

32 - 2008

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

Ewa D. Bogusz-Bołtuć, 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 Grzegorzczuk, 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, 00-927 Warszawa 64
www.filozofia.uw.edu.pl/sztukaifilozofia
email: sztuka.wfis@uw.edu.pl

▪ opracowanie redakcyjne

Krzysztofa Krowiranda

▪ opracowanie tekstów w języku angielskim

Bogna J. Obidzińska

▪ projekt graficzny pisma

Jan Modzelewski, Tomasz Brzeziński

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

■ Muzyka: między nastrojem, nauką, interpretacją	
Maciej Ziółkowski: Intertekstualne wymiary „Planet” Gustava Holsta	5
Małgorzata A. Szyszkowska: Metafora w doświadczeniu dzieła muzycznego. Wokół koncepcji Rogera Scrutona	27
Dominik Burakowski: Muzyka – nauka czy sztuka?	41
Anna Brożek: O emocjach i nastrojach w muzyce	48
Magdalena Brykczyńska: Kim jest melodia?	62
■ Przestrzeń sztuki – przestrzeń myślenia	
Łukasz Wróbel: Encyklopedia. O t(r)opologii projektu oświecenia	70
Adrian Gleń: Obejmowanie rzeczy. Poszukiwanie języka Całości w wierszach Tymoteusza Karpowicza	89
Marcin Moskalewicz: Przestrzeń sztuki – przestrzeń myślenia	101
Patrycja Cembrzyńska: Co to jest falanster?	107
■ Recenzje i sprawozdania	
Małgorzata A. Szyszkowska: W stronę hermeneutycznej estetyki muzycznej	124
Monika Rogowska: Niemożliwe życie filozofa	128
Anna Zeidler-Janiszewska: Po lekturze <i>Wizji i re-wizji</i>. O strategiach badawczych i przestrzeniach eksploracji polskiej estetyki	139
Olga Kłosiewicz: Wielka księga polskiej estetyki	144
Piotr Schollenberger: Sprawozdanie z XXXIII Ogólnopolskiej Konferencji Estetycznej „Czas przestrzeni”, Kraków–Przegorzały 10–12 maja 2007 r.	150
Małgorzata A. Szyszkowska: Otwarcie Ośrodka Badań nad Pragmatyzmem im. J. Deweya w Krakowie. Sprawozdanie z konferencji „Horyzonty pragmatyzmu”, 20–21 listopada 2007	153
Noty o autorach	156
Informacje dla autorów	157

table of contents

■ Music: Between Mood, Science, Interpretation	
Maciej Ziółkowski: Intertextual Dimensions of "The Planets" by Gustav Holst	5
Małgorzata A. Szyszkowska: Metaphor in Experience of Musical Work of Art. Account of Roger Scruton's Theory	27
Dominik Burakowski: Music – Science or Art?	41
Anna Brożek: On Emotions and Moods in Music	48
Magdalena Brykczyńska: Who is Melody?	62
■ Space of Art – Space of Thought	
Łukasz Wróbel: Encyclopedia. On T(r)opology of Enlightenment's Project	70
Adrian Gleń: Embracing Things. Search for Language of Wholeness in Tymoteusz Karpowicz's Poetry	89
Marcin Moskalewicz: Space of Art – Space of Thought	101
Patrycja Cembrzyńska: What is Phalanstery?	107
■ Reviews and Reports	
Małgorzata A. Szyszkowska: Towards Hermeneutical Aesthetics of Music	124
Monika Rogowska: Philosopher's Impossible Life	128
Anna Zeidler-Janiszewska: On Reading "Visions and Re-visions". The Methodological Strategies and Explorations of Polish Aesthetics	139
Olga Kłosiewicz: The Great Book of Polish Aesthetics	144
Piotr Schollenberger: Report on 33rd Polish Aesthetics Conference "The Time of Space", Kraków–Przegorzały 10–12 May 2007	150
Małgorzata A. Szyszkowska: Report on The 1st Conference of the John Dewey Research Center "The Pragmatist Angle of Vision"	153
Authors' Information	156
Notes for Contributors	157

_____ Muzyka: między nastrojem, nauką, interpretacją

Maciej Ziółkowski

Intertekstualne wymiary „Planet” Gustava Holsta

Intertekstualność i jej operacyjne zastosowanie

Refleksja nad zagadnieniem intertekstualności obecna jest w literaturoznawstwie co najmniej od połowy XX wieku. Za pioniera naukowych rozważań nad tą problematyką uważa się Michaiła Bachtina. Ten wybitny historyk i teoretyk literatury, badacz twórczości Fiodora Dostojewskiego, stworzył pojęcie „powieści polifonicznej”, czyli opartej na ciągłym przenikaniu się wielu wątków, zdarzeń i dialogów bohaterów utworu przy ograniczonej do minimum roli narratora. Analizując rozważania nad dialogicznością wypowiedzi i rozszerzając literacką kategorię dialogu o pojęcie dyskursu tekstów, Julia Kristeva zaproponowała w swoim artykule „Le Mot, le dialogue et le roman” (recenzującym *Problemy poetyki Dostojewskiego* Bachtina) termin „intertekstualność”¹.

Zdaniem Kristevy: „każdy tekst tworzy się jako mozaika cytatów, każdy tekst jest wchłonięciem i transformacją innych tekstów”². Badaczkę interesują związki tekstu literackiego z przekazami i wypowiedziami funkcjonującymi w kulturze, miejsce utworu wśród innych tekstów. Kristeva traktuje intertekstualność nie tylko jako stałą, nieodłączną cechę utworów literackich, lecz także jako metodę badawczą przydatną w interpretacji tekstu. Analiza przeprowadzana w ten sposób koncentruje się przede wszystkim na: cytatach wcielanych w strukturę utworu, dyskursach, innych różnego typu relacjach zawartych w obrębie tekstu oraz między tekstami, wreszcie na odniesieniach intersemiotycznych czy koneksjach pomiędzy różnymi dyscyplinami sztuki (do innych typów przekazu obecnych w tradycji kulturowej takich, jak np. przekaz muzyczny).

Wymienione wykładniki intertekstualności w chwili włączenia w całość artystyczną ulegają różnym transformacjom semantycznym, wypowiedzi zmieniają pierwotne znaczenia, w wyniku czego utwór nabiera

¹ Por. Z. Mitosek, *Teorie badań literackich: przegląd historyczny*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 374.

² Ibidem.

nowego, często wielorakiego sensu. O tożsamości wykładników tekstowych decyduje wtedy „interpretant” – termin użyty przez Michaela Riffaterre’a. Interpretant wiąże się z kontekstem, w jakim rozpatrywać można tekst. Element przejęty z jakiegoś tekstu wcześniejszego należy do sfery tego, co „już zostało powiedziane”, ale właśnie to „już powiedziane” staje się elementem czegoś nowego (dopiero mówionego) i przybierać może rozmaite postacie. Interpretant to zawarty w tekście wskaźnik, w pewien sposób instruujący, jak ów element należy traktować, wyznaczający perspektywę, z jakiej ma być postrzegany³. Nicholas Zurbrugg w odniesieniu do powyższych rozważań sugeruje nawet termin „interkontekstualność”⁴.

Szereg innych pojęć związanych z odniesieniami międzytekstowymi wprowadza Gérard Genette. „Intertekstualnością” nazywa występowanie tekstu w tekście (np. cytaty), „metatekstualnością” – komentarze w tekście do innego tekstu, „hipertekstualnością” – przenikanie się tekstów tego samego autora, „architekstualnością” – ogólne reguły według których zbudowany jest tekst, świadczące o jego przynależności gatunkowej, „paratekstualnością” – komentarze do utworu (np. przedmowy). Zespół opisanych relacji Genette określa ogólnym terminem – „transtekstualność”⁵.

Konkretyzując odniesienia systemowe, Janusz Sławiński wyróżnia następujące przejawy intertekstualności⁶:

- relacje między poziomami wewnątrz dzieła;
- przywołania w dziele innych konkretnych wypowiedzi: cytaty, aluzje, parafrazy, polemiki, nawiązania parodystyczne, kontynuacyjne;
- relacje między utworem a innymi tekstami, jakie powstały w następstwie jego pojawienia się (w tym komentarzami krytycznoliterackimi, których stał się przedmiotem);
- położenie utworu w klasie utworów realizujących ten sam wzorzec morfologiczny, czyli przynależność do określonego gatunku;
- odniesienia intersemiotyczne (np. tekst poetycki w kontekście utworu muzycznego);
- naśladowanie w dziele (lub jego fragmentach) form, stylów wypowiedzi o wyraźnie rozpoznawalnym charakterze.

Literacka geneza terminu „intertekstualność” nie przesądza o jego wyłączności dla literatury czy semiotyki. Współczesne badania nad komunikacją sztuk i innych dziedzin kulturowych (np. mediów) podkreślają uniwersalny charakter intertekstualności, także w kontekście ujęć interdyscyplinarnych. Jak zauważa Wojciech Nowik, badania nad intertekstualnością w interesującym nas tu muzycznym obszarze kultury, rzadko rozwijane są

³ Por. M. Riffaterre, „Sémiotique intertextuelle: l’interprétant”, *Revue d’Esthétique* 1979, nr 1/2, s. 128–150.

⁴ Por. N. Zurbrugg, „The Limits of Intertextuality: Barthes, Burroughs, Gysin, Culler”, *Southern Review* 1983, nr 2.

⁵ Por. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paryż 1982.

⁶ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Naukowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 218–219.

na gruncie polskiej myśli muzykologicznej⁷. Tymczasem ukazanie wielopoziomowych związków obecnych w dziele muzycznym wraz z uwzględnieniem zawartych w nim jakości kulturowych i historycznych wydaje się być kluczowe dla właściwego i pełnego zrozumienia kompozycji. Intertekstualność – pojęcie wywiedzione z literaturoznawstwa – można więc z powodzeniem odnieść do utworu muzycznego oraz metody badawczej stosowanej przy jego analizie. W tym przypadku, podobnie jak w literaturze, przybiera ono różne postacie. Stosując podział Sławińskiego, wyróżnić należy następujące rodzaje relacji zachodzących w dziele muzycznym:

- relacje między wewnętrznymi poziomami dzieła muzycznego;
- wszelkiego rodzaju nawiązania do twórczości innych kompozytorów obecne w utworze;
- relacje między utworem muzycznym a kompozycjami powstałymi w wyniku inspiracji tym utworem i nawiązującymi do niego, a także opiniami krytyków na temat utworu oraz rezonansem dzieła;
- przynależność formalna i gatunkowa utworu muzycznego;
- odniesienia intersemiotyczne (relacje utworu muzycznego z innymi mediami sztuki i komunikacji, np. sztukami plastycznymi, poezją);
- stylizacja, czyli naśladowanie dawniejszych form wypowiedzi twórczych (stylów, technik, środków warsztatu kompozytorskiego).

Mieczysław Tomaszewski rozpatruje intertekstualność w muzyce w dwóch perspektywach: historycznej (diachronicznej) oraz kulturowej (synchronicznej). Zdaniem autora, z punktu widzenia relacji dzieła z czasem (przeszłym, teraźniejszym i przyszłym), wyodrębnić należy trzy obszary zagadnień: sferę inspiracji, sferę kontekstu i sferę rezonansu. Sfera inspiracji dotyczy zakorzenienia dzieła w dziedzictwie przeszłości, obecności w utworze wzorów, modeli zaczerpniętych od dawniejszych twórców, nawiązań do konkretnych idiomów kompozytorskich. Tomaszewski dzieli muzykę na: epigoniczną – naśladującą i schematycznie powielającą miniony wzorzec, i retrowersywną – która w twórczy sposób rozwija zapomniane dzieła w celu ukazania tkwiących w nich możliwości, w odczuciu, że nie zostały one w pełni wykształcone czy wykorzystane. Sfera kontekstu odnosi się do relacji utworu z teraźniejszością, oddziaływania na dzieło realiów historycznych, kulturowych, biograficznych, powiązań utworu muzycznego z kompozycjami pochodzącymi z przedziału czasowego, w którym dany utwór został umiejscowiony. Sfera rezonansu obejmuje wszelkie rodzaje i stopnie oddziaływań utworu (twórczości) na przyszłe dzieła i pokolenia kompozytorów⁸.

W opozycji do opisanych zagadnień, autor podaje sytuacje alternatywne: braku odniesień do przeszłości, izolowania się od związków intertekstu-

⁷ Por. W. Nowik, „Fantazja na tematy polskie A-dur op. 13” Chopina w perspektywie intertekstualności (maszynopis). W ostatnim czasie obserwuje się wzrost zainteresowania metodą intertekstualną wśród analityków muzyki. Jako przykład zbioru tekstów poświęconych tego typu analizie warto przytoczyć pracę M. Tomaszewskiego *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna, Kraków 2005.

⁸ Por. M. Tomaszewski, „Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej”, *Polski Rocznik Muzykologiczny*, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa 2004.

alnych i intersemiotycznych oraz ignorowania przyszłości. Zamiast inspiracji mamy więc tendencję do awangardy, zrywania z tradycją, w miejsce związania utworu z tym, co teraźniejsze – dzieło absolutne, autonomiczne, odizolowane kulturowo i stylistycznie, zamiast próby wywarcia wpływu na mającą powstać twórczość – próbę dekonstrukcji ciągu rozwojowego, w wyniku której utwór muzyczny otrzymuje charakter jednorazowy, unikatowy⁹.

Postrzegając dzieło w historycznej perspektywie tego, co nowe i dawne, a w przestrzeni kulturowej odmienne i własne, Tomaszewski wyróżnia procedury intertekstualne takie jak: transkrypcje, wariacje, parafrazy, cytaty, aluzje, reminiscencje, *quodlibet*, *collage*, stylizacje.

Transkrypcja utworu z instrumentu na inny instrument dopełnia oryginalną, pierwotną postać utworu. Może być wynikiem autoinspiracji (jeśli kompozytor transkrybuje własne dzieło) lub inspiracji (jeśli twórca transkrybuje czyjeś dzieło). Niezależnie od źródła inspiracji transkrypcja zawsze odmienia szatę brzmieniową utworu, nierzadko wzbogacając lub ukazując ukryte w jego pierwotnej wersji walory kolorystyczne (jak w przypadku *Obrazków z wystawy* Musorgskiego zorkiestrowanych np. przez Ravela).

Muzyka prymarna bywa także punktem wyjścia czy odniesienia dla muzyki nowej. W tej sytuacji mamy do czynienia z wariacjami, fantazją na temat własny bądź cudzy lub parafrazą tematu, która zależnie od kontekstu przybiera różne oblicza i odcienie znaczeniowe (np. parodystyczne).

Jednym z najważniejszych przejawów intertekstualności jest cytat. W zależności od sposobu umieszczenia go w utworze, cytat może pełnić różne funkcje, zachowując jednak swoje podstawowe cechy – jawność i rozpoznawalność. Niekiedy cytat bywa bardzo ulotny (*II Symfonia* Pendereckiego z czteronutowym incipitem kołedy *Cicha noc*) albo ulega deformacji utrudniającej jego identyfikację. W takich okolicznościach zastosowanie ma pojęcie aluzji. Do kategorii „muzyki inkluzywnej” należy też reminiscencja, czyli obecność czyjejs, zastyszanej i bliskiej kompozytorowi muzyki w jego własnym utworze. Reminiscencję, w przeciwieństwie do cytatu, cechuje brak dosłowności tak, że odbiorca dzieła nie jest w stanie precyzyjnie i jednoznacznie określić do jakiego konkretnego utworu ono nawiązuje.

Przejawami „muzyki ekskluzywnej”, czyli wykluczającej, mało spójnej, złożonej z wyodrębnionych fragmentów innych utworów (stąd nazwa) są: współczesny *collage* i jego barokowy prototyp – *quodlibet*. Przykładem – *Symfonia* Luciano Berio (1968)¹⁰.

Istotną rolę wśród opisywanych zjawisk odgrywa według Tomaszewskiego stylizacja, pojmowana jako zamierzony i w pełni świadomy środek służący jakościowemu przybliżeniu odległych czasowo utworów. Zdaniem Stanisława Balbusa to właśnie ona najbardziej i najjaskrawiej uwypukla charakter wszelkich zjawisk intertekstualnych, czyli związków międzytekstowych i międzystylowych¹¹. Stylizacja w utworze muzycznym często przybie-

⁹ Por. M. Tomaszewski, „Utwór muzyczny...”, op. cit., s. 99–101.

¹⁰ Ibidem, s. 106–110.

¹¹ Por. S. Balbus, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996, s. 19.

ra funkcję archaizacji (np. *Pulcinella* Strawieńskiego); podobnie cytat (np. *Muzyka staropolska* Góreckiego).

Funkcje dzieła muzycznego w obszarze kulturowym i komunikacyjnym Tomaszewski identyfikuje z funkcjami przypisywanymi mowie przez Romana Jakobsona¹². Są to:

- funkcja ekspresywna (emotywna), akcentująca siłę wyrazu utworu, podkreślająca aspekt indywidualny, autobiograficzny, czy podmiot twórcy dzieła;
- funkcja impresywna (apelatywna, konatywna), akcentująca nie nadawcę, lecz odbiorcę dzieła i czynniki percepcyjne;
- referencjalna (denotacyjna), odsyłająca słuchacza poza sferę dźwiękową dzieła, szczególnie istotna w muzyce ilustracyjnej i programowej;
- fatyczna, akcentująca więź, płaszczyznę porozumienia między kompozytorem a słuchaczem, odwołująca się do momentów jednoczących i jasno określonych (np. za pomocą cytatów);
- estetyczna, poetycka – spełnienie jej warunków decyduje o powodzeniu poprzednich funkcji.

Funkcja estetyczna decyduje o artyzmie oraz doskonałości konstrukcji dzieła. W przypadku, gdy zostanie pominięta, utwór może stać się kiczem albo tworem amorficznym.

Tomaszewski pisze:

Tak jak w sferze języka i mowy, wypowiedź muzyczna nacechowana wyłącznie jedną z powyższych funkcji nie egzystuje. W każdym utworze istnieje równoczesność oddziaływań, jeśli nie wszystkich pięciu funkcji, to w każdym razie paru z nich równocześnie. Tyle, że jedna z nich występuje w roli wyróżnionej, jako nadrzędna¹³.

Intertekstualność z definicji zakłada wielowarstwowość relacji ukazujących się odbiorcy w trakcie kontaktu z dziełem sztuki (muzycznym).

Pierwszy rodzaj kontaktu ma miejsce wówczas, gdy z dziełem obcujemy bezpośrednio, słuchając go, zachwycając się nim, doznając je zmysłowo i przeżywając emocjonalnie. Drugi dokonuje się wówczas, gdy o nim myślimy, gdy je rozpatrujemy, staramy się je zrozumieć, odczytać niesione przez nie znaczenia i sensy, umieścić w (...) naszej osobistej, uhierarchizowanej przestrzeni kultury¹⁴.

Ujawnienie tych znaczeń i sensów jest kluczowym zadaniem analityka i leży u podstaw empirycznego wykorzystania intertekstualności jako metody badawczej. Nieczęsto zdarza się, że język muzyki, zorganizowany według własnych, autonomicznych zasad, jawi się słuchaczowi w sposób równie przystępny jak przekaz literacki. Dzieło muzyczne wymaga więc szczególnie wnikliwej penetracji badawczej, uwzględniającej wiele czynników i poziomów współistniejących w utworze w rozmaitych relacjach i kontekstach.

Dokonując analizy intertekstualnej *Planet* Gustava Holsta – należy wspomniane relacje wydobyć i ukazać. Są wśród nich: związki utworu z twórczo-

¹² M. Tomaszewski, „Utwór muzyczny...”, op. cit., s. 96–98, por. R. Jakobson, „Poetyka w świetle językoznawstwa”, *Pamiętnik Literacki* 1960, nr 2.

¹³ M. Tomaszewski, „Utwór muzyczny...”, op. cit., s. 96–97.

¹⁴ Ibidem, s. 95.

ścią Holsta oraz innych kompozytorów, odniesienia intersemiotyczne fragmentów dzieła, problem (według terminologii Genette'a) „architekstualności” *Planet*. Z racji tego, że procesy intertekstualne dokonują się w analizowanym utworze na wielu poziomach, ulegając skrzyżowaniu i nieprzerwanie wpływając na siebie, pełna analiza intertekstualna (uwzględniająca wszystkie wspomniane aspekty, w tym także proces przekształceń struktur formalnych, tonalnych i interwałowych integrujących cykl na poziomie intramuzycznym dzieła) wykraczałaby poza objętościowe ramy tego artykułu. W odniesieniu do przedstawionych koncepcji, intertekstualność rozpatrzona zostanie zatem w kilku tylko wymiarach: recepcji i rezonansu dzieła, a także jego funkcjonowania w różnych dziedzinach kultury, w czasach współczesnych odbiorcy (XX i XXI w.). Ponadto, ograniczenie się do relacji między *Planetami* a kompozycjami powstałymi w wyniku inspiracji tym utworem, czy nawiązującymi do niego oraz intersemiotycznych odniesień *Planet*, podyktowane zostało chęcią ukazania uniwersalnego wymiaru cyklu Gustava Holsta. Obecna bowiem w kulturze refleksja nad zagadnieniem kosmosu (rozumianym często na przestrzeni dziejów – tak przez sztukę, jak przez naukę w oparciu o fundamenty religijne i filozoficzne – bardzo szeroko czy metaforycznie) ma swoją, ugruntowaną przez wieki, a nawet tysiące lat, tradycję. Refleksja ta stała się dla Holsta natchnieniem, które, po blisko trzech latach pracy nad partyturą, zaowocowało *opus vitae* kompozytora.

Geneza i charakterystyka utworu

Planety – siedem następujących po sobie utworów (*Mars, Wenus, Merkury, Jowisz, Saturn, Uran i Neptun*), nazwanych przez Holsta „serią nastrojowych obrazów”, skontrastowanych agogicznie i wyrazowo – to rodzaj suity orkiestrowej przeznaczanej na wielką orkiestrę symfoniczną, z dwoma chórami żeńskimi występującymi w ostatnim ogniwie cyklu. Dzieło powstawało w latach 1914–1917, w okresie napiętej sytuacji politycznej w Europie, a także w życiu zawodowym Holsta, dzielącego czas pomiędzy obowiązki dydaktyczne, dyrygenckie i kompozytorskie. Bezpośrednim źródłem inspiracji dla Gustava Holsta były teksty Alana Leo (właśc. Williama Fredericka Alana), a zwłaszcza broszura pt.: *What is Horoscope and How Is It Cast?*¹⁵. Alan Leo to pseudonim angielskiego astrologa żyjącego w latach 1860–1917, badacza wpływu ruchu planet na życie człowieka i znawcy horoskopu. Jednak obliczenia astrologiczne, podobnie jak symbolika liczb, nie mają wpływu na język dźwiękowy utworu. Świadczy o tym choćby brak w cyklu – jakże znaczących w astrologii – Słońca czy Księżycy. Kompozytor kładzie nacisk przede wszystkim na kontekst psychologiczny, podkreślany przez Leo w *What is Horoscope...* – temperament i cechy charakteru osoby urodzonej pod znakiem rządzonym przez daną planetę. Richard Greene, rozwijając koncepcje monografistów Holsta (Shorta, Rubbry, Imogen Holst), wprowa-

¹⁵ Por. R. Greene, *Holst. The Planets*, Cambridge Music Handbooks, New Orleans 1995, s. 41.

dza termin *psychological journey*, w świetle którego *Planety* można uznać za metaforę ludzkiego życia, a muzyczną wędrówkę przez system planetarny za symboliczną podróż w głąb „kosmosu” psychiki człowieka – od stanów materialnych do metafizycznych¹⁶. Umysł, poczynając od narodzin i walki (*Mars*), zagłębia się w marzeniach sennych (*Venus*), uczestniczy w zabawie intelektualnej (*Mercury*) i tanecznej (*Jowisz*), kontempluje (*Saturn*), cofa się do pierwotnych stadiów rozwoju, biorąc udział w rytualnym, magicznym misterium (*Uran*), wreszcie osiąga najwyższy, metafizyczny stopień wtajemniczenia (*Neptun*). Przyjaciele i uczniowie kompozytora (m.in. Edmund Rubbra) dostrzegali paralelę pomiędzy życiem Holsta a układem cyklu. Greene podkreśla jednak, że *Planety* nie są precyzyjnie odwzorowaną muzycznie autobiografią, a jedynie wykreowaną przez artystę wizją wędrówki przez życie – wizją wypływającą z fascynacji kompozytora tekstami sanskrytu (które studiował i tłumaczył). Zawarte w nich doktryny Dharmy skupiają się na korespondencji świata duchowego i materialnego, zaleceniach dotyczących osiągania harmonii wewnętrznej (Boecjańska *musica humana*) i nieustannym dążeniu do nirwany.

Drugą płaszczyznę stanowią w *Planetach* odniesienia mitologiczne do starożytnych bóstw kojarzonych z określonymi ciałami niebieskimi i ich symboliką w kulturze. Sposób, w jaki w utworze funkcjonują wyobrażenia o bogach starożytnego panteonu, ukazuje stopień i rodzaj inspiracji kompozytora tematyką pozamuzyczną. Gustav Holst, wielokrotnie pytany o pozamuzyczne idee *The Planets*, odpowiadał: „Nie jest to muzyka programowa. (...) Jeśli już wymaga się ode mnie jakiegoś przewodnika po muzyce, podtytuły powinny wystarczyć, zwłaszcza, jeśli będą rozumiane w szerokim sensie”¹⁷. Z jednej strony kompozytor zaprzecza więc istnieniu w jego muzyce konkretnych odniesień programowych, z drugiej – wskazując na szeroki kontekst znaczeniowy *Planet*, daje przyczynek do rozważań intertekstualnych. Pierwsze, niezwykle udane i interesujące – dzięki uwzględnieniu czynnika psychologicznego – próby opisowego ujęcia utworu podjęła córka twórcy – Imogen Holst¹⁸. Biorąc pod uwagę zbieżność kategorii wyrazowych przypisywanych ogniwom *Planet* oraz kulturowych, symbolicznych wyobrażeń o ciałach niebieskich, kontrasty między sferą doznań materialnych i spirytualnych, w uproszczonym – jak chce kompozytor – „szerokim sensie”, można sprowadzić do opozycji – *Mars, Mercury, Jowisz, Uran vs. Venus, Saturn, Neptun*. Metaforyczną pełnię szczęścia fizycznego stanowi *Jowisz* wraz z umieszczoną w centrum cyklu uroczystą melodią, hymnem do wszechogarniającej radości; apogeum rozwoju duchowego umysłu zaś – mistyczny *Neptun*.

Intersemiotyczny wymiar utworu obejmuje zatem mitologiczne nawiązania do fundamentów europejskiego toposu planet oraz analogie psycho-

¹⁶ R. Greene, op. cit., s. 40–41.

¹⁷ Por. „There is nothing in any of the planets (my planets, I mean), that can be expressed in words”, cyt. za: I. Holst, *The Music of Gustav Holst*, Oxford University Press, London 1986, s. 130.

¹⁸ Por. I. Holst, *The Music of Gustav Holst*, op. cit., s. 41–52.

logiczne, sięgające także obszarów wychodzących poza śródziemnomorski krąg kulturowy. Poniżej przedstawiona została ogólna charakterystyka każdego ogniwa *Planet*, mająca zilustrować sposób, w jaki w utworze funkcjonują wyobrażenia o bogach starożytnego panteonu oraz stopień i rodzaj inspiracji kompozytora tematyką pozamuzyczną. Dla ukazania pełnego obrazu tych relacji poszczególne ustępy *The Planets* porównane zostały także z charakterystykami psychologicznymi nakreślonymi przez Alana Leo.

Mars, the Bringer of War

Według Alana Leo, osoby znajdujące się pod wpływem tej planety, urodzone pod znakiem Barana lub Skorpiona, cechuje: nieustępliwość, energiczność w działaniu, porywczosć, agresywność, stanowczość, odwaga, siła przebicia, pewność siebie, upór w dążeniu do celu, zapalczywość i zuchwałość. Są to ludzie szczególnie ceniący sobie wolność i niezależność. Posiadają także umiejętność szybkiego podejmowania decyzji. Z racji bardzo silnego, bezkompromisowego charakteru trudno wyrzucić na nich presję i skłonić do zmiany zdania. W opisie Leo widać pokrewieństwa z Aresem czy Marsem. Przeważają tu jednak cechy pozytywne, niezwiązane bezpośrednio z wojną czy katastrofą¹⁹.

Ulokowanie *Marsa* na początku cyklu akcentuje fizyczny element siły i cięlesności jako najważniejszy, choć nie pokrywa się z porządkiem astrologicznym (Leo umieszcza planety w dalszej kolejności po najstotniejszych, jego zdaniem, Słońcu i Księżycu) i astronomicznym (planetą najbliższą Słońca jest Merkury). Pierwszy ustęp określony przez kompozytora jako „przerażający i odpychający” jest najbardziej agresywnym ogniwem cyklu. Podtytuł *the Bringer of War* doskonale oddaje charakter utworu. Szerokie zastosowanie instrumentów dętych blaszanych i perkusyjnych, liczne motywy fanfarrowe, częste *tutti* orkiestry, dynamika osiągająca najwyższy poziom – ewokują militarny, wręcz bitewny nastrój. Wybijający się, chwilami skandowany ostinatowy rytm, podkreślający metrum 5/4, porównywany był z warkotem karabinu maszynowego albo telegrafem służącym do przesyłania depesz wojennych; cały zaś ustęp interpretowano jako muzyczną zapowiedź I wojny światowej. Kompozytor odcinał się od tych opinii, choć jak większość mieszkańców zagrożonej wówczas w chaosie i przygotowującej się do wielkiego konfliktu Europy, przeczuwał nieuchronnie nadciągający kataklizm. Jakkolwiek echa tych niepokojów słycać w *Marsie*, to muzyczny obraz walki nie musi odnosić się wyłącznie do zaistniałych okoliczności politycznych. Można i należy go postrzegać (zgodnie z koncepcją Greene’a) w szerszym, symbolicznym znaczeniu zmagania jednostki z przeciwnościami losu czy słabościami własnego charakteru. Także Alan Leo wiąże wpływ Marsa z dołą i przeznaczeniem, zaś Imogen Holst w odniesieniu do utworu, mówi o „głosie przeznaczenia” i „przetaczającej się nawałnicy będącej burzą umysłu”²⁰.

¹⁹ Por. R. Greene, *Holst...*, op cit., s. 42.

²⁰ Por. A. Szybowska, „Muzyka i mit. Topos planet na przykładzie suity symfonicznej «Planety» Gustava Holsta”, *Anthropos* 2005, nr 4–5.

Venus, the Bringer of Peace

Holst w podtytule utworu użył określenia *peace*, pozostającego w opozycji do podtytułu Marsa. Łagodny, zmysłowy pierwiastek kobiecy uosabiającej piękno *Venus*, jedynej w cyklu bogini, zostaje przeciwstawiony silnemu, szorstkiemu, agresywnemu elementowi męskiemu *Marsa*. Także Alan Leo podkreśla czułą i emocjonalną naturę człowieka będącego pod wpływem opisywanej planety (zodiakalne Byki i Wagi). Osoby spod znaku *Venus* potrafią – zdaniem astrologa – docenić poświęcenie w miłości, a także doskonałość i piękno sztuki²¹.

W języku dźwiękowym utworu przeważają konsonanse oraz zwroty melodyczne i harmonika oparta na tercjowej budowie akordów. Orkiestra traktowana jest kameralnie, z wyodrębnieniem partii solowych: rogu, skrzypiec, oboju, klarnetu czy fletu. Sekcja instrumentów dętych blaszanych zredukowana została do waltorni. Pojawiają się też dzwonki i czelesta, subtelnie podkreślające linię melodyczną lub zastępujące harfy w figuracjach. *Venus* nie tylko kontrastuje z *Marsem*, lecz stanowi próbę jego dopełnienia. Przynosi odprężenie, ukojenie, właściwą odpowiedź, rozwiązanie lub przynajmniej złagodzenie konfliktów.

Mercury, the Winged Messenger

Alan Leo zwraca uwagę na niestabilność charakteru osób znajdujących się pod wpływem planety rządzącej znakiem Panny i Bliźniąt. Gustav Holst, zodiakalna Panna (urodzony 21 września), uważał Merkurego – pierwszą planetę od Słońca, trzecią w cyklu, a skomponowaną jako ostatnią – za symbol umysłu²². Miejsce utworu w *Planetach* tłumaczy poetycka interpretacja postaci Merkurego jako kosmicznego motyla wysłanego przez Jowisza do wenusjańskich ogrodów.

Merkurego cechuje lekkość uzyskana dzięki: tempu (*vivace*), zróżnicowaniu faktury na przestrzeni krótkich odcinków, zmiennej artykulacji, wzajemnym przejmowaniu motywów i fraz, zastosowaniu instrumentów dętych drewnianych, predysponowanych do szybkich, efektownych przebiegów. Także graficzny układ partytury odwzorowuje postać ciągle przemieszczającego się, ruchliwego posłańca. Charakterystyczne dla utworu są: polimetria, zmienne akcenty i nieregularne ugrupowania rytmiczne (kwartole) oraz ascendentale i descendentale progresje trójdźwięków.

Merkury to jedyne ogniwo, które kompozytor scharakteryzował w podtytule, posługując się jedynie definicją mitologiczną „skrzydlaty posłaniec”. Jest ono ilustracją, muzycznym obrazem starożytnego boga. Fluktuacja rytmiczno-tonalna symbolizuje błyskotliwość umysłu, jego pomysłowość i zaradność. W teorii *psychological journey* trzeci ustęp *Planet* jawi się jako metafora możliwości ludzkiego intelektu, geniuszu i jego złożonej, trudnej do rozszyfrowania natury. Greene czyni także intersemiotyczne porównanie ustępu do obrazu „szekspirowskiego głupca”, który zawsze zdoła

²¹ Por. R. Greene, *Holst...*, op. cit., s. 47.

²² Ibidem, s. 52.

znaleźć wyjście z sytuacji, chociaż często czyni to w sposób pokrętny i nieuczciwy²³.

Jupiter, the Bringer of Jollity

W opinii Alana Leo, Jowisz oddziałuje na osoby znajdujące się pod jego wpływem bardzo pozytywnie. Odpowiada za cechy takie jak: szlachetność, nadzieja, wspaniałomyślność, witalność, radość ciała i ducha²⁴. Pośród przydomków nadawanych bóstwu Jowisza nie zabrakło też takich, jak: *fulgur*, *tonans*, *pluvius*, czyli zsyłający błyskawice, grzmoty i deszcz. Kompozytor zdecydował się na podtytuł *the Bringer of Jollity*. Słowo *jollity* oznacza biesiadną uciechę, radość związaną zwykle z jakąś uroczystością. Utwór od pierwszych taktów tchnie witalnością (*allegro giocoso*) i ujmuje prostotą melodyczno-rytmiczną. Silnie zaznaczone elementy ludowe (synkopy, podkreślanie rysunku rytmicznego tamburynem, użycie skali miksolidyjskiej) w połączeniu z żywiołowością rytmiczną, przywołują obraz radosnej zabawy.

Umieszczona w centralnym punkcie cyklu wzniosła myśl środkowej części *Jowisza* ma wyjątkowe znaczenie. Holst składa tutaj hołd swoim poprzednikom kultuwującym narodowe tradycje muzyczne – głównie twórczości Elgara, do której odnoszą się zwroty melodyczno-harmoniczne oraz chorałowy, hymniczny charakter tematu tej części. W 1921 roku kompozytor, poproszony o napisanie muzyki do wiersza Cecila Spring-Rice'a *I vow to thee, my country*, przyjął propozycję, jednak nadmiar obowiązków oraz słaby stan zdrowia, pogarszający się wskutek przeciążenia pracą, zmusił go do skorzystania z wcześniejszego projektu. Wybór padł na temat centralnej części *Jowisza*. Tekst Springa, nasycony patosem i patriotyczną wymową, zyskał właściwą, zgodną ze swoim charakterem oprawę muzyczną. Uroczysta pieśń *I vow to thee, my country* na chór mieszany i orkiestrę urosła do rangi hymnu i osiągnęła niezwykłą popularność, a incipit słynnej melodii znanej też jako *Thaxted* stał się wizytówką muzyczną kompozytora²⁵.

W *Jowiszu* Holst podsumowuje pierwsze trzy ustępy cyklu, wprowadzając wyrazowe elementy: wojennego *Marsa*, refleksyjnej *Wenus* oraz tanecznego *Merkurego*. *Jowisz* pełni w cyklu miejsce centralne, w którym pierwsza połowa życiowej wędrówki, zdominowanej przez pierwiastek cielesny, znajduje swój kres. Utwór emanuje spontaniczną energią, ale także dostojnością (część środkowa). Na przestrzeni zaledwie kilku ostatnich taktów w ową beztroskę wkrada się tajemniczy nastrój zwiastujący mistyczne stany umysłu, lecz tym razem efektowna, żywiołowa koda zaciera ślady niepokoju.

Saturn, the Bringer of Old Age

Alan Leo rządzone przez tę planetę osoby (zodiakalne Koziorożce) charakteryzuje jako: wierne, nieustępliwie i wytrwale pokonujące trudności, dokładne i cierpliwe w wykonywaniu powierzonych im zadań, o chłodnym, surowym

²³ Ibidem, s. 53.

²⁴ Ibidem, s. 55.

²⁵ Ibidem, s. 22.

usposobieniu, przedkładające czyn i działanie nad słowo. Interesujące, że opis Leo bardzo trafnie oddaje cechy osobowości twórcy *The Planets*²⁶.

Saturn, odpowiednio do swoich astrologicznych odniesień, przez większość komentatorów odbierany był jako wyraz ludzkiej tragedii, pustki duchowej i fizycznej, a kontemplacyjny klimat drugiej części utworu odczytywano jako pogodzenie się z losem. Możliwa jest też inna interpretacja, według której *Saturn* to jakby *Mars* i *Wenus* ujęte w ramy jednego ustępu, gdzie pierwsza część obrazuje konflikt, zmaganie, druga zaś rozładowuje napięcia, wprowadzając słuchacza w mistyczny stan zapomnienia, uwolnienia się od okrucieństw rzeczywistości. Z tej perspektywy rację ma Richard Greene, nazywając *Saturna* „najbardziej ludzkim ustępem” cyklu²⁷. Także Gustav Holst pozytywnie wyrażał się o *Saturnie*, zdaniem kompozytora, najbardziej udanym ogniwie *The Planets*.

Uranus, the Magician

W astrologii Uran i podlegający mu znak Wodnika to symbole nieprzewidywalności, ciągłych zmian, niespodzianek i zaskakujących splotów wydarzeń. Alan Leo zwraca uwagę na ekscentryzm i unikalny charakter osób znajdujących się pod wpływem tej planety oraz ich skłonność do zwracania się ku metafizycznej stronie życia²⁸.

Charakter utworu kształtują: zmienność harmonii i tempa, kontrasty dynamiczne, artykulacyjne, metryczne, przedzielanie dźwięków pauzami z zastosowaniem techniki hoketowej, duża liczba skoków w melodii, wreszcie – powtarzający się czterodźwiękowy motyw przewodni, który Imogen Holst nazywa „inkantacją”²⁹. W *Uranie* żywioł magii przejawia się w mistrzowsko zinstrumentowanych pomysłach, do których należy np. marszowy odcinek uwieńczony pełnym splendoru glissandem w partii organów (efekt bodajże po raz pierwszy zastosowany w muzyce symfonicznej).

Przekaz utworu, zgodnie z koncepcją „podróży psychologicznej”, ma sens metaforyczny. Wyzwolony z okowów realnego świata umysł poznaje metafizyczne obszary *terra incognita*, cofając się do stadiów pierwotnych (Uran – praojciec bogów wyłoniony z Chaosu). Doświadcza ich, wkraczając w krąg rytualnego tańca, zmierzającego do orgiastycznego szału (znacząca rola instrumentów perkusyjnych, rysunek rytmiczny podkreślony licznymi akcentami oraz powracająca myśl czołowa – rodzaj archetypu, pramotywu czy zaklęcia).

Neptune, the Mystic

Neptun pod względem zastosowanych w nim środków kompozytorskich jest najbardziej nowatorskim ogniwem cyklu. Utwór cechuje dwuwarstwowość planów: formalnego, tonalnego oraz fakturalnego. Subtelna instrumentacja

²⁶ Ibidem, s. 57.

²⁷ Ibidem, s. 60.

²⁸ Ibidem, s. 61.

²⁹ Ibidem, s. 63.

szaty harmoniczej podkreśla kolorystyczne i akustyczne właściwości brzmienia orkiestry i chórów. Plan fakturalny sprawia wrażenie rozedrganej przestrzeni dźwiękowej, „wibracji z innego świata”, o których mówi Leo³⁰. Miśtyczny charakter utworu pogłębia wyłaniająca się z melodii obojów i różka angielskiego wokaliza ukrytych poza sceną (zgodnie ze wskazówkami wykonawczymi) chórów żeńskich, przyrównywana do śpiewu aniołów lub syren. Skojarzenia z nimfami morskimi świadczą o mitologicznych inspiracjach obecnych w utworze. Podobnie jak Neptun, syreny związane były z królestwem oceanów. Według niektórych wersji mitologii greckiej, towarzyszyć miały zmarłym w drodze do zaświatów (Hadesu). Chóry zastępów anielskich wraz z „niebiańskimi” tonami czelesty (*Venus*) przywodzą na myśl muzyczny obraz raju. Z teozoficznej perspektywy wprowadzenie nowej jakości – elementu wokalnego – można więc rozumieć metaforycznie, jako przekroczenie progu ziemskiej egzystencji, uchylenie przedsionka nieznanego wymiaru.

Zakończenie ustępu i cyklu należy do najoryginalniejszych finałów dzieł symfonicznych. Kompozytor nakazuje powtarzać dźwięki ostatniego taktu, wyciszając je aż do zamilknięcia³¹. Wędrowka psychologiczna dobiegła końca; umysł osiągnął najwyższy stopień wtajemniczenia, w którym postrzega uniwersum *sub specie aeternitatis*. Zamknięcie dzieła pozostawia słuchacza w stanie skupienia, zadumy nad nieskończonością czasu i przestrzeni.

Inspiracje „Planetami” w twórczości kompozytorów XX i XXI w.

Wiadomość o zakończonych sukcesem poszukiwaniach dziewiętej w kolejności od Słońca planety Układu Słonecznego dotarła prawdopodobnie także do Gustava Holsta. Istnienie Plutona (jak nazwano nowo odkryty obiekt) zostało potwierdzone przez Clyde’a Tombaugh’a w 1930 r. W dostępnych źródłach informacji o życiu i twórczości kompozytora brak jednak świadectw muzycznych inspiracji tym wydarzeniem astronomicznym. W 2000 r. Colin Matthews za namową Kenta Nagano podjął próbę uzupełnienia *The Planets* o ósme ogniwo, które zatytułował *Pluto – the Renewer* (na orkiestrę symfoniczną i chór żeński ukryty za sceną). Zdaniem astrologów, planeta Pluton włada podświadomością i instynktami człowieka, odpowiada za stany krańcowe i myśli samobójcze; jest planetą transformacji i odrodzenia (*the Renewer*).

Kompozytor przyznaje, że umieszczenie nowego ogniwa na końcu cyklu Holsta wiązało się z koniecznością modyfikacji finału *Neptuna*. W oryginalnej wersji wysokobrzmiące dźwięki skrzypiec w przedostatnim takcie milkną, a ostatni takt jest powtarzany przez chóry *a capella*. W wersji Matthews’a dźwięki wiolinu towarzyszą wokalizie także w ostatnim takcie, stanowiąc łącznik między *Neptunem* a *Plutonem*. Metaforycznie można rzec, że śpiew syren wprowadza słuchacza w mroczny świat Hadesu, co pozostaje w zgo-

³⁰ Ibidem, s. 65.

³¹ Por. wskazówka wykonawcza w partyturze: „This bar to be repeated until the sound is lost in the distance”.

dzie z wierzeniami starożytnych Greków. Jednak Matthews odcina się w utworze od asocjacji mitologicznych i astrologicznych, choć podtytuł sugeruje związek ze znaczeniem planety w horoskopie. Kompozytora zajmuje przede wszystkim perspektywa astronomiczna. Matthews pisze: „Punktem wyjścia był dla mnie wiatr słoneczny, mknący przez Układ Słoneczny szybciej niż Merkury”³². Artysta proponuje zatem symboliczną wędrówkę przez lokalny system planetarny. Na początku utworu pojawiają się szybkie przebiegi chromatyczne przypominające figuracje z trzeciego ogniwa *Planet*. Wkrótce następuje potężne *tutti* – „uderzenia komety” – przywodzące na myśl kulminacyjne fragmenty *Marsa* i *Saturna* oraz wcześniejszy utwór kompozytora – *Suns Dance* z 1985 r. W finale słyszalna jest przez moment wokaliza chóru żeńskiego, po czym dźwięki zanikają w oddali, podobnie jak w *Neptunie*. W *Plutonie* występują także motywy z *Wenus* i *Urana*. Utwór jest więc jakby syntezą idei muzycznych cyklu Holsta, choć kompozytor zaznacza, że jego zamiarem nie było stworzenie pastiszu. Język dźwiękowy *Plutona* bazuje na układach bitonalnych i kontrastach dynamicznych oraz fakturalnych. *Pluton* dedykowany został Imogen Holst. Prawykonanie utworu miało miejsce 11 maja 2000 r. w Manchesterze z udziałem *The Hallé Orchestra and Choir* pod dyktando Kenta Nagano³³.

Wyrazem fascynacji muzyką twórcy *Planet* jest utwór Edwina Roxburgha z 1982 r. pt. *Saturn* na orkiestrę i taśmę – cykl złożony z jedenastu ogniw obrazujących planetę Saturn wraz z jej pierścieniami oraz dziewięcioma księżycami, którym nadane zostały imiona postaci mitologicznych. Kompozytor wskazuje tu na trzy źródła inspiracji: fotografie powierzchni planety wykonane przez sondę *Voyager II*, ujmującego swoim pięknem *Saturna* z *Planet* i mity starogreckie. *Saturn* to zdaniem kompozytora, cykl drobnych poematów dźwiękowych napisany niejako w hołdzie Holstowi. Roxburgh przyznaje się do zapożyczenia w swoim cyklu podstawowej struktury harmoniczej z piątego ustępu *Planet* (akord nonowy bez prymy)³⁴. Kompozytor dokonuje także charakterystyki poszczególnych ogniw cyklu. Po pierwszym ustępie reprezentującym pierścienie Saturna pojawia się cykl wariacji, ilustrujących dźwiękowo księżycy planety wraz z odpowiadającymi im portretami psychologicznymi bohaterów mitologii greckiej. Satelity ułożone są zgodnie z porządkiem astronomicznym (w kolejności od Saturna): *Mimas*, *Enceladus*, *Tethys*, *Dione*, *Rhea*, *Titan*, *Lapetus*, *Phoebe*. Zastosowane tu środki wyrazu są dość schematyczne – np. *Rhea*, żona Saturna, ukazana jest tu jako groźna i surowa bogini poprzez eksponowanie instrumentów dętych w niskobrzmiącym rejestrze i akcentów rytmicznych w partii perkusji. Ostatnim ogniwem cyklu jest tytułowy *Saturn*, w którym dostrzec można najwięcej analogii do *Saturna* Holsta, m.in. długo wytrzymywane wartości rytmiczne, kroki melodyczne i współbrzmienia oparte na trytonie, synkopy i motywy „tykania zegara” symbolizujące upływ czasu. Sposób kształtowania formy,

³² C. Matthews, *Pluto*, Hyperion Records Ltd SACDA67270, London 2001, s. 13.

³³ Ibidem, s. 12–13.

³⁴ E. Roxburgh, *Saturn*, NMC Recordings Ltd D119, London 2006.

faktury oraz struktur melodycznych w utworze Roxburgha jest pokrewny *La Marteau sans Maître* Bouleza. Cykl *Saturn* stanowi ciekawy przykład autonomicznej wypowiedzi artystycznej, choć w dużym stopniu nawiązującej do kompozycji Holsta i nią inspirowanej.

Pośród współczesnych kompozycji inspirowanych tematyką kosmosu wymienić można: *Symphonie „Die Harmonie der Welt”* Paula Hindemitha (1951), *Atlas eclipticalis* Johna Cage’a (1962), *Night of the Four Moons* (1969) czy *Macrocosmos I-II* (1973) George’a Crumba, *Constellations* Demisa Visvika (2003), *A Jupiter Fantasy* Yasuhide Ito (2004); na gruncie polskim np.: *Kosmogonię* Krzysztofa Pendereckiego (1970), *II Symfonię „Kopernikowską”* Henryka Mikołaja Góreckiego (1972), *Arbor cosmica* Andrzeja Panufnika (1984) czy *Sonatę 3 Planet* Jana Astriaba (1996). Ostatni z utworów jest ciekawym przykładem fascynacji krajobrazem Ziemi, Wenus i Marsa. Kompozytor umieszcza w partyturze swojej sonaty fortepianowej odpowiednie komentarze do każdej planety: „Ogromne wulkaniczne pasma równin (*Wenus*); szerokie kratery, doliny, bieguny utworzone z lodowców pokrytych stałym dwutlenkiem węgla (*Mars*); widziana z dystansu przestrzeni międzyplanetarnej odznacza się bezgraniczną urodą, tajemniczością i delikatnością (*Ziemia*)”³⁵. Jak pisze Astriab, *Sonata 3 Planet* została zainspirowana „wielką fascynacją Kosmosem – jego niewyobrażalną przestrzenią i pięknem, kryjącą jednak wciąż ogromną ilość tajemnic”, a także „kontemplacją brzmienia fortepianu – z jego «zasobami» sonorystycznymi, przestrzenią akustyczną, mobilnością dźwięku i ogromną siłą wewnętrznej ekspresji”³⁶. W utworze najważniejsze są zatem jakości sonorystyczne. Pomimo różnic w kształtowaniu języka dźwiękowego, wynikających z dystansu czasowego dzielącego *Planety* i *Sonatę 3 Planet*, oba utwory wykazują pokrewieństwa w zakresie doboru interwałów integrujących całość przebiegu. W *Sonacie* – podobnie jak w *Planetach* – szczególnie silnie zaznacza się rola trytonu i sekundy. Do wspólnych cech obu dzieł zaliczyć należy także środki techniki kompozytorskiej, takie jak *ostinato* harmoniczne, nuty pedałowe czy odcinki chorałowe. Janina Tatarska zwraca uwagę na symbolikę struktur zawartych w cyklu Astriaba³⁷:

- motywy ruchu – czas, trwanie, przemijanie;
- motywy chorałowe – tradycja, historia, kontemplacja;
- elementy struktur neotonalnych, pełniących funkcję archetypów, np. nuta pedałowa C symbolizująca porządek *universum*, klasyczny ład i porządek;
- wysoko brzmiący rejestr, motywy wznoszące się – irracjonalność, duchowość;

³⁵ J. Tatarska, „W poszukiwaniu duchowego wymiaru «Sonaty 3 Planet» Jana Astriaba”, w: *Polska kultura muzyczna w XX w.*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Poznaniu, Poznań 2001, s. 122.

³⁶ J. Astriab, „Wokół «Sonaty 3 Planet» Jana Astriaba – esej autorski”, w: *Homines: Ars et Scientia*, red. J. Astriab, A.M. Kempniński, H. Kostrzewska, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Poznań 2000, s. 87.

³⁷ J. Tatarska, „W poszukiwaniu...”, op. cit., s. 127.

- motywy trytonowe w niskobrzmiącym rejestrze o ciemnej barwie – realność, konflikt;
- motywy repetycyjne i ostinatowe – stałość, niezmiennność.

W utworze występują więc odniesienia fakturalne i materiałowe do środków wyrazu i ich retorycznego znaczenia w *Planetach* Holsta. Astriaba nie interesują wprawdzie związki poszczególnych planet z mitologią czy astrologią, jednak podobnie jak w *The Planets* konstytutywne stają się: przestrzeń, ruch i energia, wyrażające fizyczne i duchowe *ja* w ciągu obrazów dźwiękowych³⁸.

W 1976 roku Isao Tomita dokonał transkrypcji *The Planets* na instrumenty elektroniczne. Japończyk zasłynął wcześniej oryginalnymi opracowaniami komputerowymi utworów muzyki klasycznej (m.in. *Obrazków z wystawy* Musorgskiego). *Planety* w wersji Tomity nie są wierną kopią pierwowzoru. Dotyczy to zwłaszcza czterech ostatnich ustępów, np. w *Jowiszu* po środkowej, hymnicznej części następuje przejście do kody utworu, z pominięciem reprzyzy, *Uran* i *Neptun* ujęte są w jedno ogniwo, w którym następuje przenikanie się obu ustępów cyklu Holsta. Całość pomyślana została jako muzyczna podróż przez przestrzenie kosmiczne. Pomiędzy głównymi ścieżkami dźwiękowymi pojawiają się odgłosy wydawane przez startującą rakietę; słychać także dźwięki laserów, komputera pokładowego oraz spadających ze świstem meteorytów. Interesujący jest pomysł wprowadzenia odgłosów mechanizmu zegarowego w *Saturnie* oraz prezentacja na początku i na końcu cyklu melodii z centralnej części *Jowisza*. W zakończeniu cyklu melodia ta, grana przez pozytywkę, urywa się niespodziewanie, w przeciwieństwie do finału cyklu Holsta, w którym akordy ulegają stopniowemu wyciszeniu. Elektroniczna przeróbka *Planet* świadczy o pomysłowości i fantazji jej autora. Brzmienie syntezatorów, choć dalekie od możliwości kolorystycznych instrumentów orkiestry symfonicznej, nie jest sztuczne ani homogeniczne. Zgodnie z koncepcją Holsta – każdy powtarzający się odcinek kompozycji opracowany został w inny sposób. Najbardziej udany wydaje się *Merkury*, oddający zmienną osobowość bożka chwilami bardziej sugestywnie niż oryginał. Najsłabszym punktem wydaje się być *Uran*, gdyż Tomita opuścił wiele fragmentów tego ogniwa. *Planety* zostały przygotowane przez Tomitę także w formie filmu wideo nakręconego w 1993 roku. W kadrach pojawiają się tam fotografie dostarczone przez amerykańskie oraz radzieckie sondy kosmiczne (z misji Vikinga, Voyagera, Magellana), a także fragmenty filmów dokumentalnych NASA oraz efekty specjalne w postaci komputerowych animacji³⁹.

Planety pozostają więc żywe w świadomości kompozytorów współczesnych, choć bezpośrednich nawiązań do utworu jest niewiele. Jeśli jednak nie sama muzyka, to z pewnością uniwersalna tematyka *Planet* będzie inspirować kolejne pokolenia twórców zafascynowanych bezmiarem i pięknem wszechświata.

³⁸ Ibidem, s. 128.

³⁹ Por. <http://listen.to/tomita>

Recepcja „Planet”, funkcjonowanie dzieła w kulturze i świadomości odbiorców XX i XXI wieku

Imogen Holst w swojej monografii poświęconej ojcu przytacza opowiedzianą jej przez Ralpa Vaughana-Williamsa historię o oficerze marynarki, który spotkawszy w odludnym miejscu wybrzeża Yorkshire sprzedawcę wraz z jego żoną, zwrócił się do nich następująco: „Musicie być tutaj bardzo samotni”. Usłyszał odpowiedź: „Tak to prawda. Kontakt ze światem zawdzięczamy głównie naszemu radiu”. „A czego lubicie słuchać najbardziej?” – spytał. „Beethovena i Holsta”⁴⁰. Treść przytoczonej anegdoty świadczy o fenomenie popularności muzyki Gustava Holsta w Wielkiej Brytanii. Podkreślić jednak należy, że swą międzynarodową sławę kompozytor zawdzięcza właśnie *Planetom*. Oficjalne prawykonanie tego dzieła w całości, z udziałem London Symphony Orchestra pod dyktando Alberta Coatesa, miało miejsce 15 listopada 1920 roku w Queen’s Hall w Londynie. W latach 1921–1926 w samej Wielkiej Brytanii suita wykonana została siedemdziesięciopięciokrotnie. Liczne wykonania miały też miejsce w Europie kontynentalnej oraz w Stanach Zjednoczonych, gdzie utwór cieszył się ogromnym powodzeniem⁴¹. Odczucia wywołane w ówczesnych odbiorcach przez język dźwiękowy *Planet* są dziś trudne do wyobrażenia. Londyńska publiczność przyjęła utwór entuzjastycznie, jako częściowe przewyciężenie niemieckiej hegemonii w muzyce brytyjskiej, choć zdania pośród angielskich krytyków były podzielone. Przeważały jednak opinie pozytywne (11 na 16 zamieszczonych w liczącej się brytyjskiej prasie muzycznej)⁴². Dwie wyjątkowo negatywne recenzje zamieściły: *Sackbut* oraz *Truth*. W pierwszej z nich ostrej krytyce poddany został pomysł umieszczenia chóru za sceną. „W *Neptunie* – pisze krytyk – zostaliśmy uszczęśliwieni stadem syren Debussy’ego, które, nawet gdy drzwi zamkną się za nimi ze słyszalnym trzaskiem, kontynuują wydobywanie bezbarwnych melizmatów przez dziurkę od klucza”⁴³. Dla porównania – Ernest Newman w *Sunday Times* z 21 listopada 1920 roku określił wokalny finał *Neptuna* jako „jeden z najbardziej śmiałych i efektywnych fragmentów współcześnie pisanej muzyki”⁴⁴. Złośliwa recenzja w *The Truth* przedstawiała się następująco:

Mars ukazuje nam starego przyjaciela z Hagen wyposażonego w kilka bomb na 5/4 oraz gazy bojowe, *Venus* swoim łagodnym usposobieniem przynosi uspokojenie. *Mercury*, z musującą miksturą Strawińskiego i Mendelssohna, spieszy na ratunek cokolwiek zdezorientowanej publiczności. *Jupiter* «Cambrinus» zwinnie zgina się w akcie spożycia półkwartowego. Ale *Saturn* podejmuje przyjemny, Parsifalowski wątek uwiędu starczego, a kiedy *Uranus* zmęczony życiem wyższych sfer schodzi na ziemię, nucąc naszą znaną śpiewkę – «*tonight, tonight, we will have a night tonight, we will*», tremor astrologicznych emocji przenika całą publiczność⁴⁵.

⁴⁰ Cyt. za: R. Greene, *Holst...*, op. cit., s. 10.

⁴¹ Ibidem, s. 37.

⁴² Ibidem, s. 34–35.

⁴³ Ibidem, s. 36.

⁴⁴ Ibidem, s. 33.

⁴⁵ Ibidem, s. 36.

Pozostałe recenzje także, choć nie w tak kąśliwy sposób, skupiały się na analogiach stylistycznych dzieła Holsta do twórczości głównie współczesnych kompozytorów, w niewielkim stopniu uwzględniając astrologiczne przesłanki utworu. Podkreślano wpływy „starej szkoły” Elgara oraz „nowej szkoły niemieckiej” Straussa i Schönberga, a także Debussy’ego, Ravela i Strawińskiego. W opinii większości krytyków *Planety* zostały więc uznane za utwór neomodernistyczny. Nie zabrakło także opinii przesadnie pochlebnych. Newman określił prawykonanie utworu jako „najważniejsze z ostatnich wydarzeń w życiu koncertowym”, *Planety* nazwał „nowym rozdziałem historii muzyki”, Holsta zaś „jednym z najbardziej misternych i oryginalnych umysłów swoich czasów”, przedkładając rangę kompozytora wyżej od Strawińskiego⁴⁶. Komentator z *Queen* zwrócił uwagę na przejrzystość i zachowanie logicznego porządku w każdym z ustępów *Planet* mimo licznych niejasności harmoniczných, w które obfituje partytura⁴⁷. Interesujące stanowisko przyjął Richard Capell z *Daily Mail*, który zaznaczył autonomiczność muzyki Holsta względem poetyckich tytułów ustępów dzieła, porównując cykl ze współczesną poezją angielską stroniącą od kwiecistego, retorycznego języka wierszy Johna Swinburne’a⁴⁸. Takie ujęcia opisowe utworu występowały rzadko. *Planety* traktowano zwykle jako suitę zestawioną z odmiennych stylistycznie ustępów, do czego z pewnością przyczyniły się wielokrotne wykonania fragmentów cyklu przed prapremierą całego dzieła, a także po niej. Dużo kontrowersji budził *Mars*, którego Bernard von Dieren nazwał „banalnym ogniwem”⁴⁹. *Venus* w opinii wielu krytyków i melomanów uznana została za najłabszy fragment suitę, jakkolwiek Reginald Owen Morris uznał ją za „najpiękniejszą ze wszystkich *Planet*”⁵⁰. *Merkury* traktowany był jako efektowne ogniwo, pobudzające wyobraźnię słuchacza błyskotliwymi przebiegami dźwięków. *Jowisz* uznany został niemal jednogłośnie za najbardziej „angielskie” ogniwo cyklu. Do *Saturna* większość krytyków odnosiła się z podziwem, podkreślając głębokie piękno tej części. *Uran* faworyzowany był jako najlepiej zinstrumentowany ustęp, choć w wielu recenzjach pojawiały się zarzuty odnoszące się do braku oryginalności i naśladownictwa *scherza* symfonicznego Dukasa (*L'apprenti sorcier*). Wreszcie *Neptun* – najbardziej nowatorskie ogniwo cyklu i jego „zapierające dech w piersiach” zakończenie, które wielu słuchaczom utrwaliło się w pamięci najbardziej z całej suitę.

Do 1920 roku Holst zdobywał uznanie przede wszystkim jako pedagog. Po prawykonaniu *Planet* stał się bardziej znany jako kompozytor. Jednocześnie wiele jego utworów zyskało popularność, odsuwając w cień najśłynniejsze dzieło artysty (np. Francis Toye w swoim artykule dotyczącym poematu symfonicznego Holsta *Egdon Heath* wspomina o wspaniałości i geniuszu su-

⁴⁶ Ibidem, s. 33.

⁴⁷ Ibidem, s. 33–35.

⁴⁸ Ibidem, s. 35.

⁴⁹ Ibidem, s. 37.

⁵⁰ Ibidem, s. 39.

ity *Beni Mora*, pomijając *Planety*)⁵¹. Pierwszy obszerniejszy tekst poświęcony w całości *The Planets* ukazał się w 1949 roku, jako jeden z rozdziałów książki Bernarda Shore'a pt. *Sixteen Symphonies*⁵².

Gustav Holst był jednym z pierwszych europejskich kompozytorów, którzy utrwalili swoje utwory w postaci nagrań płytowych. *Planety* zostały zarejestrowane dwukrotnie w latach 1922–1924 z London Symphony Orchestra pod batutą kompozytora. W latach 1945–1960 nagrań utworu z BBC Symphony Orchestra oraz Vienna State Opera Orchestra dokonał sir Adrian Boult. Zwiększająca się od lat siedemdziesiątych liczba nagrań oraz wykonań *Planet* z udziałem światowej sławy dyrygentów, m.in.: Haitinka, Steinberga, Bernsteina, Marrinera, Ozawy, Karajana, Previna, Mehty, dowodzi wzrostu zainteresowania cyklem Holsta pośród szerokiego grona odbiorców. Niektóre interpretacje reprezentują niezwykle ciekawe i oryginalne pomysły wykonawcze dotyczące zwłaszcza *Marsa*. Z najnowszych warto odnotowania jest nagranie Zubina Mehty z Los Angeles Philharmonic Orchestra, w którym zespół potraktowany został kameralnie, z wydobyciem solowych partii instrumentów, w innych wykonaniach zazwyczaj wtopionych w *tutti* (np. dialog trąbki i tuby tenorowej w *Marsie*). Interesujące jest też nagranie sir Simona Rattle'a, odtwarzające zapis nutowy utworu z niespotykaną precyzją i dbałością o szczegóły.

Rezonans *Planet* w kulturze XX wieku jest znaczący. Fragmenty utworu wykorzystywane są w słuchowiskach radiowych, programach telewizyjnych, muzyce filmowej i rozrywkowej, a także w pop-kulturze i różnego rodzaju widowiskach oraz pokazach multimedialnych. W Stanach Zjednoczonych już w 1938 roku *Planety* zostały użyte jako oprawa muzyczna słuchowiska radiowego *The War of the Worlds*, opartego na fabule powieści Herberta Georga Wellsa z 1898 roku pod tym samym tytułem. W wigilię Wszystkich Świętych 1938 roku reżyser Orson Welles nadał przez radio komunikaty o lądowaniu ogromnego statku kosmicznego, inwazji Marsjan na Ziemię oraz zniszczeniu przez nich Nowego Jorku. Słowom Wellesa towarzyszyły fragmenty pierwszego ustępu *The Planets*. Spośród około sześciu milionów słuchaczy, przynajmniej milion przyjęło tę audycję jako relację z rzeczywistych wydarzeń, powodując wielogodzinną blokadę linii telefonicznych i panikę w całym kraju⁵³.

Warto także wspomnieć o książce Jamesa Finney'a Boylana z 1988 roku zatytułowanej *The Planets*. Jest to psychologiczna powieść o tematyce fantastycznej, której akcja rozgrywa się wokół przeżyć dorastającej dziewczynki. Tytuły rozdziałów książki są tożsame z tytułami ustępów suity Holsta. Wyjątek stanowi podtytuł *Venus – the Bringer of Love*. Pisarz przyznaje, że *Planety* Holsta stanowiły dla niego inspirację do stworzenia swobodnych wariacji literackich⁵⁴.

⁵¹ Ibidem, s. 38.

⁵² Por. B. Shore, *Sixteen Symphonies*, Oxford University Press, London 1949.

⁵³ Por. W. Kopaliński, *Słownik wydarzeń, pojęć i legend XX w.*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 245.

⁵⁴ Por. J. F. Boylan, *The Planets*, Poseidon Press, New York 1991.

Szczególną popularnością cieszyły się i cieszą *Mars* oraz *Jowisz* – najbardziej efektowne ogniwa cyklu. Fragmenty *Marsa* posłużyły jako tło dźwiękowe wielu filmów o tematyce wojennej, reklam, przebojów muzyki rozrywkowej, a nawet gier komputerowych i telewizyjnych. Dostosowane do potrzeb elektroniki komputerowej fragmenty pierwszego ustępu *Planet* wykorzystane zostały w grach: *Commander Keen 5* (ID Software, 1990), *Outpost* (Sierra On-line, 1994), *Super Mario Bros 3* (NET, 1992), *Escape Velocity Nova* (Macintosh, 2002), w których ilustrują muzycznie sytuacje pełne napięcia (np. w *Super Mario Bros 3* muzyka towarzyszy zmaganiom tytułowego bohatera z piratami na okręcie). Przykładami cytatów z partytury *Marsa* mogą posłużyć ścieżki dźwiękowe z produkcji filmowych takich, jak: *Gladiator* (2002, muz. Hans Zimmer), *Star Wars* (1977, muz. John Williams), *X-Men United* (2003, muz. John Ottman), *Blues for a Red Planet* – piąty epizod serialu edukacyjnego Carla Sagana pt. *Cosmos*. W suicie Johna Williama zestawionej z fragmentów muzyki do filmu *Star Wars* końcowe akordy *Marsa* przytoczone zostały w identycznej tonacji oraz analogicznej fakturze. Obecne są tam także rytmiczne reminiscencje utworu Holsta. Motywy *Marsa* tworzą często w wymienionych filmach podkład do scen walki (np. w *Star Wars Episode IV: A New Hope* w scenie bitwy o Yavin, dźwięki *Marsa* towarzyszą też w filmie eksplozji *Gwiazdy Śmierci*). Podkład muzyczny bazujący na układach fakturalnych *Marsa* występuje w filmie dokumentalnym *Trinity and Beyond*, opowiadającym o amerykańskich projektach związanych z bronią nuklearną w okresie 1945–1963. W ostatnim czasie w środkach masowego przekazu (głównie w zasobach Internetu) odnaleźć można także reportaże dotyczące konfliktu zbrojnego trwającego w Iraku, którym towarzyszy muzyka *Marsa*.

W piosence *The Devil’s Triangel* pochodzącej z albumu *In the Wake of Poseidon* zespołu King Crimson (1970) jako tło rytmiczne użyty został charakterystyczny ostinatowy motyw *Marsa* na 5/4. W początkowych taktach piosenki zespołu Diamond Head pt. *Am I Evil?* (1980) pojawia się, również na tle ostinatowego wzorca rytmicznego (powtarzanego w metrum parzystym ósemki i trioli szesnastkowej), inicjalny temat *Marsa* złożony z wstępującej kwinty czystej i opadającej sekundy małej. Fragmenty *Marsa* cytowane są także w piosence zespołu Symphony X pt. *Divine Wings of Tragedy* oraz w utworze *Dazed and Confused* zespołu Led Zeppelin (1969).

Uroczy, taneczny charakter *Jowisza* wielokrotnie wykorzystywano w utworach muzyki rozrywkowej. Centralny temat *Jowisza* (*I vow to thee, my country*) stał się podstawą oficjalnego hymnu Pucharu Świata w Rugby w 2003 roku. W tym samym roku w grudniu japońska piosenkarka Ayaka Hirahara zadebiutowała płytą pt. *Jupiter*, gdzie tytułowa ścieżka dźwiękowa bazuje na temacie *Thaxted*. Nagranie to okazało się jednym z najlepiej sprzedających się singli w Japonii w 2004 roku. Na słynnym temacie z *Jowisza* opiera się także melodia piosenki zatytułowanej *Hammerheart* z albumu *Twilight of the Gods* szwedzkiego zespołu Bathory (1991). Członkowie grupy muzycznej Amici Forever zacytowali *andante maestoso* z *Jowisza* w specjalnym wydaniu swojej pierwszej płyty pt. *The Opera Band* (2004). Tanecz-

ne fragmenty ustępu wykorzystał też Frank Zappa w piosence *Ritual Dance of the Young Pumpkin* (1992). W Wielkiej Brytanii centralny temat *Jowisza* jest często wykorzystywany jako hymn weselny (prezentowany był m.in. na uroczystościach ślubnych księżnej Diany w 1981 roku). Teksty podkładane pod muzykę melodii Holsta bywają rozmaite i nie zawsze pasują do jej hymnicznego nastroju. W muzyce filmowej dźwięki *Jowisza* słychać przez chwilę w jednym z odcinków animowanego serialu komediowego *The Simpsons* zatytułowanym *Scuse Me While I Miss the Sky* (2003).

Osnowa dźwiękowa serialu BBC *The Quatermass Experiment* z 1953 roku o tematyce fantastycznej została zaczerpnięta z wyimków *Marsa* i *Jowisza*. Także inne ogniwa *Planet* posłużyły jako fragmenty filmowych ścieżek dźwiękowych. W jednej ze scen animowanego filmu dla dzieci *Wallace & Gromit: The Curse of the Were-Rabbit* (2005), z płyty winylowej odtwarzana jest *Wenus*. John Williams do ścieżki dźwiękowej z filmu *Close Encounters of The Third Kind* (1977) wprowadził wokalizę w układzie harmonicznym bardzo zbliżonym do *Neptuna*. W muzyce z filmu *The Right Stuff* z 1983 roku, którego fabuła opowiada o początkach podboju kosmosu przez USA – historii statku kosmicznego *Merkury 7*, przełamaniu bariery prędkości dźwięku oraz zasadach, według których dokonywano selekcji kandydatów na astronautów, kompozytor Bill Conti zacytował fragmenty *Marsa*, *Jowisza*, *Saturna* oraz *Neptuna*.

Interesującym przykładem filmowej adaptacji *Planet* jest film zrealizowany przez BBC w reżyserii Johna Istedy (1982). Po prezentacji danej planety (obiektu astronomicznego), pojawiają się związane z nią obrazy zilustrowane ogniwami z *Planet*. W *Marsie* na tle płomieni widoczne są sceny i zdjęcia z okresu II wojny światowej, samoloty wojskowe, czołgi, defilada wojsk radzieckich, wystrzeliwane pociski, uciekający cywile, obóz jeniecki, wybuch bomby atomowej, ludzkie czaszki; w *Wenus* – obrazy rolników i rybaków z różnych regionów świata (ludzie zbierający ryż, trzcinę cukrową, pszenicę, herbatę, poławiacze ryb plemion afrykańskich). W *Merkurym* przedstawione zostały satelity, sondy kosmiczne, obserwatoria astronomiczne, przyrządy do obserwacji nieba. *Jowisz* to w filmie pokaz karnawału w Wenecji i Rio de Janeiro oraz tańców ludowych (japońskich, chińskich, hinduskich, rosyjskich), baletu klasycznego, dyskoteki, defilad wojskowych. W *Saturnie* ukazane zostały sceny z domu spokojnej starości – gra w golfa, kręgle, przyjęcie przy dźwiękach z płyt gramofonowych, szpital, karetka pogotowia. *Uran* prezentuje rytualne, magiczne tańce z Indii i z Dalekiego Wschodu wykonywane w maskach egzotycznych. W *Neptunie* przewijają się w zwolnionym tempie zamazane, niewyraźne obrazy z poprzednich części filmu. Na koniec pojawiają się komputerowe animacje powierzchni *Marsa* i *Wenus* oraz wszystkie planety Układu Słonecznego. Zmiany obrazów w filmie pokrywają się z architektoniką poszczególnych ustępów cyklu. Ciekawym i udanym pomysłem reżysera okazało się zestawienie europejskiego toposu *Planet* z wpływami innych kręgów kulturowych, a także *Marsa* przedstawiającego straszliwe skutki postępu technicznego oraz *Wenus*, ukazującej życie człowieka w zgodzie z naturą. Projekt Istedy uświetnia zna-

komita oprawa muzyczna stworzona przez BBC Symphony Orchestra and Chorus pod dyрекcją Andrew Davisa⁵⁵.

Przytoczone przykłady wykorzystania *Planet* w muzyce filmowej oraz rozrywkowej świadczą o popularności i żywotności cyklu Holsta. Niestety, w wielu przypadkach modyfikacje poszczególnych ustępów cyklu podyktowane koniecznością adaptacji utworu do potrzeb komercyjnych, powodują obniżenie jakości dzieła. Np. przeróbka tematu z *Jowisza* we wspomnianej piosence *Hammerheart* pozbawia pierwotny piękna i wzniosłości, dowodząc kompletnego braku zrozumienia intencji Holsta. Charakterystyczne dla funkcjonowania *Planet* w świadomości odbiorcy XX wieku jest pojmowanie dzieła w wymiarze astronomicznym, często z pominięciem jakże istotnej w utworze płaszczyzny odniesień astrologicznych. Jest to zresztą zjawisko naturalne w dobie ogromnego postępu nauk kosmologicznych. W czasach Holsta świadomość procesów zachodzących we wszechświecie w porównaniu z dzisiejszym stanem wiedzy na ten temat była niewielka. 8 stycznia 2006 roku, w rocznicę urodzin Jana Heweliusa w Polskiej Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku (dyrygował Michał Nestorowicz) miało miejsce wykonanie *Planet* połączone z multimedialną prezentacją Układu Słonecznego. W antraktach dzieła Dorota Miśkiewicz oraz Grzegorz Turnau odtwarzali specjalnie skomponowane na tę okazję utwory do tekstów Michała Rusinka, Grzegorza Turnaua oraz Zbigniewa Herberta (muz. Grzegorz Turnau)⁵⁶. Podobnych wydarzeń artystycznych, łączących w sobie elementy „kosmicznej” muzyki Holsta i projekcji świetlnych, odbywa się w Europie i na świecie coraz więcej⁵⁷. 28 czerwca 2001 roku na ruinach świątyni Zeusa w Atenach miało miejsce efektowne widowisko muzyczne. Grecki kompozytor muzyki filmowej i elektronicznej – Vangelis (właśc. Evangelos Papathanassiou) zaprezentował wykonanie swojego dzieła wokalnie-instrumentalnego pt. *Mythodea*, inspirowanego wątkami mitologicznymi oraz podbojem kosmosu. W monumentalnym koncercie wystąpili The London Metropolitan Orchestra, The National Opera of Greece Choir, 20 perkusistów oraz solistki pod kierownictwem autora muzyki, który dyrygował i obsługiwał urządzenia elektroniczne. W *Mythodei* Vangelis nawiązuje do motywów *Marsa* oraz *Neptuna*. Po krótkiej introdukcji pojawia się pierwszy ustęp oparty na ostinatowej formule rytmicznej, w którym występuje też motyw wznoszącej się kwinty i opadającej sekundy małej. W finale czwartego, najdłuższego ustępu charakterystyczne są akordy chóru, powtarzane *diminuendo*, zapożyczone z ostatniego taktu *Neptuna*. Dzieło Vangelisa zostało wybrane przez Amerykańską Agencję Lotów Kosmicznych (NASA) jako muzyka towarzysząca misji na Marsa w 2001 roku⁵⁸.

⁵⁵ Por. A. Szybowska, „Muzyka i mit. Topos planet na przykładzie suity symfonicznej *Planety* Gustava Holsta”, *Anthropos* 2005, nr 4–5.

⁵⁶ Por. Polska Filharmonia Bałtycka, *Program koncertu*, Gdańsk, 8 I 2006.

⁵⁷ Np. 29 VIII 2005 roku w Warszawie odbył się koncert połączony z widowiskiem multimedialnym, zorganizowany z okazji obchodów dwudziestopięciolecia powstania Solidarności. W programie znalazł się m.in. *Mars* w wykonaniu Polskiej Orkiestry Radiowej pod dyрекcją Łukasza Borowicza.

⁵⁸ Por. <http://www.sonyclassical.com/music/89191/>

Przytoczone przykłady obrazują charakterystyczne dla dzisiejszych czasów zjawisko interdyscyplinarności, przenikania się dziedzin pozornie tak odległych od siebie – astronomii i muzyki. Jest rzeczą znaną, że *Planety* Gustava Holsta osiągają coraz większą popularność, która idzie w parze ze wzrostem zainteresowania ludzkości wszechświatem, jego historią i ewolucją. W przypadku dzieła Holsta nacisk na aspekt astronomiczny nie jest zgodny z intencjami kompozytora. Jest natomiast doskonałym przykładem wpływu okoliczności na interpretant, o którym mówi Michael Riffaterre, przykładem tego, jak „to «już powiedziane» staje się elementem czegoś nowego i przybierać może rozmaite postacie”⁵⁹. Trudno więc nie zgodzić się ze słowami Hansa Georga Gadamera: „Dzieła sztuki nie można tak po prostu odizolować od «przygodności» warunków dostępu do niego, w jakich się ono ukazuje. Ono samo należy do świata, któremu się prezentuje”⁶⁰.

Intertextual Dimensions of „The Planets” by Gustav Holst

Author presents and analyses reception of Holst’s masterpiece *The Planets*, and references to this work in the output of modern composers and in mass media. Author’s analysis is based on some of its intertextual aspects. The intertextual method of analysis in literature was initiated by Julia Kristeva. Kristeva assumes that every text is in dialogue with other texts. The intertextual method may also be used for demonstration and explanation of connections between one kind of art (e.g. musical art) and other disciplines – literature, plastic arts, philosophy, and between various works of the same art. When Gustav Holst worked on the score of *The Planets* (1914–1917) he was inspired by astrology and mythology and he studied Alan Leo’s book *What is Horoscope and How is it cast?* Composer was also interested in mysticism and the mystical philosophy of *Dharma*. Richard Greene called *The Planets* “a psychological journey” from the physical (*Mars, the Bringer of War*) to the mystical states (*Neptune, the Mystic*). Each of seven movements of this large vocal-orchestral suite is based on a psychological program and is a portrait of one particular aspect of human personality. Leo’s descriptions of human psyche and temperament correspond to cultural imaginations, mythological associations of the planets and planetary influence on character. Intertextual analysis of *The Planets* provides evidence of generality of Holst’s composition in the context of metaphorical reflections on the universe inherent in the tradition of science, art and philosophy throughout the ages.

⁵⁹ Por. M. Riffaterre, „Sémiotique...”, op. cit.

⁶⁰ H.G. Gadamer, cyt. za: M. Niechwiej, *Historia filozofii w sentencjach*, Bis, Warszawa 2003, s. 348.

Artykuł ten jest oparty na fragmentach mojej pracy magisterskiej pt. „*Planety*” G. Holsta na orbitach intertekstualności, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Nowika.

Małgorzata A. Szyszkowska

Metafora w doświadczeniu dzieła muzycznego. Wokół koncepcji Rogera Scrutona

„Metafory nie da się usunąć z opisu muzyki, ponieważ określa ona przedmiot intencjonalny doświadczenia estetycznego. Usuwając metaforę, przestajemy opisywać doświadczenie muzyki”¹.

Zastanawiając się nad doświadczeniem estetycznym muzyki oraz dzieła muzycznego, napotyka się zazwyczaj dwa problemy². Jednym z nich jest problem opisu samego doświadczenia, innym – znaczenia dzieła muzycznego, a więc treściowego ujęcia dzieła muzycznego jako przedmiotu doświadczenia. Oba związane są z językiem i możliwościami językowego wyrażania, a także pośrednio z metaforą. Metafory w języku opisującym muzykę oraz doświadczenie muzyczne stanowią najczęstszy środek wyrazu, jak również nieustające źródło nieporozumień. Problem metafory jako środka wyrazu w opisie oraz – jak się jeszcze okaże – w rozumieniu dzieła muzycznego, staje się także jednym ze sposobów ustosunkowania się do ogólnych problemów badawczych w estetyce muzycznej, takich jak problem komunikatywności dzieła, doświadczenia estetycznego oraz języka muzycznego. Aktualność samego zagadnienia metaforycznego znaczenia muzyki jest widoczna również w odniesieniu do coraz częściej podnoszonych zarzutów oddalania się potocznego rozumienia muzyki (tj. percepcji konkretnego słuchacza i jej opisu) od teorii muzyki uznawanej w dalszym ciągu za podstawę oceny, interpretacji, krytyki dzieła muzycznego.

W przedstawianej pracy proponuję zastanowić się nad pewnymi aspektami tak zarysowanego problemu metafory w opisie i rozumieniu dzieła muzycznego w nawiązaniu do koncepcji metaforycznego przeniesienia Rogera Scrutona. Koncepcja przedstawiona przez brytyjskiego filozofa w pracy *The Aesthetics of Music* postuluje przemyślenie funkcji, jaką metafory pełnią w opisie oraz percepcji dzieła muzycznego. Autor wskazuje na kategorie oraz

¹ „The metaphor cannot be eliminated from the description of music, because it defines the intentional object of the musical experience. Take the metaphor away and you cease to describe the experience of music”. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford 1999, s. 92. Przekł. własny także dalej, o ile nie podaję inaczej.

² Wstępna wersja tego tekstu była podstawą referatu wygłoszonego przez autorkę na międzynarodowej konferencji „Filozofia muzyki” w Krakowie w 2002 roku.

pojęcia, które warunkują estetyczny odbiór muzyki. Zachowując podstawowe elementy klasycznej estetyki muzycznej (zarówno te mające swoje źródło w europejskiej teorii muzyki, jak i te związane bezpośrednio z tradycją referencjalności znaczenia muzyki), koncepcja przedstawiona przez Scrutona czyni konieczną redefinicję samego fenomenu muzyki zarówno z punktu widzenia doświadczenia, jak i z punktu widzenia społecznego znaczenia muzyki; redefinicję poważnie ingerującą w przyzwyczajenia i przekonania słuchaczy.

I.

„Uciekamy się do metafor nie dlatego, że muzyka stanowi analogię dla innych rzeczy, ale dlatego, że metafora opisuje właśnie to, co słyszymy, gdy słyszymy dźwięki jako muzykę”³.

Podstawowa teza w koncepcji metaforycznego rozumienia muzyki Rogera Scrutona, ujęta jest już w powyższym cytacie. To twierdzenie o konstytutywnej dla doświadczenia dzieła muzycznego roli metafory. Po pierwsze, metafora nie ogranicza się do nazywania elementów dzieła muzycznego, ale opisuje sam proces doświadczania (słyszania) dzieła. Po drugie – rozumiana jako szczególny rodzaj przeniesienia ze sfery wyobraźni na sferę doświadczenia – stanowi podstawę i fundament zjawiska, które nazywamy muzyką.

W swojej koncepcji Scruton rozważa zarówno wyrażenia metaforyczne używane jako część opisu dzieła muzycznego (dotyczy to wszelkich obrazowych określeń dzieła muzycznego⁴), jak i metaforyczne wyrażenia pojawiające się w procesie odbioru dzieła muzycznego. Obie odmiany metafory stanowią ważne elementy przedstawianej tu teorii estetycznej. Scruton korzysta z Arystotelesowskiego rozumienia metafory jako zastępowania jednego wyrażenia przez drugie, będące do tego pierwszego w pewnej relacji (podobieństwo, hierarchia). Jest to „zamierzone zastosowanie terminu lub wyrażenia do rzeczy, o której wiadomo, że go nie egzemplifikuje”⁵. W polskim tłumaczeniu *Poetyki* autorstwa Henryka Podbielskiego odnośny fragment mówi o przeniesieniu „nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj”⁶. Scruton nie proponuje nowego rozumienia czy też uściślenia rozumienia metafory. Uznaje ją natomiast za ten właśnie element języka figuratywnego, który zwraca naszą uwagę na rolę wyobraźni w procesach rozumienia dzieł sztuki. Można by powiedzieć, że za pomocą metafory dokonuje się przeniesienia z jednego kontekstu – centralnego, który nadaje

³ „To describe it we must have recourse to metaphor, not because music resides in an analogy with other things, but because the metaphor describes exactly what we hear when we hear sounds as music”. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, op. cit., s. 96.

⁴ Tutaj również można się spierać, które z użytych określeń są metaforyczne, a które nie. Ale istnieje niewątpliwie wiele takich określeń, które większość odbiorców uznałaby za metafory. Mówienie o dziele muzycznym, że jest melancholijne, może być tego dobrym przykładem.

⁵ „A deliberate application of a term or phrase to somethings that is known not to exemplify it”. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, op. cit., s. 80.

pojęciu lub nazwie sens – na inny, poboczny. Co istotniejsze, to przeniesienie ma cel, jak zauważa autor, i to cel istotny dla użytkownika języka⁷. Celem tym jest być może właśnie odnalezienie podobieństwa lub pokrewieństwa tam, gdzie na pierwszy rzut oka nie jest ono widoczne. Na tym polega zresztą siła języka figuratywnego: przybliża rzeczy od siebie odległe i tworzy związki tam, gdzie ich wcześniej nie było⁸. Związki, o których mowa, nie mogą być stałe ani oczywiste. Pozostają one w sferze doświadczenia i wyobraźni, i tylko tam nastąpić może weryfikacja metafory. Udana metafora wymaga szczególnego wysiłku wyobraźni ze strony odbiorcy, narzuca mu nowy sposób myślenia. Podstawowym zadaniem metafory literackiej, a także tym, co ją uzasadnia, jest – jak mówi Scruton – dzielenie się doświadczeniem.

„Intencją mówiącego jest sprawić, bym dzielił z nim doświadczenie, które pchnęło go do tego opisu: doświadczenie widzenia i reagowania na daną rzecz w sposób zasugerowany przez inną”⁹.

To właśnie przeniesienie – fuzja doświadczeń lub podwójna intencjonalność – stanowi bardzo istotny element teorii estetycznej autora.

„W doświadczeniu estetycznym nasze zmysły zanurzone są w wyglądach rzeczy, które fascynują nas, a co bardziej znaczące, źródła tej fascynacji tkwią w nas samych. (...) Czasami jednak koncentrując się na wyglądzie jednej rzeczy, mogę przyglądać się z równą uwagą wyglądowi innej i moja odpowiedź przenosi się z drugiej na pierwszą. Zaczynam wibrować w sympatii dla obu jednocześnie. W ten sposób dokonuje się między nimi połączenie – połączenie realne w moich odczuciach, lecz jedynie wyobrażone w samych rzeczach”¹⁰.

Należałoby być może postawić pytanie, skąd się biorą metafory w odbiorze dzieła muzycznego i jaką pełnią tam rolę. Czy metafora jest po prostu właściwa opisowi muzyki, jak sądzi Bohdan Pocij, wzbogaca doznania odbiorcy, czy może to język dosłowny jest bezsilny wobec sfery muzyki?

„Jeśli zaś o metaforę chodzi, to jest to przecież dziedzina z muzyką związana, w której jej stałe występowanie nie podlega kwestii. (...) to sama muzyka z istoty swej najbardziej pobudza metaforę. A przyczyny tego pobudzenia są dwie: urzeczenie, fascynacja muzyką – pobudzenie inwencji poetyckiej czy pseudopoetyckiej; poczucie niemożności, bezsilności języka rzeczowego, precyzyjnego pojęciowo”¹¹.

⁶ Arystoteles, *Poetyka*, przekł. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1983, ks. XXI, s. 76.

⁷ „This act of transference has a purpose for us, a role in a language game, to use Wittgenstein's idiom”. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, op. cit., s. 82.

⁸ Ibidem, s. 83.

⁹ „The intention of the speaker is to bring me to share the experience that prompts his description: the experience of seeing and responding to one thing in terms suggested by another”. Ibidem, s. 85.

¹⁰ „In aesthetic experience our senses are saturated by the appearances of things, which take on a fascination that is especially significant, in that its origin lies in us. (...) Sometimes, however, I can concentrate on the appearance of one thing, while attending equally to the appearance of another, and in my response to the second is transferred to the first. I came to vibrate in sympathy with both simultaneously. I thereby make a connection between them – a connection that is real in my emotions, but only imagined in the objects themselves”. Ibidem, s. 86.

¹¹ B. Pocij, „Muzyka a metafora”, w: *Studia o metaforze*, red. M. Głowiński, Ossolineum, Wrocław 1983, t. II, cyt. za M. Jabłoński, „Przemoc metafory”, *Res Facta* 2003, nr 6, s. 315.

Istnieje również inna metaforyczność muzyki, na którą zwracają uwagę zarówno Roger Scruton, jak i Nicholas Cook. Metaforyczność ta bierze się z podporządkowania indywidualnych doświadczeń akustycznych oczekiwaniom, pojęciom, relacjom – jest ona rezultatem oddziaływania teorii muzyki. W sferze muzyki określeniami metaforycznymi są nie tylko określenia takie jak „smutne tony”, „szeroka fraza”, „melancholijny głos”, ale także podstawowe terminy z zakresu teorii muzyki. Wyrażeniami metaforycznymi są określenia wysokości dźwięków: niskie, wysokie, sugerujące ich przestrzenne rozmieszczenie, oraz wyrażenia sugerujące przemieszczanie się dźwięków, czyli ruch muzyczny (dźwięki stojące, dźwięki chodzące), co stanowi podstawę teoretycznego systemu muzycznego oraz bazę dla każdego niemal analitycznego opisu muzyki. Dźwięki muzyczne w skali oraz interwały traktuje się jako elementy stałe, które można transponować, odwracać i śledzić ich przemieszczenia w czasie. W tym sensie metaforyczny charakter mają wszelkie teorie muzyki opisujące i tworzące jednocześnie struktury, takie choćby jak relacje harmoniczne (mam tutaj na myśli np. „dźwięki prowadzące”, „rozwiązanie na tonice” lub „modulacje” jako elementy systemu zależności wraz z przypisanymi im wartościami). Podobnie samo przedmiotowe ujmowanie muzyki – jak przekonuje Nicholas Cook – mówienie o przedmiocie i jego określonych własnościach tam, gdzie mamy do czynienia z rozgrywającym się w czasie procesem – stanowi rodzaj metaforycznego ujmowania muzyki¹². Zwrócenie uwagi na metaforyczność pewnych określeń nie ma jednak na celu usunięcia ich z dziedziny muzyki (co nie wydaje się zresztą możliwe) ani nawet „przeskalowania” wartości pewnych elementów systemu muzycznego. Analiza sposobu, w jaki mówimy o doświadczeniu muzyki i o samym dziele muzycznym, uświadamia nam, zdaniem Scrutona, nie tylko złożone funkcje metaforycznych określeń w systemie muzycznym, ale także funkcję tych określeń w percepcji muzyki, a nawet – podstawowy mechanizm samej percepcji muzyki.

II.

W swojej teorii Scruton bazuje na rozpoznaniu faktu rozbieżności pomiędzy tym, czego słuchamy w sensie przedmiotowym (fizycznie określony dźwięk jako „materialna” podstawa doświadczenia), a tym, jak słuchamy w sensie przypisywania dźwiękom określonych własności i relacji, które, chociaż podstawowe dla doświadczenia muzyki, nie mają jednak nic wspólnego z fizycznie badanym dźwiękiem. Według Scrutona słuchanie

¹² Por. N. Cook, „Wyimaginowany przedmiot”, w: idem, *Muzyka*, przekł. M. Łuczak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000. Zob. także idem, *Music, Imagination and Culture*, Oxford University Press, Oxford 1990. Dla Cooka formalny opis dzieła muzycznego ma zawsze charakter metaforyczny – ma on nawet charakter metafizyczny – chociażby dlatego, że nieświadomy jego znaczenia słuchacz nie może go również usłyszeć. O niespójności systemu muzycznego świadczy również fakt, że pewne elementy dzieła (np. harmoniczny przebieg lub zastosowana technika kompozytorska) stają się powodem uznania wartości danego dzieła, o którym może on przeczytać w książeczce programowej, choć sam nie może ich uchwycić w procesie słuchania.

muzyki to proces, który sam w sobie zapośredniczony jest przez pojęcia muzyczne. Jednak oba systemy: system zależności dźwiękowej oraz system teoretyczny określający zjawisko muzyki są mocno osadzone w kulturze. Oba spólnie wyznaczają to, co nazywamy muzyką.

Scruton zakłada, że rozumienie dzieła muzycznego dokonuje się za pomocą kategorii, które z samym dziełem – rozumianym jako proces akustyczny – mogą mieć niewiele wspólnego, a jednak określają je na zasadzie metaforycznego przeniesienia. Twierdzi również, że w rozumieniu dzieła muzycznego słuchacz odwołuje się do przestrzennych i czasowych określeń, które w odniesieniu do fenomenu muzyki muszą być uznane za metafory. Metaforą jest wobec tego mówienie o „wnoszeniu się” dźwięku, podobnie jak o „opadaniu” linii melodycznej, o „pełnym akordzie” itd. Metaforyczny charakter muzyki i doświadczenia muzycznego w rozumieniu Scrutona bierze się z zapośredniczenia pojęciowego naszych akustycznych doświadczeń. To pojęciowe zapośredniczenie wiąże się przede wszystkim z przestrzennymi i czasowymi kategoriami używanymi w opisie i służącymi do rozpoznawania dzieła. Metaforyczne przeniesienie polega zatem na „filtrowaniu” słyszanych dźwięków przez konkretne pojęcia i relacje, tak by tworzyły one spójną (choć jeszcze nieokreśloną) całość muzyczną. Scruton mówi w *The Aesthetics of Music* o czterech „warunkach” doświadczenia muzyki, płynących z aplikacji metaforycznych kategorii do fenomenu dźwiękowego: o słyszeniu tonów (*hearing tones*), słyszeniu ruchu (*hearing movement*), słyszeniu rytmu (*hearing rhythm*) oraz słyszeniu harmonii (*hearing harmony*).

Według Scrutona rozumienie (*understanding*) w kontekście odbioru muzyki to rodzaj słuchania (*musical understanding is a form of hearing*¹³), wsłuchiwanie się – powiedzielibyśmy po polsku – pod warunkiem, że cały proces dokonuje się ze względu na dzieło muzyczne, a nie jakiś inny ukryty cel (*hearing music as music*)¹⁴. Zatem proces słyszenia sam w sobie stanowi już rozumienie muzyki. Rozumienie to jest z kolei szczególnym rodzajem rozumienia intencjonalnego, które według Scrutona jest właściwe każdej sztuce. W przypadku dzieła muzycznego, tak jak w przypadku innych dzieł sztuki, rozumienie dokonuje się w czasie trwania doświadczenia estetycznego, które jest faktem bezpośrednim i subiektywnym. W samym doświadczeniu należy także poszukiwać znaczenia dzieła. Znaczenie dzieła jest bowiem immanentnie zawarte w doświadczeniu i jedynie poprzez doświadczenie estetyczne muzyki możemy ująć to, co chcielibyśmy określić jako znaczenie dzieła muzycznego. W konsekwencji znaczenie muzyczne nie stanowi niczego, co dałoby się określić za pomocą słów.

„Każde dzieło coś znaczy, ale żadnego nie da się oddzielić od jego znaczenia i żadne pojęcia nie są w stanie oddać tego, co ono znaczy. Znaczenie estetyczne jest niewysłowione,

¹³ Por. „Analytical Philosophy and the Meaning of Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1987, t. 46, s. 169.

¹⁴ Scrutonowi chodzi oczywiście o wyeliminowanie tych szczególnych przypadków, kiedy słuchamy muzyki, aby np. dowiedzieć się czegoś o czasach, w których powstała lub zapoznać się ze stanem nagrań w danym okresie.

zaś próba uczynienia go wyśłowionym stanowi redukcję wyrażania do przedstawiania i co za tym idzie – prowadzi do utraty z pola widzenia istoty tego, czym jest sztuka¹⁵.

Innymi słowy, znaczeniem dzieła jest samo jego słuchanie przy założeniu określonej intencji, tego mianowicie, że słucha się ze zrozumieniem. Jednocześnie znaczenie to zasadza się na czymś jeszcze – na byciu poruszonym przez dzieło, sprowokowanym do odpowiedzi na nie. Zarówno doświadczenie estetyczne, jak i rozumienie dzieła opiera się w koncepcji Scrutona na emocjonalnej, sympatycznej odpowiedzi na dzieło, o której będzie mowa w dalszej części artykułu.

III.

Metaforyczne przeniesienie dotyczy zatem konkretnych zdolności przekształceń w percepcji dzieła muzycznego określających specyfikę muzycznego słyszenia. To, czego doświadczamy to wspomniane już cztery elementy percepcji muzyki: słyszenie ruchu, melodii, tonu oraz rytmu. Słyszenie ruchu to, jak się przyjmuje, postrzeganie poszczególnych dźwięków jako czasowo ze sobą związanych, co umożliwia słuchającemu podążanie za linią melodyczną kompozycji, postrzeganie frazy muzycznej, a wreszcie podążanie za tematem i rozwojem melodycznym jako takim. Teoretycznie najważniejszym elementem poznania muzyki jest jednak słyszenie tonów – podstawowy i nieodzowny element rozpoznawania i rozumienia, a co za tym idzie, estetycznego doświadczania dźwięków jako muzyki. Muzyka jako forma artystycznej działalności człowieka rozpoczyna się od tonu. Ton – tak jak to rozumie i przedstawia Scruton – to zjawisko, któremu można przypisać różnorodne cechy – jasną lub ciemną barwę, głębokie lub płytkie brzmienie, czystość, pewność, moc, dynamikę, napięcie, kierunek itd. Ton oddziałuje na nas swoimi właściwościami ponad tym, co możemy o nim powiedzieć jako o dźwięku fizycznym (tj. fali dźwiękowej o określonej częstotliwości i czasie trwania). Ton w sensie ścisłym jest to słyszalny i komunikowalny kształt, jaki dźwięk jako zjawisko fizyczne przybiera w danej kulturze. Ton jest tak ważnym elementem rozumienia muzyki, ponieważ od niego w zasadzie wszystko się rozpoczyna. Ton jest już od razu elementem określonym ze względu na swoje oddziaływanie. Drugim co do ważności elementem, uznawanym za najważniejszy w wielu klasycznych już dzisiaj filozoficznych koncepcjach muzyki, który jednak sam nie decyduje o uznaniu fenomenu za muzyczny, jest oczywiście ruch. Ton, szczególnie w odniesieniu do cechy „wysokości” dźwięków, oraz ruch wspólnie tworzą coś, co Scruton nazywa przestrzenią muzyczną¹⁶. Słyszenie tonów przeciwstawione jest słyszeniu dźwięków o określonej wysokości (tonom przysługują cechy takie jak np. barwa, nasy-

¹⁵ „Every work has a meaning; but no work can be severed from its meaning, and no concepts can capture what it means. Aesthetic meaning is real but ineffable. To attempt to make it effable, is to reduce expression to representation, and therefore to lose sight of the essence of art”. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, op. cit., s. 143.

¹⁶ Wymienione przeze mnie elementy systemu muzycznego zależą również od przyjęcia założenia o linearności muzyki, gdzie kształtowanie materiału muzycznego (dźwięków) dokonuje się

cenie, głębia). Słyszenie rytmu umożliwia percepcję grup rytmicznych, wzorów rytmicznych, wreszcie tego, co nazywamy ogólnie rytmem, a co wymaga zauważenia dwóch przeciwstawnych tendencji w muzyce: równomierności i nierównomierności. Ostatnim z wymienionych elementów jest słyszenie harmonii przeciwstawione tutaj scaleniu dźwięków w akordzie, bez wyróżniania funkcji i znaczenia poszczególnych dźwięków wobec całości skali (a właściwie danego systemu harmonicznego). Dwa pierwsze z wymienionych elementów – słyszenie ruchu oraz słyszenie tonów – stanowią podstawę dla dwóch kolejnych; percypowanie rytmu jest nadbudowane na słyszeniu ruchu, podobnie jak słyszenie harmonii nie jest możliwe bez słyszenia tonów. Wszystkie te cztery elementy odwołują się do dwóch wymiarów, które według Scrutona muzyka posiada w sensie estetycznym – wymiaru przestrzennego i czasowego¹⁷.

Podstawowe rozróżnienie, o czym już była mowa, dotyczy dźwięków i tonów. Nie jest muzyką ani dźwięk, który rozbrzmiewa, ani tym bardziej zjawisko fali dźwiękowej z jej akustycznymi uwarunkowaniami. Muzyką jest zespół tonów, który nas porusza. Muzyką jest, jak mówi Scruton, odpowiedź na dźwięk. To, co określamy mianem muzyki to, właściwie rzecz ujmując, interpretacja słyszalnego zjawiska przypisująca mu szczególne własności poprzez przyporządkowanie elementów ze sfery wyobraźni elementom ze sfery fizycznej. To właśnie zapewnia słuchaczowi metaforyczne przeniesienie.

Według Scrutona, słuchając muzyki, słyszymy nie pojedyncze dźwięki, pasażę, ale zawsze pewną całość, kształt, uczucie. Słyszając melodię, słyszymy dźwięki, które ją tworzą, ale melodia – właśnie pewien „kształt”, a także „ruch”, który odkrywamy w dźwiękach – powoduje, że dźwięki te są już dla nas związane z daną melodią – o n e s ą t ą m e l o d i ą¹⁸. Przy czym istotne są tutaj nie tyle nawyki i psychologiczne prawidła określające sposób percepcji muzyki, ale fakt, że są to nawyki i prawidła wynikające z kultury, która jest domeną człowieka. Przestrzenność i czasowość muzyki jest tym, co wyrywa ją z materialnej podstawy dźwiękowej i osadza w sferze wyobraźni. Słuchacz rozpoznaje relacje, które dotyczą już nie samych dźwięków, ale te-

poprzez odniesienie ich relatywnej pozycji do początku lub końca dzieła oraz od łączenia pewnych sekwencji dźwięków w całości, którym następnie przypisuje się określone funkcje w całości dzieła.

¹⁷ Scruton w swoich analizach odwołuje się bezpośrednio do Kanta i jego rozważań na temat poznawczych wymiarów świata (odpowiednio przestrzeni i czasu), a także przyjmuje takie rozumienie poznania, w którym jest ono uzależnione od pojęć, także trudno się oprzeć wrażeniu, że wyróżnione przez Scrutona elementy poznania muzyki pozostają w pewnej zależności od Kantowskich form naoczności zmysłowej, przeformułowanych tutaj w rodzaj form naoczności drugiego rzędu. Jednak sprowadzenie systemu Scrutona do kantyzmu byłoby nadmiernym uproszczeniem, zwłaszcza że autor czerpie w jeszcze większym stopniu z brytyjskiej tradycji idealistycznej tj. z R.G. Collingwooda oraz przeformułowanej przez niego tradycji empirycznej D. Hume'a. Por. R. Scruton, „Understanding Music”, w: *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology*, red. P. Lamarque, S.H. Olsen, Oxford University Press, Oxford 2004, s. 448–464.

¹⁸ Chociaż te procesy dotyczą nie tylko muzyki, ale każdego dzieła, a także słyszenia w ogóle, o ile przyjmiemy za sensowne analizy psychologii muzycznej i psychologii Gestalt. W muzyce są one ściśle powiązane z umiejscowieniem przestrzennym i czasowym dźwięków, a więc z osadzeniem ich na tle konkretnego, czasowo i przestrzennie opisanego systemu odniesień.

go, co słyszymy, gdy odbieramy dźwięki jako muzykę¹⁹. Mówiąc jeszcze inaczej, w przypadku muzyki to, co słyszymy, odbieramy poprzez pojęcia, które metaforycznie ujmują treści naszego doświadczenia dźwiękowego jeszcze w trakcie słuchania. Słyszymy więc nie poszczególne, niezależne od siebie dźwięki, ale tony, barwy, ich nasycenie, konsonanse lub dysonanse, słyszymy także szybki lub wolny rytm, wyróżniamy napięcia, określamy kierunek, a wreszcie scalamy naszą wizję w kształt melodii, w schemat rozwoju materiału melodycznego, czy też skończonego przebiegu harmonicznego. To, co wydaje się oczywiste dla każdego słuchacza muzyki, zostaje podporządkowane tutaj dodatkowo teorii podwójnego słyszenia. Słyszenie np. melodii w dźwiękach określa Scruton jako podwójne słyszenie – termin przeniesiony z dziedziny sztuk plastycznych (*seeing as*). W sensie ogólnym pojęcia i terminy muzyczne zmieniają doświadczenie muzyki poprzez powoływanie do istnienia elementów takich, jak relacje i jakości – stanowiąc to, co Scruton nazywa uporządkowaniem (*organization*). Właściwsze byłoby być może mówienie w tym przypadku o organizacji, ale nie ma wątpliwości, że całość dźwiękowa, jaką słyszymy ulega nie tylko przemianie, ale i uporządkowaniu. To właśnie pojęciowe uporządkowanie – drugiego stopnia – jest dla Scrutona fundamentem doświadczenia estetycznego muzyki.

IV.

Metafora w koncepcji Scrutona umożliwia słuchaczowi odpowiedź na dzieło muzyczne. Odpowiedź tę określić można jako rodzaj wewnętrznego poruszenia, jako odnalezienie w sobie emocjonalnej albo ekspresyjnej odpowiedniości wobec struktury dzieła. Metaforyczne przeniesienie stanowi narzędzie doświadczenia dzieła muzycznego prowadzące do fuzji doświadczeń, które umożliwia słuchaczowi estetyczną odpowiedź na dzieło.

W opisie doświadczenia estetycznego muzyki Scruton posługuje się pojęciem podwójnej intencjonalności (*double intentionality*) związanym z intencjonalnym rozumieniem, które według niego charakteryzuje rozumienie sztuki. Autor mówi tu o wymianie doświadczeń na poziomie subiektywnym²⁰. Według Scrutona w doświadczeniu dzieła muzycznego mamy do czynienia z tzw. podwójnym widzeniem (*seeing as*), a w tym przypadku – z podwójnym słyszeniem. Chodzi o umiejętność rozpoznawania złożonych całości w elementach prostych, których jednak nie traci się z oczu. Umiejętność ta jest przy tym nie tylko podstawą odpowiedzi estetycznej, ale szczególną umiejętnością związaną z rozwojem władzy wyobraźni uwolnionej – chciałoby się dodać – od swoich podstawowych, praktycznych funkcji. Dostrzegając podobiznę ludzkiej twarzy w plamach barwnych na obrazie nie przestajemy dostrzegać plam barw-

¹⁹ „Sounds do not move as music does (...). Nor are they organized in a spacial way, nor do they rise or fall” („Dźwięki nie poruszają się w odróżnieniu od muzyki (...) nie są one również przestrzennie zorganizowane, nie wznoszą się, ani nie opadają”), por. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, op. cit., s. 93.

²⁰ Ibidem, s. 86–87.

nych i kształtów, z których twarz ta się wyłania²¹. Jednocześnie, o ile dochodzi do ukonstytuowania się postrzeganego kształtu np. melodii „widzianej” w przypadkowo usłyszanych dźwiękach, staje się on podstawą naszych sądów. Symetria tego zabiegu pojęciowego jest do pewnego przynajmniej stopnia jednostronna. Percypowane dźwięki są odtąd związane ze sobą szczególną relacją – bycia elementami melodii.

W przypadku muzyki analogia do „widzenia jako” odnosi się w pierwszym rzędzie do samego metaforycznego przeniesienia. W przypadku muzyki to, co słyszymy, słyszymy poprzez wyrażenia metaforycznie ujmujące treść naszego doświadczenia dźwiękowego, ale zarazem słyszymy same dźwięki. Podwójne słyszenie – w przypadku muzyki słyszenie jednej rzeczy w drugiej – umożliwia właśnie metaforyczne przeniesienie, które zmienia znaczenie tego, do czego się odnosi i nadaje sens muzyczny, temu co słyszone. W sensie ogólnym pojęcia i terminy muzyczne zmieniają doświadczenie muzyki implikując istnienie elementów takich, jak relacje, jakości itd., w jeszcze innym sensie metaforyczność poznania muzycznego umożliwia słuchaczowi „rozpoznanie” jakości związanych nie tyle z muzyką, co z życiem. Jak mówi Scruton, w muzyce słuchacz rozpoznaje nie tylko relacje i stosunki, ale także – a może przede wszystkim – ludzkie emocje. Emocje, które towarzyszą życiu człowieka są rzutowane na zjawisko muzyki. W przypadku muzyki słyszenie smutku w utworze muzycznym podobne jest do rozpoznawania postaci człowieka na obrazie²². To zdanie, które sformułował Scruton w *Art and Imagination*, proponuję poddać tu krótkiej analizie. Można je przecież rozumieć na kilka sposobów. Po pierwsze, można by sądzić, że słyszenie smutku w muzyce jest równie niezbędnym elementem rozpoznawania muzyki, co rozpoznawanie kształtów w malarstwie przedstawiającym, z czego można by wyciągnąć nie do końca uprawniony wniosek, że muzyka jest sztuką przedstawiającą emocje. Albo też można by sądzić, że ekspresywność muzyczną zawartą lub też rozpoznawalną na poziomie melodycznym uważa Scruton za podstawową cechę muzyki. Jeśli przyjąć tę drugą możliwość, nasuwa się tutaj analogia z teorią zaproponowaną przez Petera Kivy w pracy *Music Alone*, gdzie mowa jest o konturze melodii jako o nośniku ekspresji muzycznej²³. Wreszcie, można by sądzić, że rozpoznawanie uczuć stanowi według autora *The Aesthetics of Music* po prostu jeden z elementów doświadczenia estetycznego muzyki. W tym ostatnim przypadku dzieje się tak nie dlatego, że muzyka szczególnie się do tego nadaje, ale ponieważ stanowi element życia intencjonalnego – życia, które odciska się także w muzyce. Przyjmując za Scrutonem, że w przypadku muzyki mamy do czynienia ze sztuką nieprzedstawiającą, a zatem z ekspresją, a nie reprezentacją, należy odrzucić pierwszą możliwość interpretacyjną – że „muzyczne słyszenie smut-

²¹ R. Scruton, *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*, Methuen & Co, London 1974, s. 108, 110 i nast.

²² Dokładnie zdanie to brzmi: „Łatwo spostrzec, że «słyszenie smutku w muzyce» jest w dużym stopniu formalnie analogiczne do «widzenia człowieka w obrazie»”. [„It is easy to see that, in a great many ways, 'hearing the sadness in music' is formally analogous to 'seeing the man in the picture'"]. R. Scruton, *Art and Imagination*, op. cit., s. 121.

ku” jest słyszeniem wyobrażonego smutku²⁴. Dopiero teraz widać związek podwójnego słyszenia albo *s ł y s z e n i a* jako z podwojoną intencjonalnością, która według Scrutona charakteryzuje wszelkie doświadczenie sztuki.

Bodźcem dla użycia metafory jest chęć przekazania doświadczenia, które się przeżyło lub zasugerowania możliwości przeżycia takiego doświadczenia²⁵. Wspomniana fuzja doświadczeń lub podwojona intencjonalność wiąże się z tymi dwiema rzeczami. Po pierwsze z kontekstem, a właściwie kontekstami wyrażenia, które zostają użyte metaforycznie (np. „melancholijnie leniwe pasaże *Preludium a-moll op. 28* F. Chopina”); tym, w którym zazwyczaj pojawiają się wyrażenia melancholijny i leniwy, oraz tym, w którym zazwyczaj słyszymy *Preludium a-moll op. 28* F. Chopina. Po drugie, z samym doświadczeniem, które umożliwiło taki opis dzieła i wówczas ta właśnie fuzja wyobraźni, intencji opisującego i nawyku językowego rozumienia umożliwia dopiero odbiorcy właściwe doświadczenie dzieła. Muzyka jest zjawiskiem intencjonalnym uchwytnym dzięki wyobraźni (*m e t a f o r y c z n e m u p r z e n i e s i e n i u*) na podłożu dźwięków, w którym jednak indywidualne, subiektywne doświadczenie odkrywa inną intencjonalność albo nawet cały świat intencjonalności.

Na tym w dużej mierze polega Scrutonowska koncepcja sympatii²⁶ jako odpowiedzi na życie wyobrażone w muzyce. Jest to także wyjście poza perspektywę pierwszej osoby i afirmacja wspólnoty.

„Muzyka jest przedmiotem intencjonalnym doświadczenia, które staje się udziałem jedynie istot racjonalnych i jedynie za pośrednictwem wyobraźni. Aby ją opisać musimy się uciekać do metafor nie dlatego, że muzyka stanowi analogię dla innych rzeczy, ale dlatego że metafora opisuje właśnie to, co słyszymy, gdy słyszymy dźwięki jako muzykę”²⁷.

Muzyka, czyli nasze słyszenie muzyki, opiera się na metaforycznym postrzeganiu ruchu oraz na przestrzennym umiejscowieniu tonów – twierdzi Scruton – polega na rozpoznawaniu relacji, które nie dotyczą już dźwięków, ale tego, co słyszymy, gdy słyszymy dźwięki jako muzykę²⁸. Wiąże się z tym trudność opisanie ontologicznego statusu dzieła muzycznego.

²³ Por. P. Kivy, *Music Alone. Philosophical Reflections on Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Cornell 1990.

²⁴ Naomi Cumming w swoim opracowaniu koncepcji Scrutona nie dostrzega tego przesunięcia, twierdząc, że cały wysiłek intelektualny autora – a przede wszystkim koncepcja metafory w doświadczeniu muzyki – sprowadza się do wzmocnienia ekspresji muzycznej. Por. N. Cumming „Metaphor in Roger Scruton’s aesthetics of music”, w: *Theory, Analysis and Meaning in Music*, red. Anthony Pople, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

²⁵ R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, op. cit., s. 85.

²⁶ Scrutonowskie pojęcie *sympathy* tłumaczę jako sympatię zgodnie z sugestią autora, który ma na myśli równoległość, bycie razem, wspólnotę raczej niż współczucie. Por. *The American Heritage Dictionary* (wyd. elektroniczne).

²⁷ „Music is the intentional object of an experience that only rational beings can have, and only through the exercise of imagination. To describe it we must have recourse to metaphor, not because music resides in an analogy with other things, but because the metaphor describes exactly what we hear when we hear sounds as music”. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, op. cit., s. 96.

²⁸ „Dźwięki nie znajdują się w ruchu tak jak muzyka (...) nie są również zorganizowane przestrzennie, nie wznoszą się ani nie opadają” [„sounds do not move as music does (...) Nor are they organized in a spacial way, nor do they rise or fall“]. Ibidem, s. 93.

„Nie możemy oczekiwać, aby teoria ontologii muzycznej zdała sprawę z tego, czym jest intencjonalny przedmiot słyszenia. Jeśli zbłądzi tam, gdzie spotykamy indywidua muzyczne, to będzie to świat metafor – świat rzeczy, które nie istnieją i nie mogą istnieć. Jeśli pozostanie w świecie dźwięków, wówczas może jedynie wyznaczyć układy dźwiękowe, które umożliwiają doświadczenie muzyczne. Trzeciej możliwości nie ma”²⁹.

V. W uchu słuchacza...

Być może najbardziej interesującym elementem estetyki muzycznej Scrutona jest koncepcja doświadczenia estetycznego odniesionego do muzyki. Pojawia się tutaj inne zupełnie użycie metafory, wciąż – można powiedzieć – metafory muzycznej. Dla określenia doświadczenia estetycznego Scruton posługuje się metaforą tańca. Taniec stanowi dla niego archetyp doświadczenia estetycznego, a szczególnie doświadczenia estetycznego muzyki. Właśnie taniec wymaga jednocześnie bezpośredniego zaangażowania i współdziałania. Tańczenie stanowi doświadczenie czysto subiektywne, a zarazem oparte najczęściej na pewnej określonej, choć jak najbardziej elastycznej konwencji. Podobnie jak doświadczenie estetyczne muzyki, doświadczenie tańca nie podlega weryfikacji w kategoriach dobra i zła (tj. dobrego czy złego tańczenia). Czy można dowieść komuś, że niewłaściwie odpowiada na muzykę, której słucha, że tańczy niezgodnie ze... standardem? Być może tak – świadczyć może o tym nie tylko historia tańca klasycznego, ale powszechne doświadczenia nieudanych „występów” na tańcach czy dyskotekach. Czy jednak nie wydaje się to absurdalne, sprzeczne z podstawowym rozumieniem tego, co nazywamy tańcem – a więc spontanicznej i bezpośredniej odpowiedzi na muzykę? Gwarantem zrozumienia w tańcu będzie zawsze subiektywne poczucie słuchacza-tancerza, jego zaangażowanie w doświadczenie muzyki. Stąd taniec wydaje się najbardziej subiektywnym doświadczeniem przynależności i jednocześnie odpowiedniości. Zwróćmy uwagę, że kroki, których uczy się tancerz, jego ruchy, gesty, obroty, przejścia, wszystko to nie miałyby sensu, gdyby on sam nie odczuwał odpowiedniości swoich kroków, ich dopasowania do muzyki. Bez względu na to, czy mówimy o tańcu konwencjonalnym, improwizowanym, spontanicznym czy artystycznym, warunkiem będzie tutaj wewnętrzne poczucie odpowiedniości. Być może zresztą, ambiwalencja wynikająca z niesprowadzalności do siebie tych właśnie elementów i zasad budowy tańca (konwencji i odpowiedniości z jednej strony, a spontaniczności i bezpośredniości z drugiej) jest również tym, co charakteryzuje estetyczną odpowiedź na dzieło w koncepcji Scrutona.

Przede wszystkim jednak analogia między taneczną lub wokalną odpowiedzią na muzykę a estetyczną odpowiedzią na muzykę i dzieło muzyczne

²⁹ „(...) we should not expect a theory of musical ontology to give us account of the intentional object of hearing. If it strays into the world where the music individual is encountered, it is the world of metaphor – of things that do not and cannot exist. If it stays in the world of sound, then it can do no more than specify the sound patterns that make the musical experience available. There is no third possibility (...).” Ibidem, s. 117.

wskazuje także na kilka ważnych aspektów doświadczenia estetycznego. Podstawę doświadczenia stanowią doznania zmysłowe, subiektywne i zjawiskowe, których interpretacja wymaga natychmiastowej odpowiedzi – w tańcu – ruchu. W doświadczeniu, podobnie jak w tańcu, uczestnicy kreują własną przestrzeń. Muzyka wymaga afirmacji bardziej niż rozumienia, ponieważ obszarem jej „władania” nie jest język ani wiedza, ale poczucie wspólnoty, utożsamienie. Można by zwrócić uwagę na pojęcie sympatii czy sympatycznej odpowiedzi, którego używa Scruton dla określenia odpowiedzi słuchacza³⁰. Podobnie jak w odpowiedzi na gest, którego znaczenia nie rozumiemy, podejmujemy decyzję odpowiedzi swoim własnym gestem, zakładając, że znaczenie gestu mieści się w granicach znanych zachowań i odczuć ludzkich. Odpowiedź estetyczna na dzieło muzyczne stanowi zarazem naśladowanie tego, co słyszymy i projekcję własnych oczekiwań. Co więcej, odpowiedź estetyczna nie musi koniecznie zyskać wyrazu (w geście czy słowie), jest ona jednak podstawowym elementem doświadczenia.

I tu dochodzimy do istotnego zagadnienia, a mianowicie do związku sztuki i doświadczenia estetycznego z kulturą i rytuałem. Jest to ostatni element koncepcji brytyjskiego filozofa, który chciałabym omówić w tej pracy. Kultura stanowi dla Scrutona oczywistą podstawę i zaplecze dla pojmowania sensu muzyki. Pojęciem, którym posługuje się Scruton dla wyjaśnienia tego związku, jest „rytuał”³¹. Rytuał wedle Scrutona stanowi manifestację i jednocześnie – jako instytucja – okazję dla przejawiania się i umocnienia więzi wspólnotowej. W tym sensie pełne uczestnictwo w obrzędach, czy to religijnych, czy też tradycyjnych, np. agrarnych, realizuje poczucie wspólnoty (przynależności wspólnotowej). W doświadczeniu estetycznym, zdaniem Scrutona, realizuje się to samo poczucie wspólnoty, pod warunkiem, że udział w doświadczeniu ma charakter pełny (oparty na spontanicznym uczestnictwie, ale realizujący odpowiedź na dzieło). W doświadczeniu estetycznym odpowiedź ta ma taki sam charakter jak rozumienie przez kogoś spoza wspólnoty wyznaniowej tego, co ma miejsce we wspólnocie podczas jej obrzędów przy założeniu, że wyobraża on sobie (tak jak uczestnik przeżywa) te same treści³². Chodzi więc tutaj o analogię, a nie o odtworzenie.

To z kolei prowadzi do zrozumienia tego, czym jest muzyka jako przedmiot naszego doświadczenia. Czym zatem jest? Muzyka stanowi system

³⁰ W interpretacji Scrutona *sympathetic response* jest rozumiane jako niekoniecznie związane z uczuciem, ale za to związane z wyjściem poza własną subiektywność, własne „ja”. Jest to przede wszystkim otwarcie się na intencjonalność. „Our response to music is a sympathetic response: a response to human life, imagined in the sounds we hear”. Oraz „Sympathy is not merely a matter of feeling things. There are sympathetic actions and sympathetic gestures. (...) I respond to another's gestures, move with him, or in harmony with him, without seeking to change his predicament or to share his burden”. Ibidem, s. 355 (podkreślenia – M.S.).

³¹ B. Watson, „Backwoods Musicology: Roger Scruton's Aesthetics of Music”, *Radical Philosophy* 2000, t. 99. „Scruton usiłuje usprawiedliwić sytuację aktualną (...) chodzenia na koncerty muzyki poważnej jako komunii wiecznych wartości”. [Scruton seeks to justify an actuality (...) classical concert-going as communion with eternal values].

³² Por. R. Scruton, „Doświadczenie estetyczne a kultura”, przekł. P. Mróz, w: *Estetyka w świecie: wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, t. III, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1991, s. 112–113.

wzajemnych odniesień i relacji wyznaczanych każdorazowo przez doświadczenie akustyczne. Doświadczenie to jest samo – jak twierdzi Scruton – wcześniej wyznaczone i współkonstituowane przez kulturę, w której żyjemy. Stąd muzyka stanowi to, co słyszymy, ale też to, jak słyszymy. Jest ona dziełem ludzkiej kultury, a szczególnie dziełem twórczej wyobraźni. Jako system wzajemnych odniesień muzyka byłaby przede wszystkim zjawiskiem subiektywnym i jednostkowym, zależnym od doświadczenia, jako system relacji osadzony w kulturze czy też w kulturowo wyznaczonym doświadczeniu, byłaby muzyka system w systemie. Pojawia się wobec tego taka alternatywa: albo muzyka to system w systemie, gdzie jeden system duplikuje drugi, albo właśnie tłamsi ten drugi, narzucając słuchaczowi warstwę pojęć i określeń, które nie muszą się wcale odnosić do potwierdzanego empirycznie doświadczenia jednostkowego, albo – jak chce Scruton – to, co kulturowe poprzedza samo doświadczenie, tak jak pojęcie muzyki poprzedza jednostkowe doświadczenie muzyki, a zatem oba systemy są ściśle współzależne.

W koncepcji Scrutona podstawę i fundament zjawiska, które nazywamy muzyką stanowi szczególny twórczy rodzaj intelektualnego usystematyzowania, które rozpoczyna się już na poziomie rozpoznania tonu muzycznego. Jest to metaforyczne przeniesienie ze sfery wyobraźni na sferę doświadczenia, o którym Scruton sądzi, że jest niezbędne dla poznawania i rozumienia muzyki. Umiejętność słyszenia muzyki, podobnie jak możliwość doświadczenia muzyki zależna jest od możliwości dokonania metaforycznego przeniesienia³³.

W odpowiedzi na dzieło – zauważa Scruton – odbiorca wprowadza serię gestów, które zyskują znaczenie poprzez odwołanie do idei wspólnoty, którą przywołują. Scruton mówi tutaj o przyłączaniu się (*joining in*) jako o przyłączaniu się do grupy lub wspólnoty, a jednocześnie porównuje je do wspólnego tańca (*joining in the dance*). Charakteryzując doświadczenie estetyczne autor *The Aesthetics of Music* porównuje wspólne odczuwanie i komunikowanie się (*communion*) jako element spajający doświadczenie dzieła określonego rytuału np. do uczestnictwa w obrzędzie religijnym (autor daje przykład nabożeństwa w Kościele rzymskokatolickim). Czy jednak taki sformalizowany ceremoniał religijny, wybrany tutaj dość nietrafnie jako przykład rytuału, jest rzeczywiście tym, czego szukamy w doświadczeniu estetycznym dzieła muzycznego?

Jako cechy wspólne dla doświadczenia estetycznego i ceremoniału religijnego Scruton wymienia: niewyczerpywalność, odnawialność, uczestnictwo/więź ze wspólnotą, przynależność, skupienie na przedmiocie doświadczenia i oderwanie od świata zewnętrznego. Podstawową różnicą jest kwestia bezinteresowności i bezcelowości. Przywołując Kantowskie kategorie Scruton próbuje zachować je dla doświadczenia estetycznego i jednocześnie utrzymać analogię z rytuałem.

³³ Por. R. Scruton, „Understanding Music”, w: *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music*, red. R. Katz, C. Dahlhaus, Pendragon Press, Stuyvesant 1987, s. 247.

VI.

Podsumowując referowanie koncepcji Scrutona, chciałabym zwrócić uwagę na trudności związane z szerszą wizją sztuki, którą przyjmuje autor. Krytyka przedstawionej przeze mnie koncepcji doświadczenia muzyki mogłaby zasadać się na jej założonym intelektualizmie oraz idealizmie, do którego zresztą autor się nie przyznaje. Ponieważ jednak Scruton posługuje się pojęciem podwójnego słyszenia nie tylko w odniesieniu do doświadczenia muzyki, ale również w odniesieniu do samej materii muzycznej, aspekt systemowego rozpoznania nie przytłacza do końca dźwiękowego wymiaru muzyki. Dźwiękowy charakter muzyki zostaje doceniony nie tylko jako tło dla rozgrywających się procesów, ale też z punktu widzenia fakturalnych i sonorystycznych aspektów dzieła. Należy pamiętać, że koncepcja Scrutona przyznaje bardzo ważną rolę wyobraźni oraz intencjonalności. Zarówno poznanie, jak i doświadczenie dzieła wymagają posługiwania się pojęciami; zasadzają się na rozróżnieniach i organizacji, jaką materii dźwiękowej zapewnić może jedynie praca intelektu. Jednak taką samą, jeśli nie ważniejszą, rolę odgrywa przecież wyobraźnia. Zarówno wyobraźnia, jak i intencjonalność – założona w doświadczeniu – umożliwiają dopiero „usłyszenie muzyki”. Co więcej – przy całej pieczołowitości, z jaką Scruton wyjaśnia konieczność posługiwania się pojęciami, doświadczenie muzyki pozostaje sferą niewyjaśnioną i niezdefiniowaną.

Kwestią zasadniczą wydaje mi się natomiast co innego. Doświadczenie estetyczne rozumiane jako doświadczenie dzieła sztuki nastawione jest na ciągłe zbawianie się i na tym polega jego niewyczerpywalność, podczas gdy uczestnicy ceremonii religijnej – którego to przykładu jako rytuału kulturowego używa Scruton – wracają do kościoła właśnie dlatego, że nie zostali jeszcze zbawieni.

Metaphor in Experience of Musical Work. Account of Roger Scruton's Theory

Author analyses Roger Scruton's theory of metaphorical transfer outlined in his *The Aesthetics of Music*. Tone and a special kind of listening constitute the main elements of music in Scruton's music aesthetics. It is through the listening experience, one in which physical sound changes into musical tone, that music comes into being. The change – Scruton argues – takes place when spatial and time metaphors are employed to describe and name what we listen to. Author further examines Scruton's theory, his concept of metaphor and metaphorical transfer and also his account of experience of music understood as an experience of double intentionality. In conclusions, author argues that Scruton's account of music is inspirational and phenomenologically true even if – author feels – it fails to explain what is really unique in the listening experiences of music.

Dominik Burakowski

Muzyka – nauka czy sztuka?

Od niepamiętnych czasów, na przestrzeni wielu wieków i epok historycznych, po dziś dzień zadajemy pytanie: czym jest muzyka? Czy możemy rozpatrywać ją tylko jako sztukę? Jeżeli tak, to jakie są jej ramy formalne i jakie miejsce w niej zajmuje?

W niniejszym szkicu zamierzamy ukazać niewystarczalność ujmowania muzyki w kategoriach estetycznych. W naszym przekonaniu nie jest ona także tylko „sztuką wykonawczą”, czy też nabytą umiejętnością. Za najbardziej aktualne uważamy jej rozumienie zakorzenione w myśli antycznej, gdzie traktowana była wprost jako nauka matematyczna, co też dobitnie wyraził w swojej lapidarnej definicji Kasjodor: „Muzyka jest nauką o liczbach” (*Musica est disciplina quae de numeris loquitur*)¹.

Odwołując się do takiego jej pojmowania, możemy przeprowadzić, w duchu pitagorejskim, następujące rozumowanie:

Istotą muzyki jest proporcja i liczba.

↓

Naturalny jest tym samym związek muzyki z matematyką.

↓

Pitagorejczycy uznają zatem muzykę wprost za naukę matematyczną.

↓

Jako że rzeczywistość ugruntowana jest na podstawach matematycznych, czyli stanowi strukturę uporządkowaną, a fundamentem muzyki jest proporcja i miara, teoretyk muzyki ujmuje proporcje rzeczywistego świata.

↓

Tym samym teoria muzyki staje się działem teorii bytu – ontologii.

Z powyższego rozumowania wynika, że dla samych pitagorejczyków muzyka była nauką, nie zaś sztuką. Nauką o tyle istotną, że odwoływała się bezpośrednio do naczelnej ich idei – istnienia niejawnej harmonii świata, stanowiącej przyczynę wszelkiego uporządkowania w rzeczach².

¹ Cassiodorus, *De artibus ac disciplinis*, V, (Patrologia Latina, s. 1209). Zob. też: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowieczna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 95.

² Zob. D. Burakowski, „Ontologiczny wymiar pitagorejskiej proporcji harmonicznej”, *Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria* 2002, nr 3 (43), s. 19–29.

Poniżej, odwołując się przede wszystkim do ustaleń pitagorejskich i do Boecjusza, wskażemy na aktualność takiego właśnie pojmowania natury muzyki. Pojmowania silnie akcentującego spekulatywny i czysto poznawczy wymiar muzyki, odrzucającego implikacje sensualno-zmysłowe.

Wybitny średniowieczny teoretyk muzyki Jakub z Leodium stwierdził, iż „muzyka w obiektywnym sensie odnosi się do wszystkiego, do Boga i stworzeń, do nauk teoretycznych i praktycznych”³. Prócz oczywistych wartości etycznych i katartycznych, stanowi ona swoiste medium dogłębnego poznawania prawdy świata, a tym samym prawdy o sobie samym. To właśnie muzyka, jako teoria „słyszania rozumem”, wiedzie filozofa do wsłuchiwania się w *logos* świata, nieosiągalny zgoła niebiański ład, uporządkowany według miary, liczby i proporcji.

Muzyka jest w tym sensie nauką o proporcjach liczbowych. W jednym z najdoskonalszych pitagorejskich świadectw, Archytas z Tarentu podaje słynną typologizację trzech rodzajów średnich występujących w muzyce: arytmetycznej, geometrycznej i odwrotnie proporcjonalnej (harmonicznej). Podział ten, jak wiadomo, bezpośrednio inspirował Arystotelesa w nauce sylogistyki⁴.

Poszukując źródeł podkreślających rzeczoną przez nas ideę „jedności” rozważań natury muzycznej i ontologicznej, natrafiamy na szczególnie instryktywny w swym znaczeniu fragment Platońskiego *Fedona* [61a], w którym Sokrates relacjonuje swój sen, będący w istocie nakazem „czynienia muzyki”, albowiem, jak powiada: „Filozofia jest największą muzyką” (*hos philosophias ouses megistes mousikes*).

Ustępn ten stanowi bez wątpienia nawiązanie do pitagorejskiego przekonania o niejawnej harmonii zawartej w naturze człowieka. Nawiązanie tym cenniejsze, że Platon, mimo historycznie stwierdzonej głębokiej inspiracji pitagoreizmem, bardzo rzadko odwołuje się w sposób bezpośredni do tej nauki (w literaturze przedmiotu przyjmuje się, że znane są dwa takie momenty: księga X *Państwa* – mit o Erze oraz *passusy* z *Timajosa*). Stwierdzić trzeba jednak, że nie istnieje żaden Platoński dialog, w którym nie byłoby mowy o muzyce. Wielki filozof nawiązuje do niej nieustannie, wskazując na jej znaczenie nie tylko w rozważaniach etycznych, ale także czysto metafizycznych.

Podkreślmy, że Platon dokonuje w dialogach swoistego rozróżnienia muzyki. Stąd też możemy mówić o funkcjach muzyki w *polis*. Rozpatruje także muzykę jako *technę*, odrzucając jednak w *Gorgiaszu* (449d) ujmowanie jej w kategoriach nabytej umiejętności. Ową Platońską myśl rozwinię w epoce średniowiecznej wspomniany już przez nas Jakub z Leodium, stwierdzając dobitnie, iż „muzyka z samej natury jest bardziej spekulatywna niż praktyczna”. Dla Platona muzyka jest formą dialektyki, poznawaną jedynie umysłem (*nous*), określoną wprost jako *sophia*.

³ W. Tatariewicz, *Historia estetyki...*, op. cit., s. 126.

⁴ Porfiriusz, *In Ptolemei Harmonica commentarius* 236, (Diels, B2).

Odwołując się raz jeszcze do *Fedona*, zauważamy odniesienie Platona do pitagorejskiego poglądu o utożsamieniu harmonii z duszą⁵. Polemika Sokratesa z uczniem Filolaosa, Simmiaszem, wskazywałaby na fakt, iż dusza związana jest z harmonią ciała, a zatem jest śmiertelna. Jednak według Filolaosa dusza jest tożsama z liczbą, ma „liczbową naturę”, a zatem jest substancjalnym bytem. Dodajmy, że ze wszech miar oryginalna pitagorejska koncepcja duszy–harmonii, miała być zwalczana przez Arystotelesa w zaginionym dialogu *Eudemos*⁶. W nim bowiem Stagiryta podaje argument, będący w naszym przekonaniu, bardzo trudnym do podważenia, następującym rozumowaniem: o harmonii mówimy tylko w kontekście dysharmonii. Jeżeli dusza miałaby być harmonią, to musiałaby być również dysharmonią, a jako że przeciwieństwo duszy nie istnieje, dusza nie jest harmonią.

Nie zmienia to faktu, że dla pitagorejczyków pojęcie harmonii staje się centralnym pojęciem metafizyki. Powstaje zatem pytanie, jak należy je zdefiniować? Wydaje się, że niewystarczające jest utrwalone w literaturze przedmiotu określenie jej tylko poprzez pryzmat „jedności przeciwieństw”. Takie rozumienie odnoszono bardziej do współbrzmienia konsonansowego, jak powie Boecjusz, będącego z definicji „jednością elementów różnorodnych doprowadzonych do jednego”⁷. Harmonia w nauce pitagorejskiej spełnia rolę naczelnego pryncypium, jest najwyższą metafizyczną zasadą zasad, wszystkiego, co istnieje. W tym kontekście należy ją odróżniać także od *kosmosu*, rozumianego jako dokonana już struktura. To właśnie harmonia jest źródłem wszelkich struktur uporządkowanych, liczba zaś jej emanatem. Czymże zatem jest muzyka? Dla pitagorejczyków bez wątplenia – nauką badającą odwzorowania Harmonii – Zasady w świecie.

Owo pitagorejskie przekonanie doprowadza do stwierdzenia zależności między pierwotną harmonią świata (*harmonia mundi*) a harmonią głęboko zakorzenioną w ludzkiej naturze. Założenie to staje się podstawą teorii *ethosu*, w myśl której określony układ dźwięków wpływa na duszę człowieka⁸. Teoria ta sprowadza się do fundamentalnej triady:

Rhythmos – Harmonia – Logos

Rhythmos reguluje ruch wszystkich zjawisk w świecie. *Harmonia* sama w sobie, odzwierciedlając jego ład i porządek, wpływa przez szeregi dźwiękowe (*harmoniai*) na kształtowanie (*paidetikon*) duszy. Pitagorejska typologizacja rodzajów *harmoniai* jest jednym z najistotniejszych momentów rozwojo-

⁵ Platon, *Fedon*, przekł. W. Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, 86b i n.

⁶ O istnieniu niniejszego pisma Arystotelesa dowiadujemy się z przekazu Filoponosa. Por. Arystoteles, *O duszy*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, przekł., wstęp i komentarze P. Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1992, t. 3, I, 4, 407b.

⁷ „Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens”. Zob. Boethius, „De institutione musica libri quinque”, I, 8, w: *Patrologiae cursus completus*, Series Latina, accurate J.P. Migne, t. 63, Paris 1860 (dalej skrót: PL), s. 1176.

⁸ Por. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przekł. Z. Skowron, Musica Jagiellonica, Kraków 1997, s. 37.

wych greckiej teorii muzyki. Omawia ją między innymi Platon w księdze *III Państwa*, przyrównując określone szeregi dźwiękowe do kształtowania pożądanej postawy obywatelskiej (np. *harmoniai* frygijskie ze względu na swój entuzjastyczny charakter doprowadzały człowieka do oczyszczenia z lęków i napięć).

Reasumując, pitagorejskie *harmoniai* stanowią środek do osiągnięcia równowagi wewnętrznej. To właśnie przez kształtowanie muzyczne człowiek staje się „właściwie zharmonizowany”. Z tych to względów pitagorejczycy wyróżniają *harmoniai* etyczne, wpływające na równowagę wewnętrzną, praktyczne, budzące w człowieku określone akty woli oraz entuzjastyczne. W tym sensie muzyka ma wymiar psychagogiczny, prowadzący się do zdolności kierowania duszą.

W jednym z najwnikliwszych komentarzy do pitagorejskiej teorii muzyki, autorstwa Boecjusza, znajdujemy potwierdzenie głoszonej przez tę szkołę zasady o dwoistości natury muzyki. W traktacie *De institutione musica libri quinque* wybitny komentator myśli antycznej stwierdza, iż z jednej strony jej przedmiotem są niezmiennie prawidła harmonii, ujmowane w języku matematyki, z drugiej zaś, jak już wspomnieliśmy, słyszalne szeregi dźwiękowe są w stanie wykształcić u słuchacza określoną postawę etyczną. Najwymowniejszy jednak był pitagorejski pogląd, iż cały wszechświat jest nieustannie wybrzmiewającą symfonią, a muzyka, która brzmi w nas, jedynie jej odbiciem (*speculum*)⁹.

Muzyka, z samej natury niesłyszalna (muzyka harmonijnie złożonego kosmosu), staje się tym samym podstawą muzyki słyszalnej (w myśl teorii Filolaosa – realnie wybrzmiewającej w nas). Zadaniem filozofa jest zatem wsłuchiwanie się w harmonijny *logos* świata. Owo wsłuchiwanie się z kolei dla pitagorejczyków było równoznaczne z oczyszczaniem duszy. Uwidacznia się tu kolejna istotna funkcja muzyki – funkcja katartyczna.

Wspomniany traktat *De institutione musica* stanowi w naszym przekonaniu nie tylko najdoskonalszą syntezę greckiej teorii muzyki, ale także bezpośrednio wpływa na charakter odczytywania filozofii pitagorejskiej. Dodajmy, że aktualność tego dzieła jest zauważalna jeszcze w XIX wieku! W traktacie tym bowiem Boecjusz, zdecydowanie z pozycji platońskiej, podkreśla ontologiczny charakter muzyki, sprzeciwiając się jednocześnie poglądom perypatetyckim. Traktat ten *notabene* zawiera skonsolidowaną krytykę ustaleń Arystoksenosa, według którego istotą muzyki jest wrażenie i pamięć. W obszernym rozdziale, wymownie zatytułowanym „Adversus Aristoxenus”, podaje w wątpliwość empiryczne podstawy muzyki, twierdząc, że harmonia jest trwałym komponentem ludzkiej natury¹⁰. Nikt przeto nie może podważyć doniosłości muzyki, albowiem, jak powiada, jest ona jedyną nauką matematyczną bezpośrednio oddziałującą na duszę człowieka.

⁹ Boethius, „De institutione musica”, I, 1, PL, s. 1168.

¹⁰ Boethius, „De institutione musica”, III, 1, PL, s. 1223–1225. Zob. też D. Burakowski, „Arystoksenos z Tarentu i problem teoretycznych podstaw muzyki starogreckiej”, *Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej* 2003, nr 48, s. 27–37.

Właśnie w tym dziele Boecjusz szczegółowo omawia osławioną pitagorejską triadę¹¹:

musica mundana – musica humana – musica instrumentalis

Triadę, do której odwoływali się wszyscy niemalże teoretycy muzyki epoki średniowiecza, uznając ją za niezbywalny kanoniczny porządek. Dla Boecjusza *musica mundana* i *musica humana* stanowią przejaw tej samej prawdy. Osobno rozpatrywana była *musica instrumentalis*, doprowadzając tym samym do zaskakującej konstatacji, o której powiemy w konkluzji niniejszego szkicu.

To Boecjusz wreszcie funduje scholastyczną regułę, wyrażoną później przez Jakuba z Leodium – *consonantia habetur in omni creatura*, wskazującą na aktualność pitagorejskiej nauki jeszcze w XIV wieku (przyjmuje się, że system pitagorejski zaczął się załamywać wraz z rozwojem muzyki wielogłosowej).

Omówiwszy pokrótce *credo* i istotę pitagorejskiego rozumienia muzyki, zatrzymajmy się przez chwilę w czasach bardziej nam współczesnych. Nie ulega wszak wątpliwości, że pitagorejski pogląd o matematycznych podstawach muzyki był wykorzystywany przez większość najwybitniejszych astronomów epoki renesansu, najdobitniej zaś wyrażony został w dziełach Galileusza i Keplera. Kepler, co warto podkreślić, badając ruchy gwiazd posługiwał się wprost pitagorejską skalą; nadto, co budzi jeszcze większe uznanie, wprowadzał system dur-moll z ich niebiańskiej cyrkulacji.

Jest oczywiste, iż pitagorejską ideą *anima mundi* inspirował się w swoim systemie filozoficznym Leibniz (*harmonia praestibilita*); podobnie Newton i Herschel.

Jeżeli zaś chodzi o aktualność pitagorejskiej, a dokładniej Archytasowej nauki akustyki, powiedzieć można, że najpełniej uwidoczniała się w rezonansowej teorii słyszenia Hermanna von Helmholtza¹². Ten nieco zapomniany fizjolog i teoretyk muzyki stworzył w XIX wieku jedną z najoryginalniejszych teorii dotyczących percepcji słuchowej; oparł ją na pitagorejskich proporcjach interwałowych.

Nawiązując do pytania zawartego w tytule niniejszych rozważań, interesującym z punktu widzenia rozwoju teorii muzyki wydaje się moment odejścia od spekulatywnego jej rozumienia na rzecz bardziej humanistycznego. Wydaje się, że przełomem, który doprowadził do ujmowania muzyki w kategoriach artystycznych była działalność *Cameraty Florenckiej* – stowarzyszenia teoretyków, estetyków i poetów końca XVI wieku. Wedle ich stanowiska muzyka jest przede wszystkim sztuką generującą określone uczucia, a jej przedmiotem – realny układ dźwięków, nie zaś matematyczne proporcje.

¹¹ Boethius, „De institutione musica”, I, 2, PL, s. 1171–1172.

¹² Zwraca na ten fakt uwagę m.in. wybitny niemiecki muzykolog Heinrich Husmann w swoim słynnym *Wstępie do muzykologii*. Wydanie polskie w przekładzie J. Zabzy ukazało się w 1968 roku (patrz s. 149–151).

Odrzucili tym samym pitagorejski model wiecznej harmonii, niedostępnej poznaniu zmysłowemu. Jak powie wprost Giulio Caccini – „celem muzyki jest sprawianie przyjemności i poruszanie uczucia ducha”¹³.

Punkt widzenia Cacciniego jest jednak punktem widzenia praktyka, zajmującego się przede wszystkim sztuką wokalną. Mimo to, stanowi on dość rzadki w literaturze przedmiotu przykład kompletnego odrzucenia, by nie rzec, zlekceważenia nauki greckiej i ujmowania muzyki w kategoriach naukowych. Pod tym względem odbiega nawet od poglądów innych czołowych przedstawicieli *Cameraty* (Galilei, Bardi).

W świetle powyższych rozważań naturalnym wydaje się postawienie fundamentalnego pytania: kim jest muzyk? Tak właśnie zatytułowany jest ostatni rozdział I księgi Boecjańskiego traktatu *De institutione musica*. Wybitny komentator myśli antycznej wyszczególnia w nim trzy klasy muzyków. Dodajmy, że niniejszy podział koresponduje ze wspomnianą przez nas triadą: *musica mundana* – *musica humana* – *musica instrumentalis*. Powiedzieliśmy jednakże, że człon triady *musica instrumentalis* był rozpatrywany bez powiązania z dwoma pozostałymi. Ma to związek z ogólnym pitagorejskim rozumowaniem, obecnym w całej niemalże epoce średniowieczna, wedle którego muzykiem nie jest ten, kto opanował manualnie grę na instrumencie! Boecjusz stwierdza dobitnie – „O ileż cenniejsza jest znajomość muzyki, polegająca na dogłębnym poznaniu zasad ją tworzących, nie zaś na praktycznym wykonaniu”. Przewyższa ją w takim samym stopniu, w jakim dusza przewyższa ciało. Pierwszą i najniższą grupę stanowią zatem muzycy praktycy, nieposługujący się, według Boecjusza, w jej uprawianiu rozumem.

Drugą grupę stanowią kompozytorzy i twórcy. Jednakże i oni, zdaniem Boecjusza, nie odwołują się bezpośrednio do czynności intelektu. Posługują się bardziej „naturalnym instynktem” tworzenia, nie zaś wiedzą.

Prawdziwym muzykiem jest przeto ten, kto dysponuje mocą spekulatywnego wglądu. Muzyk teoretyk, odwołujący się do naukowych jej podstaw i dysponujący „prawdziwym sądem”. Lapidarnie rzecz ujmując, prawdziwy muzyk wie, praktyk tylko umie.

Logicznym następstwem takiego rozumowania jest deprecjacja empirycznego wymiaru muzyki. Konstatacja z punktu widzenia współczesnego rozwoju muzyki dla wielu zaskakująca i też, w naturalny sposób, niemożliwa do zaakceptowania. Nie zmienia to doniosłości powyższych idei, a także aktualności obserwowanej w dziełach wielu współczesnych twórców. Nie bez przyczyny bowiem wielki dwudziestowieczny kompozytor, wizjoner, a także miłośnik kultury antyku – Iannis Xenakis – powie, że „jeżeli chodzi o muzykę – wszyscy jesteśmy pitagorejczykami...”.

¹³ Por. Z. Szweykowski, „Giulio Caccini wobec teorii Cameraty Florenckiej”, *Muzyka* 1986, nr 1, s. 51.

¹⁴ Boethius, „De institutione musica”, I, 34, PL, s. 1196.

Music – Science or Art?

Autor is trying to show insufficiency of understanding music only in terms of aesthetics. To fully understand its essence, we should refer to the understanding of music characteristic for ancient Greek philosophy. Because of that, author underlines music's primary metaphysical dimensions, resolving music to the medium of deep comprehension of the truth of being and harmony enclosed in human nature.

Anna Brożek

O emocjach i nastrojach w muzyce

1. Tak zwany język muzyczny

Często spotkać się można z twierdzeniem, że muzyka jest językiem. Twierdzenie to – wzięte literalnie i *generaliter* – trudno uznać za prawdziwe. Jedną z podstawowych funkcji języka jest konstatowanie faktów i komunikowanie przekonań, a to dokonuje się za pośrednictwem zdań. Takich funkcji nie mogą spełniać utwory muzyczne, nie występują w nich bowiem zdania *sensu stricto*.

Mówi się jednak często, że muzyka jest wyjątkowym językiem: językiem emocji i nastrojów. To twierdzenie – potraktowane jako metafora – można obronić. Utwory muzyczne i ich części są bowiem związane z ludzkimi przeżyciami – w szczególności z emocjami i nastrojami¹ – pewnymi relacjami semiotycznymi.

Zanim rozważę zagadnienie, czy – a jeśli tak, to w jaki sposób – emocje i nastroje przejawiają się w muzyce, przedstawię pewne preliminaria ontologiczne i semiotyczne, niezbędne do poprawnego postawienia tego zagadnienia.

2. Preliminaria ontologiczne

2.1. Terminem „utwór muzyczny” nazywa się przedmioty co najmniej dwóch rodzajów: wytwory czynności kompozytorów (tj. obiekty mentalne) lub wytwory czynności wykonawców (tj. ciągi realnych dźwięków). Pierwsze nazwijmy „utworami-ideami”, drugie – „utworami-konkretyzacjami”.

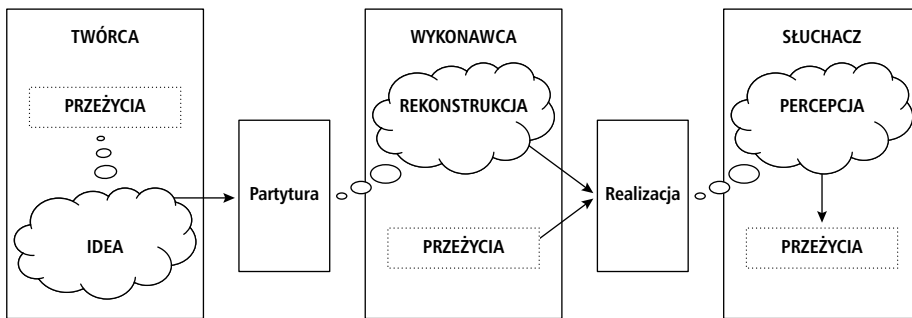
¹ Terminów „emocja”, „nastrój” i „uczucie” używa się – nie tylko w kontekście muzycznym – w podobnym i nie dość określonym znaczeniu. Na dokładną analizę znaczeń tych wyrażen i ich eksplikację nie ma tu miejsca. Ograniczę się tylko do podania ich ogólnej charakterystyki i paru przykładów. Otóż emocjami są np. radość, tkliwość, smutek, strach, złość; są one krótkotrwałymi reakcjami na jakiś bodziec. Nastrojem jest np. entuzjazm i melancholia, są to przeżycia właściwie nieskierowane na żaden obiekt, i niekoniecznie wywołane czynnikiem zewnętrznym (np. często związane z tzw. charakterem osoby, która jest podmiotem nastroju). Uczuciami są np. miłość i przyjaźń – przeżycia relatywnie długotrwałe, nakierowane na określony podmiot (a mianowicie na innego człowieka). Kiedy się mówi o związku muzyki z przeżyciami, można zajmować się tylko jej związkiem z emocjami lub nastrojami – nie zaś z uczuciami. Utwór muzyczny wyraża uczucie chyba tylko w tym sensie, że wyraża emocje i nastroje towarzyszące danemu uczuciu. Muzyka nie wywołuje również uczuć (scharakteryzowanych jak wyżej). Może ona co najwyżej pobudzać uczucia pośrednio: poprzez wzbudzanie emocji i wywoływanie nastrojów. Z tego powodu będą postuluje się dalej wyłącznie terminami „emocja” i „nastrój”.

Utwór-idea, tj. korelat przeżyć kompozytora – a więc pewien przedmiot intencjonalny – kodowany jest w partyturze, która (z ontologicznego punktu widzenia) jest pewną rzeczą. Na podstawie partytury wykonawca² rekonstruuje (mentalnie) ideę kompozytorską, a następnie ją (realnie) konkretyzuje. Słuchanie ciągu realnych dźwięków, stanowiących konkretyzację, wywołuje w słuchaczach pewne wrażenia słuchowe. Na podstawie tych wrażeń mogą oni dokonać własnej (mentalnej) rekonstrukcji idei kompozytorskiej; powstaje wtedy kolejny przedmiot intencjonalny³.

2.2. Powstawaniu kompozycji w umyśle kompozytora towarzyszą rozmaite przeżycia. Poza przeżyciami o charakterze konstrukcyjno-intelektualnym są wśród nich rozmaite emocje i nastroje. Owe emocjonalno-nastrojowe (niezwykle żywe) przeżycia – stają się często ważnym impulsem twórczym (co poświadczają liczne wyznania autobiograficzne kompozytorów).

Podobnie jest z przeżyciami wykonawcy. W konkretyzowanie idei kompozytorskiej wkłada on pewną pracę intelektualną, ale towarzyszą jej na ogół również rozmaite przeżycia emocjonalno-nastrojowe.

Emocje i nastroje są także udziałem osoby słuchającej konkretyzacji. Są one reakcją na słyszane dźwięki i ich układy. Także i tu emocjonalno-nastrojowy składnik reakcji jest „splciony” ze składnikiem intelektualnym – skądinąd różnym zapewne u poszczególnych słuchaczy.



2.3. Własności utworu-konkretyzacji rozpadają się na dwie grupy. Do pierwszej grupy należą własności „ideopochodne”. Są to własności, które kompozytor zaplanował i które zakodował w partyturze, należą do nich przede wszystkim pewne własności strukturalne (*resp.* formalne) i własności

² Dla uproszczenia mówić będę tu o wykonawcy – w liczbie pojedynczej. Wykonawcą może być solista, zespół lub orkiestra. Sytuacja, w której wykonawcą jest więcej niż jeden człowiek, sprawia dodatkowe trudności badaczowi zajmującemu się analizą sytuacji muzycznej; nad tą sprawą nie będę się tu jednak zatrzymywała.

³ Wszystkie czynności, o których mowa, a więc komponowanie, zapisywanie kompozycji, czytanie partytury, realizowanie partytury i słuchanie realizacji, bywają ze sobą silnie sprzęgnięte. Rozważmy na przykład czynność komponowania i czynność zapisywania. Jest niemożliwe – jeśli nie logicznie, to na pewno „praktycznie” – aby dłuższy utwór (np. symfonia) powstał w umyśle kompozytora w całości przed rozpoczęciem zapisywania. Z kolei odczytywanie partytury u wykonawcy sprzęgnięte jest najczęściej z wykonywaniem. Muzyk na ogół odczytuje partyturę przy instrumencie, realizując jej fragmenty. Zdarza się też, że gra utwór z nut w całości *a vista*. Wykonawca jest poza tym niemal zawsze podmiotem trzeciej czynności: słuchania.

nabudowane nad własnościami strukturalnymi. Do drugiej grupy należą własności utworów-wykonań, które nie są przez utwór-ideę wyznaczone: partytura ich nie determinuje. Mówiąc obrazowo, własności pierwszej grupy przysługują wykonaniom t a k ż e ze względu na czynności kompozytora, własności grupy drugiej – t y l k o ze względu na czynności wykonawcy. Podobnie jest – mówiąc nieprecyzyjnie – z emocjonalno-nastrojowymi „składnikami” utworu muzycznego. Jedne z jego części są ideo-pochodne: odpowiedzialna jest za nie bowiem tylko idea kompozytorska, a nie – sposób jej konkretyzacji. Inne – zależą właśnie od wykonawcy i od sposobu konkretyzacji idei.

Jeśli emocje lub nastroje kompozytora i wykonawcy przejawiają się w utworze muzycznym, to mamy do czynienia z sytuacją, w której utwór-konkretyzacja jest z n a k i e m zarówno przeżyć kompozytora, jak i wykonawcy. Trzeba pamiętać, że znakiem – a więc nośnikiem treści – może być jedynie przedmiot spostrzegalny. Utwory-idee nie są więc same w sobie nośnikami treści dla nikogo – z wyjątkiem samego twórcy; dla innych mogą stać się przedmiotami znaczącymi jedynie poprzez konkretyzację w wykonaniu – i to właśnie dzięki temu, że pewne własności wykonania są ideo-pochodne.

3. Preliminaria semiotyczne

3.1. Semiotycy wyodrębniają różne typy znaków i różne funkcje semiotyczne, które są przez znaki spełniane.

Znaki dzieli się m.in. na sygnały i symptomy. Pierwsze to znaki, które posiadają świadomego nadawcę. Sygnałem jest np. wyciągnięta na powitanie ręka, ostrzegawczy znak drogowy ustawiony przy jezdni, czy dzwonek w szkole zapowiadający przerwę. Symptomem z kolei jest np. czerwona wysypka jako znak choroby, łzy jako znak smutku, czy krzyk jako znak strachu. Granica między symptomami a sygnałami niekiedy się zaciera: niektóre znaki, pierwotnie symptomatyczne, z czasem stają się używanymi świadomie sygnałami.

Inny podział znaków – to podział na sygnifikatory i symbole. Sygnifikator to przedmiot, który jest znakiem czegoś ze względu na więź rzeczową, w szczególności przyczynową lub *quasi-przyczynową*. I tak, ślad na piasku jest sygnifikatorem przechodzącego człowieka, a czyjeś zmarszczone czoło – sygnifikatorem niezadowolenia. Symbol to przedmiot, który jest znakiem czegoś na mocy konwencji, a więc bez względu na ewentualną więź rzeczową z tym, do czego się odnosi. Symbolami są np. wyrażenia językowe i znaki drogowe. Granica między sygnifikatorami a symbolami jest płynna. Niekiedy konwencjonalizacji ulegają znaki, których więź z korelatami była pierwotnie niekonwencjonalna⁴.

⁴ Np. odgródzenie własnego terytorium z sygnifikatora przekształciło się z czasem w konwencjonalną granicę. Podobną historię ma – przynajmniej według niektórych lingwistów – także język naturalny.

Niezależny od podziału znaków na sygnifikatory i symbole jest podział znaków na ikoniczne i nieikoniczne. Te pierwsze są znakami swoich korelatów dzięki podobieństwu (pod jakimś względem) do owych korelatów. Znaki ikoniczne bywają sygnifikatorami (gdy fundamentem więzi z korelatami jest więź rzeczowa) lub symbolami (gdy fundamentem ich więzi z korelatami jest konwencja). Odbicie błyskawicy w tafli jeziora jest jego ikonycznym sygnifikatorem, ale znak drogowy ostrzegający przez zakrętem jest ikonycznym symbolem. Z kolei czyjś portret malowany przez artystę jest symbolem osoby malowanej, ale „mechaniczna” fotografia – ikonycznym sygnifikatorem.

Pomijam tu na razie kwestię bliższej charakterystyki relacji podobieństwa – kluczowej w teorii znaków ikonicznych; powrócę do niej później.

3.2. Dany przedmiot jest znakiem czegoś, gdy spełnia jakąś funkcję semiotyczną – semantyczną lub pragmatyczną.

Do funkcji semantycznych – pełnionych przez znak wobec swoich korelatów – należą: desygnowanie, konotowanie i konstatowanie. Funkcje te są dobrze opisane tylko dla znaków językowych i to jedynie pewnych typów: funkcja desygnowania i konotowania dla nazw, a funkcja konstatowania – dla zdań.

I tak – desygnatem nazwy 'N' jest przedmiot x taki, że prawdą jest, iż x jest N-em (resp. N-owy). Funkcję desygnowania mogą jednak – jak się wydaje – pełnić także znaki pozajęzykowe, jednakże tylko takie, które są symbolami. Jeśli bowiem nie ma konwencji, na której opiera się przyporządkowanie znaku jego korelatowi, to trudno opisać funkcję desygnowania w oderwaniu od użytkownika znaku. Konotacja danej nazwy jest, mówiąc w uproszczeniu, zbiorem własności, które łącznie przysługują wszystkim i tylko desygnatom tej nazwy.

Funkcję konstatowania spełniają zdania – stwierdzając zachodzenie pewnych stanów rzeczy (zgodnie lub niezgodnie z rzeczywistością).

Do funkcji pragmatycznych spełnianych przez znaki wobec ich użytkowników (nadawców i odbiorców) należy przede wszystkim wyrażanie (ekspresja). Dany znak wyraża pewne przeżycie jego użytkownika (w szczególności nadawcy), gdy znak ten jest objawem (*scil.* symptomem) owego przeżycia. Emocje i nastroje mogą być przy tym „obecne” w znaku tych emocji i nastrojów bądź z udziałem świadomości nadawcy, bądź bez jej udziału⁵.

Dalej – do funkcji pragmatycznych zalicza się niekiedy także ewokowanie, tj. wzbudzanie w kimś poprzez pewne działanie określonych przeżyć. Nie jest jednak do końca jasne, czy ewokowanie jest funkcją semiotyczną *sensu stricto*, a więc pewną funkcją jakichś przedmiotów wziętych jako znaki. Załóżmy bowiem, że grzmot podczas burzy wywołuje w kimś strach.

⁵ Tradycyjnie przyjmuje się, że wskazane wyżej podziały znaków są podziałami zależnymi: wśród sygnałów występują zarówno sygnifikatory, jak i symbole; wszystkie symptomy są zaś sygnifikatorami. Wydaje się jednak, że niektóre ludzkie zachowania mogą być zinterpretowane jako znaki będące symptomami emocji – ale wykorzystanymi jako symbole. Zdarza się niekiedy, że świadomie (intencjonalnie) chcemy wyrazić swoje przeżycie. Tak dzieje się właśnie w wypadku twórczości artystycznej.

O ile wolno powiedzieć, że ów strach (przy pewnych założeniach) jest znakiem burzy, o tyle nie uznamy raczej grzmotu za znak strachu: grzmot może być co najwyżej *zinterpretowany* jako znak (tu: sygnifikator) czegoś, co wywołuje strach (np. burzy).

W końcu – wyróżnia się w semiotyce funkcję mimetyczną, spełnianą przez znaki ikoniczne (podobne do swych korelatów). Zauważmy znowu, że mimetyczność (*scil.* ikoniczność) nie jest odmianą żadnej z wymienionych wyżej funkcji semiotycznych, lecz jest wykorzystywana bądź aby coś wskazać (czyli współwystępuje z desygnowaniem), bądź aby wyrazić (czyli związana jest z ekspresją), bądź aby wzbudzić (czyli spełniana jest „przy okazji” ewokowania). Relacja podobieństwa zachodząca między znakiem a jego korelatem jest wszak niezależna od relacji konstytuujących symbole, sygnifikatory, symptomy i sygnały – chociaż może każdą z tych relacji „współkonstituować”. Niezauważanie tego prowadzi nieraz do nieporozumień, których tu postaram się uniknąć.

4. Emocje i nastroje wyrażane w muzyce i wywoływane przez muzykę

4.1. Zastanówmy się teraz, jakie rodzaje znaków spotykamy w muzyce⁶ i jakie funkcje semiotyczne są spełniane przez utwory muzyczne i ich poszczególne części.

Po pierwsze, utwór muzyczny bywa znakiem przeżyć kompozytora. Mogą się one przy tym przejawiać w jego kompozycji z *godnie* z jego wolą, *bez* niej, bądź *wbrew* niej.

Weźmy kompozytora tworzącego pewną ideę-kompozycję. Załóżmy, że *chce* on wyrazić w niej pewne swoje przeżycia, np. radość, tęsknotę lub rozpacz. Komponuje on swój utwór tak, aby odbiorca realizacji dźwiękowej jego idei „zrozumiał”, uchwycił, co kompozytor przeżywał. W takiej sytuacji kompozytor *chce*, aby jego dzieło stało się *sygnałem* jego przeżyć.

Oczywiście z różnych powodów może mu się to nie udać: kompozytor może użyć „złych” środków do wyrażenia swoich przeżyć albo nieudana może być realizacja akustyczna idei. Własności „ideopochodne” mogą być w realizacji akustycznej „zamazane” w takim stopniu, że ulega „zamazaniu” zaplanowana przez kompozytora – a nabudowana nad dźwiękową strukturą – nadwyżka emocjonalno-nastrojowa. Źródła tego „zamazania”, czyli nieadekwatnej interpretacji idei, mogą być co najmniej trzy. Po pierwsze, może być tak, że wykonawca nie odczytał intencji kompozytora (gdyż np. obdarzony jest za małą wrażliwością). Po drugie, może okazać się, że wykonanie nie udaje się *wbrew* intencji wykonawcy, np. na skutek jego tremy. Po trzecie – chociaż idea jest dobrze zarysowana i zrealizowana adekwatnie, słuchacz jest za mało „wyrobiony” i nie jest w stanie właściwie odczytać intencji kompozytora.

⁶ Pomijam tu – z oczywistych względów – znaki składające się na partyturę. Ich szczegółową analizę zawiera praca magisterska S. Ścibiora *Funkcje semiotyczne notacji muzycznej* (IF UW, Warszawa 2004).

Sytuację, w której kompozytor chce wyrazić swoje przeżycia w kompozycji, trzeba odróżnić od sytuacji, w której wyrażane są one w niej mimowolnie. Jeśli kompozytor wyraża swoje przeżycia w utworze mimowolnie, to jego utwór jest tylko symptomem jego przeżyć.

Zauważmy, że w tym drugim wypadku – kiedy przeżycia wyrażane są mimowolnie – ich przeżywanie musi być czasowo związane z momentem skomponowania utworu⁷. Czasowy związek odgrywa natomiast mniejszą rolę przy ekspresji świadomej, gdyż celowa ekspresja może np. dotyczyć emocji lub nastrojów dawno przeżytych i tylko przypominanych.

4.2. Zadaniem wykonawcy jest zasadniczo jak najwierniejsze odczytanie idei kompozytora i jak najdoskonalsze jej skonkretyzowanie. Wykonawca powinien domyślić się także, jakie emocje lub nastroje kompozytorskie są w utworze świadomie bądź nieświadomie zawarte. Jego zadaniem jest zaprezentowanie idei wraz z ukrytymi w nich emocjami i nastrojami⁸.

Na czym polega owo prezentowanie kompozytorskich emocji i nastrojów? Jak może do niego dochodzić? Mówi się zazwyczaj, że nie wystarczy tu po prostu „odegranie” zapisanych nut. Niektórzy uważają, że wykonawca powinien umieć wzbudzić w sobie przeżycia podobne do przeżyć kompozytora, gdyż tylko wtedy oddać je może wiernie.

Zauważmy przy tym, jak wiele trudności teoretycznych przynosi taka sytuacja, która skądinąd jest codziennością wykonawcy.

Po pierwsze, trudno powiedzieć, na czym polegać ma owo podobieństwo emocji i nastrojów – wzbudzonych w sobie przy okazji konkretyzowania idei przez wykonawcę – do pierwotnych przeżyć kompozytora. W ogóle ustalenie warunków zachodzenia relacji podobieństwa między przeżyciami dwóch różnych osób jest sprawą najczęściej beznadziejną. Jedyne, co może zrobić wykonawca, to domyślać się, co by czuł, gdyby miał skomponować wykonywany właśnie utwór muzyczny.

Po drugie, nietrywialnym zadaniem jest też wzbudzanie w sobie emocji i nastrojów na zawołanie – zwłaszcza w tak obciążającej psychikę sytuacji, jaką jest np. wykonywanie recitalu przed publicznością. Aby nauczyć się przezwyciężać powstające w takiej sytuacji napięcia, wykonawca powinien pod-

⁷ Inna sprawa, że dane przeżycie bywa nieraz impulsem do rozpoczęcia pracy nad dziełem, ale rzadko towarzyszy mu z równą żywością przez cały okres komponowania – który często bywa dość długi. Trzeba też wziąć pod uwagę fakt, że komponowaniu towarzyszy zazwyczaj niemały wysiłek intelektualny, który w naturalny sposób „tłumi” przeżycia emocjonalno-nastrojowe.

⁸ Por. wywód A. Chęćki-Gotkowicz: „Wykonawca, będąc pierwszym odbiorcą swojej interpretacji, winien zdawać sobie sprawę z potencjału ekspresywnego obecnego w zależnościach pomiędzy poszczególnymi dźwiękami, ich układem wertykalnym i horyzontalnym. Odkrywając utwór muzyczny najpierw «dla siebie», wykonawca konfrontuje swoje przeżywanie dzieła ze znaczeniami ekspresywnymi partytury. Trudno przesądzać, który z elementów decydujących o statusie artystycznym wykonawcy odgrywa w tym procesie ważniejszą rolę: wrażliwość, poczucie dobrego smaku czy umiejtność analizy tekstu muzycznego. Współistnienie tych elementów daje szansę stworzenia oryginalnej interpretacji, opierającej się na takim doborze środków wyrazu, który wynika z logiki struktur formalnych utworu, a jednocześnie sprawia wrażenie naturalnej, przezroczystej narracji”. Por. A. Chęćka-Gotkowicz, „Ekspresja wykonawcy a treści ekspresywne dzieła muzycznego. Konflikt czy symbioza”, w: *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Gućalski, Musica Iagellonica, Kraków 2003, s. 313.

czas ćwiczenia ustalić i zapamiętać, jakimi środkami potrafi wywołać taki efekt dźwiękowy, jaki uzyskuje przy autentycznym przeżywaniu danych emocji lub nastrojów. Dzięki temu w czasie koncertu, gdy emocjami i nastrojami nie da się zazwyczaj spokojnie kierować, może już zdać się na sam intelekt i odpowiednie środki wykorzystać „na chłodno”.

Zauważmy, że wykonawca może przy okazji konkretyzowania idei kompozytora wyrażać pewne własne przeżycia – różne od przeżyć kompozytorskich. Chociaż (wiem o tym m.in. z własnej praktyki wykonawczej) najłatwiej jest wykonywać wzruszająco utwory-idee (potencjalnie) wzruszające, a chłodno – utwory-idee (potencjalnie) „chłodne”, można grać „chłodno” utwór (potencjalnie) wzruszający lub wzruszająco – utwór (potencjalnie) „chłodny”. Podstawowym zadaniem wykonawcy jest jednak zdanie sprawy z zamierzeń kompozytora (po udanym odczytaniu z partytury jego intencji) – w tym adekwatne oddanie wyrażanych przez niego przeżyć. Miarą talentu wykonawcy jest takie dobranie własnej emocjonalno-nastrojowej nadwyżki, aby nie zniszczyła ona w wykonaniu oryginalnego przekazu emocjonalnego ukrytego w partyturze⁹.

Pamiętajmy przy tym, że przeżycia wykonawcy – podobnie jak przeżycia kompozytora – mogą być wyrażane w utworze również zgodnie z jego wolą, mimowolnie lub wbrew woli; mogą więc być albo sygnałami albo symptomami jego przeżyć.

4.3. Rozważmy teraz bliżej kwestię ewokowania, czyli wzbudzania emocji i nastrojów przez muzykę. Przeżyć słuchacza utwór wyrażać nie może, może jednak w słuchaczu różne przeżycia wywoływać. Emocje i nastroje mogą być ewokowane przez dany utwór z woli kompozytora (tj. być ideo-pochodne) lub wykonawcy (tj. być nie-ideo-pochodne) – bądź też niezależnie od ich chęci.

Załóżmy, że kompozytor chce, aby jego utwór (w konkretyzacji) wywoływał w słuchaczu pewne przeżycia. Sam – pisząc dany utwór – wcale nie musi odpowiednich emocji i nastrojów przeżywać, wystarczy, że *w i e*, jak je wywoływać. Podobnie jak w wypadku wyrażania i z analogicznych powodów – zabieg ewokowania może się powieść lub nie. Nieudana ewokacja może być wynikiem źle dobranych środków, mylnej interpretacji wykonawcy bądź muzycznego niewyrobienia słuchacza.

Odbiorca utworu muzycznego jest więc w następującej sytuacji: słucha pewnych układów dźwiękowych, stanowiących konkretyzację idei kompozytorskiej. To, co słyszy to wytwory czynności kompozytora i wykonawcy. W tym, co słyszy, mogą być wyrażane – świadomie lub nieświadomie – pewne przeżycia kompozytora i wykonawcy. Wreszcie – to, co słyszy, może w nim pewne przeżycia wywoływać.

⁹ Tak pisze o tym A. Chęćka-Gotkiewicz: „Mimo że w interpretacji utworu pojawia się na ogół spontaniczna dążność do «wyrażenia siebie», która nadaje wykonaniu rys indywidualizmu, to wydaje się, że w dojrzałej interpretacji ulega ona modyfikacji, przystosowaniu do własności wykonywanego dzieła. (...) To właśnie kształtowana przez wykonawcę materia dzieła wymaga nieustannego wzajemnego dopełniania się subiektywnych idei wykonawcy i treści ekspresywnych zawartych w utworze muzycznym”. Por. A. Chęćka-Gotkiewicz, „Ekspresja wykonawcy...”, op. cit., s. 319.

4.4. Nasuwa się tu wątpliwość, czy wyrażanie emocji i nastrojów da się w rzeczywistości oddzielić od ich ewokowania. Problematiczne może się wydawać m.in. to, czy kompozytor lub wykonawca jest w stanie zarazem świadomie (w jednym utworze czy jego fragmencie) jedne emocje lub nastroje wyrażać a inne – ewokować. Okazuje się jednak, że zdarzają się utwory jak gdyby dwuwarstwowe: to, co ewokują, przykrywa wyrażane przeżycia, ale ich nie zamazuje. Dobrym przykładem byłyby tu niektóre utwory Dymitra Szostakowicza – na zewnątrz trzymające się ograniczeń doktrynalnych, narzuconych przez totalitarny reżim, ale zarazem od wewnątrz – jak wolno sądzić na podstawie biografii kompozytora – wyrażające tragiczne przeżycia kompozytora tworzącego w zniewolonym kraju.

Inna wątpliwość dotyczy tego, czy słuchacz jest w stanie oddzielić w kompozycji to, co wyrażane, od tego, co ewokowane. W codziennych sytuacjach, w których mamy do czynienia z wyrażaniem i wzbudzaniem emocji i nastrojów, ale niezwiązanych z twórczością artystyczną, podobne wątpliwości nie powstają. Radość na co dzień wyraża się śmiechem, smutek – płaczem, złość – krzykiem. Podmiot tak wyrażanych przeżyć jest łatwo identyfikowalny i tylko niekiedy dochodzi do zbieżności wyrażanych i ewokowanych w taki sposób przeżyć (mówi się wtedy, że wyrażane przeżycia „udzielają się” osobie towarzyszącej). Inaczej jest w muzyce. Najczęściej chyba zdarza się tak, że emocje i nastroje wyrażane i ewokowane w utworze – to emocje lub nastroje podobne: że utwór wyrażający np. radość jest zarazem zdolny radość ewokować i ją rzeczywiście ewokuje. Ta ostatnia okoliczność sprzyja poniekąd wykonawcy. Wszak jest on przy okazji wykonywania – słuchaczem własnej konkretyzacji. Zbieżność wyrażania i ewokowania na pewno ułatwia mu adekwatny przekaz emocjonalno-nastrojowego składnika idei.

5. Uniwersalność emocji i nastrojów w muzyce

5.1. Przeciwno przedstawionym wyżej poglądom – że „treść” muzyki polega na ekspresji lub ewokowaniu emocji i nastrojów – przytacza się od dawna wiele argumentów.

Rozważmy najpierw ekspresję. Z jednej strony wielu kompozytorów – zapewne zwłaszcza epoki romantycznej – deklarowało otwarcie, że ich utwory są wyrazem ich przeżyć, a kompozycje – odbiciem ich życia¹⁰. Z drugiej strony – częstokroć fakty historyczne zaprzeczają temu, by kompozytorzy wyrażali w utworach swoje przeżycia. Owszem, przepełnione żalem kompozycje Chopina wyrażają jego rzeczywisty żal. Jednakże już np. Mozart nieraz komponował swoje „radosne” utwory w czasie, w którym jego udziałem były zupełnie inne jakościowo przeżycia. Poza tym są utwory, w których obecne są różne, skrajnie nieraz rozbieżne emocje i nastroje (weźmy opery, w których muzyka charakteryzuje postaci i obrazuje ich przeżycia). Wiado-

¹⁰ Różnorodne przejawy obecności twórcy w dziele muzycznym omawia np. M. Tomaszewski: „Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego”, w: *Filozofia muzyki. Studia*, op. cit., s. 13–26.

mo, że owe różne przeżycia nie mogą być wyrazem przeżyć jednej osoby w danym czasie.

Podobnie jest z ewokacją. Owszem, trudno zaprzeczyć, że utwory muzyczne wywołują w nas emocje, niekiedy bardzo silne, i że niekiedy wprawiają nas w określony nastrój bądź potęgują stan, w którym już jesteśmy. Jednakże nie zawsze przecież, gdy słuchamy „radosnych” utworów muzycznych, odczuwamy radość, nawet jeśli wiemy, że jest ona w nich w jakiś sposób zawarta. Trzeba tu bowiem wyraźnie odróżnić przeżywanie radości wywołane przez utwór muzyczny od przekonania, że utwór muzyczny ma radość wyrażać lub ewokować. Zgódźmy się, że jesteśmy nieraz skłonni przyznać, że dany utwór muzyczny jest, jak to się mówi, radosny – analogicznie smutny, dostoyny, pełen żalu – chociaż sami ani nie czujemy owej radości, obcując z nim, ani nie mamy prawa przypuszczać, że radość – czy też smutek, dostojeństwo, żal – są w nim wyrażane. Przekonanie o tym, że dany utwór muzyczny jest nośnikiem jakiejś emocji lub nastroju to co innego niż rzeczywiste odczuwanie tej emocji lub nastroju.

5.2. Zagadnienia emocjonalno-nastrojowych znaczeń muzyki nie można więc sprowadzić po prostu do ekspresji lub ewokacji. Na czym wobec tego polega obecność emocji i nastrojów w muzyce?

Przypomnę jeszcze raz, że gdy mowa o tym, że ta sama emocja lub ten sam nastrój są lub mogą być wyrażane lub wywoływane przez różne podmioty – to ową tożsamość należy rozumieć *cum grano salis*. Emocje i nastroje różnych podmiotów porównywać jest bardzo trudno, gdyż bezpośredni dostęp poznawczy mamy tylko do emocji i uczuć własnych. O tym, że ktoś inny przeżywa emocję lub nastrój jakościowo podobne do mojego, mogę dowiedzieć się jedynie na podstawie ich zewnętrznych przejawów (i ewentualnej relacji słownej samego zainteresowanego). Wiadomo zaś, jak wiele wątpliwych założeń trzeba przyjąć, dokonując interpretacji cudzych zachowań.

Nazwijmy emocje i nastroje przeżywane przez daną osobę w określonym czasie odpowiednio – „emocjami i nastrojami partykularnymi”. Zarówno przeżycia wyrażane przez kompozytora i wykonawcę, jak też przeżycia ewokowane w słuchaczu, to właśnie przeżycia partykularne. Powiemy, że jeśli kompozytor wyraża w utworze muzycznym np. żal, a jego utwór wzbudza żal w słuchaczu, to partykularny żal kompozytora i partykularny żal słuchacza podpadają pod ten sam, jeden żal uniwersalny¹¹.

Otóż jestem skłonna bronić (dyskusyjnej zapewne) tezy, że muzyczne znaki emocji i nastrojów odnoszą się zarówno do emocji i nastrojów party-

¹¹ Analogiczne rozróżnienie zachodzi między wszystkimi własnościami i relacjami partykularnymi i uniwersalnymi. Mamy np. wiele czerwieni partykularnych (np. czerwień tego-oto jabłka, tej-oto kropli krwi czy tych-oto koralii) i jedną czerwień uniwersalną, pod którą podpadają wszystkie czerwienie partykularne. Zagadnienia związane z własnościami partykularnymi i uniwersalnymi omawiam m.in. w książce *Principia musica. Logiczna analiza terminologii muzycznej*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2006. Inna sprawa, że ustalenie kryterium podpadania partykulariów pod odpowiednie *universale* w wypadku emocji lub nastrojów jest trudniejsze niż np. w wypadku spostrzegalnych własności partykularnych (takich jak czerwień) i odpowiadających im własności uniwersalnych. K. Gucałski pisze: „Skoro uznajemy, że znaczenia muzyki leżą w dziedzinie treści psychicznych, to z samej swej natury nie jest to sfera w pełni intersubiektywnie dostępna: każdy

kularnych (gdy wyrażają bądź wzbudzają takie partykularne emocje lub nastroje), jak też do emocji i nastrojów uniwersalnych. Metaforycznie można powiedzieć, że partykularne emocje i nastroje twórców i wykonawców wyrażane w muzyce „obiektywizują się” i „uniwersalizują”. Emocjonalno-nastrojowa zawartość muzyki jest przy tym (dodajmy – dla członków jednej kultury) czytelna i jasna.

Tak o odpowiedniości struktur emocjonalno-nastrojowych i struktur muzycznych pisze Marian Przełęcki:

„Istnieje pewna stała odpowiedniość między układami dźwiękowymi a stanami emocjonalnymi nadająca tym układom – zarówno poszczególnym motywom i tematom, jak i całym utworom – określoną jakość uczuciową. Świadczyć o tym może uderzająca zgodność opisów owych jakości, formułowanych przez muzykalnych słuchaczy, w szczególności – przez fachowych muzykologów. Jakość uczuciowa danego układu dźwiękowego, jego zabarwienie emocjonalne wydają się nierozdzielnie związane z jego muzyczną formą, wyznaczone bezpośrednio przez jego dźwiękowy kształt”¹².

Powiemy więc, że utwory muzyczne lub ich fragmenty odnoszą się do uniwersalnych emocji i nastrojów niezależnie od tego, czy przy okazji utworu te wyrażają jakieś emocje i nastroje partykularne, i czy takie emocje i nastroje partykularne są przez nie wzbudzane.

5.3. Dzięki przyjęciu hipotezy, że utwory muzyczne odnoszą się do emocji i nastrojów uniwersalnych, możemy wytłumaczyć jeszcze jeden fakt.

Otóż nie ulega wątpliwości, że różne utwory-konkretyzacje tych samych utworów-idei miewają różną zawartość emocjonalno-nastrojową – zwłaszcza, że dodatkowym czynnikiem modyfikującym tę zawartość jest ekspresja wykonawcy.

„Różne wykonania jednego dzieła mogą mieć różne jakości wyrazowe, a więc różne znaczenia. Nie możemy ich zatem traktować jako jednego symbolu, jako różnych egzemplarzy czy realizacji tego samego symbolu. To z kolei oznacza, że to nie utwór muzyczny, a jego poszczególne wykonania powinny być traktowane jako symbole muzyczne z różnymi, choć może zbliżonymi znaczeniami. (...) Jak wyjaśnić pozorną paradoksalność takich wniosków – przecież jesteśmy przyzwyczajeni sądzić, że dzieło muzyczne i jego znaczenie pochodzą od kompozytora, że to ostatnie jest w samym dziele zawarte, że jest tożsame w różnych wykonaniach itd.?”¹³.

z nas ma w introspekcji, w doświadczeniu wewnętrznym bezpośredni dostęp jedynie do swych własnych przeżyć, a tylko ograniczony i pośredni – do sfery przeżyć innych. Nie wydaje się więc możliwe wyróżnienie w tej sferze jakiegokolwiek elementu, który mógłby służyć za powszechnie obowiązujący kamień probierczy, jako kryterium rozstrzygnięcia, czy dwa zdarzenia akustyczne – w szczególności dwie różne realizacje jednej frazy muzycznej – mają to samo znaczenie. Inaczej mówiąc, ponieważ znaczenia muzyki – inaczej niż znaczenia języka – nie są intersubiektywnie dostępne, nie dysponujemy w muzyce kryterium rozstrzygnięcia o tożsamości znaczeń”. Por. K. Gućalski, „O niejęzykowym charakterze muzyki”, w: *Filozofia muzyki. Studia*, op. cit., s. 105–106. Wydaje się jednak, że trudności związane z przedmiotami spostrzeganymi w ekstraspekcji i z przedmiotami dostępnymi tylko introspekcyjnie – różnią się tylko stopniem. Ostatecznie podanie kryterium posiadania takiego samego wrażenia czerwieni przez dwa różne podmioty jest chyba niemal równie trudne jak podanie kryterium odczuwania takiej samej emocji lub takiego samego nastroju.

¹² M. Przełęcki, „Metafizyczna treść muzyki”, w: idem, *O rozumności i dobroci*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2003, s. 224.

¹³ K. Gućalski, „O niejęzykowym charakterze muzyki”, op. cit., s. 106, 108.

Paradoksalność znika, gdy potraktuje się emocje i nastroje obecne w muzyce właśnie jako przeżycia uniwersalne. To, że jesteśmy skłonni przypisywać danym utworom-ideom ustaloną zawartość emocjonalno-nastrojową, mimo ich różnych konkretyzacji, jest właśnie związane z uniwersalnością treści tych utworów-idei.

5.4. Zdaję sobie sprawę, że hipoteza o odnoszeniu się muzyki do emocji i nastrojów uniwersalnych, partykularnych jest niewystarczająco uzasadniona – chociaż tłumaczy ona wiele faktów dotyczących związków muzyki z emocjami i nastrojami. Na poparcie tej hipotezy odwołam się jeszcze do pewnej analogii między znaczącymi elementami muzyki (tj. utworami muzycznymi i ich fragmentami) a wyrażeniami językowymi. Wiele wyrażenń języka – naturalnego i naukowego – spełnia dwojaką funkcję referencyjną: odnosi się w jeden sposób do przedmiotów partykularnych (mianowicie desygnuje te przedmioty), a w inny sposób do pewnych uniwersaliów (mianowicie – jak to nazywam – „denominuje” te uniwersalia)¹⁴. Wydaje się, że podobnie jest ze znakami muzycznymi. Inna funkcja semiotyczna (tym razem – pragmatyczna) łączy je z partykularnymi przeżyciami twórców i odbiorców, a inna – z emocjami i nastrojami uniwersalnymi.

Zauważmy poza tym, że np. wyrażenie „czerwony” odnosi się do wielu przedmiotów czerwonych i użyjemy go na określenie wielu partykularnych doznań czerwoności. Wyrażeniem „czerwony” posługujemy się jednak, wcale nie doświadczając aktualnie wrażenia czerwoności. Być może podobnie jest z muzyką. Symbole muzyczne¹⁵ odnoszą się do wielu partykularnych emocji i nastrojów – wyrażanych emocji lub nastrojów twórców i ewentualnie wzbudzonych emocji lub nastrojów słuchaczy. Można jednak posługiwać się symbolami muzycznymi, a wcale danej emocji ani nastroju nie przeżywać.

6. Muzyka jako „obraz” emocji i nastrojów

6.1. Zastanówmy się teraz, na czym polega obecność partykularnych i uniwersalnych emocji i nastrojów w muzyce.

Tworzywem muzyki są dźwięki, którym przysługują cztery muzyczne własności: wysokość, długość, głośność i barwa. Muzyka wyraża i wywołuje emocje i nastroje – właśnie poprzez dźwięki, własności dźwięków, układy dźwięków i własności tych układów, czyli poprzez różne elementy muzyczne. Za pomocą tych elementów emocje i nastroje są w utworach muzycznych imitowane.

Od dawna próbowano bliżej scharakteryzować pole wchodzącej tu w grę relacji imitowania. Początkowo sądzono, że kompozytorzy naśladują po prostu naturalne dźwięki, za pomocą których ludzie wyrażają swoje emocje i nastroje.

¹⁴ Por. A. Brożek, *Principia musica...*, op. cit., zwłaszcza rozdział 9.

¹⁵ Jeszcze raz podkreślam, że chodzi tu o muzykę, a nie o notację muzyczną. Por. przypis 8.

„Podobnie jak malarz naśladuje kształty i kolory, tak też kompozytor naśladuje tony, akcenty i westchnienia, modulacje głosu, wreszcie – wszystkie dźwięki i pomoce, w których sama natura wyraża swe uczucia i pasje”¹⁶.

„Muzyka imituje akcenty głosu, wyraża lamente, okrzyki bólu lub radości, groźby, jęki”¹⁷.

Dopiero później zauważono, że do przeciwdziedziny relacji imitowania należą nie tylko naturalne objawy imitowanych przeżyć, ale i same te przeżycia. Edward Hanslick – uważany zresztą za czołowego przeciwnika łączenia muzyki z emocjami i nastrojami – przyznawał, że utwory muzyczne mogą odwzorowywać tempo i dynamikę emocji i nastrojów.

„Muzyka potrafi wybornie naśladować ruch fizyczny. Potrafi poruszać się szybko lub wolno, cicho lub głośno, potęgować się, słabnąć. Ruch jednak jest tylko własnością uczucia, nie samym uczuciem”¹⁸.

Chociaż jednak introspekcyjnym faktem jest to, że przynajmniej niektórzy twórcy, wykonawcy i słuchacze utworów muzycznych odczuwają podobieństwo między elementami muzycznymi i czynnikami psychicznymi, to nadal dalecy jesteśmy od satysfakcjonującej analizy aspektów, pod którymi muzyka jest zdolna imitować emocje i nastroje.

6.2. Martwy punkt, w którym utknęła wspomniana analiza, bierze się prawdopodobnie stąd, że język takiej analizy musiałby *volens nolens* wywodzić się z języka naturalnego, a ten jest wyraźnie zbyt ubogi by uchwycić różnorodność przeżyć, które tu wchodzi w grę: ma na nazwanie bogactwa emocji i nastrojów tylko kilka prostych określeń, a gdy ich brakuje – posługuje się metaforami.

Odwołajmy się raz jeszcze do Mariana Przełęckiego:

„Emocje (obecne w muzyce) (...) obejmować mogą całą skalę ludzkich uczuć i nastrojów, nie wyłączając uczuć negatywnych: smutku, bólu, grozy czy żaloby. Ten związek sprawia, że muzyka stanowi niedościgniony środek wyrazu dla różnych emocjonalnych stanów i procesów – nieporównywalnie bogatszy od wszelkich środków językowych. Zamiast niewielkiej w gruncie rzeczy liczby określeń słownych, dysponuje nieograniczoną różnorodnością struktur dźwiękowych, z których każda «definiuje» jej już tylko właściwą jakością uczuciową. Poważna radość Bacha – to coś innego niż beztraska radość Rossiniego, a «żał Chopinowski» – ma bodaj tyle odcieni, ile jest utworów Chopina – w każdym przybiera postać swoistą”¹⁹.

¹⁶ J.B. Dubouis, *Réflexions critique sur la poesie*, Paris 1745, s. 435 (cyt. za: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 183).

¹⁷ J.-J. Rousseau, „Rozprawa o pochodzeniu języków”, w: *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1997, s. 534–547.

¹⁸ E. Hanslick, *O pięknie w muzyce*, przekł. S. Niewiadomski, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1903, s. 14.

¹⁹ M. Przełęcki, „Metafizyczna treść muzyki”, op. cit., s. 225. Podobne przekonania wyrażał Kant: „Bo jakkolwiek przemawia ona za pomocą samych tylko czuć (bez pojęć), a tym samym nie pozostawia jak poezja, niczego, co należałoby jeszcze przemyśleć, to przecież wzrusza ona umysł w sposób bardziej różnorodny, a chociaż tylko przemijający, to jednej głębiej”. Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przekł. i oprac. J. Gatecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 252.

Być może wyjściem z impasu byłoby przyjęcie założenia, że muzyka t r a f n i e naśladuje nasze przeżycia – i dokonanie opisu imitowanych przeżyć w odpowiednio zmodyfikowanym języku analizy muzycznej.

Założenie takie nie jest nierealistyczne.

Przecież niekiedy wiemy, jakie emocje i nastroje są w muzyce, choć ich wcale – słuchając tej muzyki – nie przeżywamy. Po prostu wiemy, co w muzyce jest. Niekiedy wiemy też, że kompozytor imituje w muzyce emocje i nastroje bardzo różne od emocji i nastrojów, które w momencie komponowania nie są jego udziałem. Wiemy np., że Mozart skomponował, będąc na skraju rozpacz, pełną werwy i radości *Symfonię Jowiszową*. On po prostu potrafił werwę i radość muzyką imitować.

* * *

Zbierzmy na zakończenie krótko to, co w świetle powyższych rozważań jest poza dyskusją.

Między utworami muzycznymi a emocjami i nastrojami zachodzą zarówno relacje symptomatyczne i sygnałowe, jak i relacje sygnifikujące i symboliczne.

Bywają więc utwory muzyczne (lub ich fragmenty), których związek z odpowiednimi emocjami i nastrojami jest symptomatyczny: emocje i nastroje wyrażone w tych utworach są nieintencjonalnym skutkiem przeżyć ich twórców. Są jednak utwory muzyczne (lub ich fragmenty), w których obecność takich, a nie innych emocji lub nastrojów ma pieczęć pełnej świadomości i intencji kompozytorów i wykonawców. Bywają takie utwory muzyczne, których emocjonalne i nastrojowe znaczenia nie są oparte na żadnej konwencji. Są jednak i takie wypadki, w których nie ulega wątpliwości, że mamy do czynienia z symbolami²⁰.

Po prostu niekiedy pewne imitowane symptomy funkcjonują jako sygnały, a pewne sygnifikatory konwencjonalizują się i zaczynają funkcjonować jako symbole.

On Emotions and Moods in Music

An assumption that music is a language – taken literally – is false. But the assumption that music is a language of moods and emotions – taken metaphorically – possesses a true interpretation, because it happens that musical

²⁰ Na ową konwencjonalizację zwraca uwagę S. Langer, pisząc: „Jeżeli muzyka ma jakieś znaczenie, jest ono semantyczne, a nie symptomatyczne. (...) Jeżeli muzyka ma jakąś treść emocjonalną, ma ją w tym samym sensie, w jakim język «ma» swoją treść pojęciową – symbolicznie. Muzyka nie jest przyczyną uczuć ani lekarstwem na nie (...)”. Por. S. Langer, *Nowy sens filozofii*, przekł. A.H. Bogucka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 324. Pewnego potwierdzenia hipotezy o symbolicznym związku między emocjami a muzyką dostarcza też skonstruowany przez D. Cooke’a słownik emocji muzycznych. Por. D. Cooke, *The Language of Music*, Oxford University Press, London 1959.

pieces and their parts are arguments of certain semiotic relations. The problem of musical semiotics is analysed on the basis of selected ontological and semiotic distinctions.

It is claimed that emotions and moods are expressed or evoked by music. Expression and evocation are traditionally classified as pragmatic functions. But moods and emotions denoted by music are not always symptomatic. A special kind of iconicity gives grounds for the relation between music and its semiotic correlates. It happens that symptoms imitated by music start to function as signals. Natural signs become conventional symbols.

Magdalena Brykczyńska

Kim jest melodia?

I. Przeczucie

„Ontologiczne pytania mogą być stawiane wobec utworów muzycznych jedynie w ramach refleksji estetycznej”¹. Kolejne wykonania, „nałożone na siebie” w poszukiwaniu istoty danego dzieła, stanowią jedynie zagęszczenie fenomenalnego piękna. Fakt, że są do siebie bardzo podobne, nie jest jednoznaczny z absolutyzacją kryterium podobieństwa; intencjonalnym obiektem takiego działania byłoby inne, efemeryczne dzieło. Jeśli ktoś powie, że podczas gdy inni w pewnej sekwencji słyszą 100 nut, a on 50, tylko że ważniejszych, to za obiekt percepcji uznaje nie dany utwór muzyczny, lecz przyczynę swojego wyboru. Słyszenie bardziej esencjonalne jest więc w stosunku do dzieła „wariacją paradygmatyczną”. Jego przyczyna to niezgoda na bierność w obliczu piękna².

Niewinną ontologicznie formą wskazywania na dzieło bytujące poza wykonaniem jest rozróżnianie kompozytorów i przypisywanie im utworów. Nazwiska, daty i tytuły znaczą tyle, co budynek opery. To punkty orientacyjne dla poszukiwaczy aktualnego piękna Bacha lub Mozarta, którzy jak ćmy docierają na odpowiednie koncerty, już piękno w sobie nosząc, gdy nucą w duchu to, co pragną usłyszeć. Ich ontologia jest żywym prawykonaniem – bliższym źródłem niż paradygmat w tym, że nie nadają mu określonej postaci. Czy spełniwszy swoje zadanie odnajdywania piękna poprzez retrospektywne i perspektywne przywoływanie utworu, dążenie ku jego istocie samoistnie się zatrzymuje? „Muszą (...) istnieć jakieś faktyczne, mroczne podejrzenia – powody, dla których warto byłoby wątpić w to, że słyszany utwór jest innym niż deklarowany”³. Podejrzenia bliskie stwierdzeniu: „To powinno brzmieć inaczej”, odpowiednim na okazję niezapowiedzianej zmiany repertuaru, jak również przekładalnym na: „To jest piękne, a ja tego nie słyszę”, albo „słyszę coś, czego nie ma”. W pierwszym przykładzie „to” odnosi się do utworu, którego tytułu nie zapisano w programie; w drugim

¹ A. Ridley, „Przeciw ontologii muzycznej”, *Muzyka* 2005, nr 1, s. 153.

² Zob. J. Derrida, *Szibboleł dla Paula Celana*, FA-art, Bytom, 2000, s. 21 – osoba, która patrzy w tę samą stronę co nuty, w kierunku przestrzeni, w której dzieło już jest inne.

³ Ibidem, s. 155.

– do tego, czego zapisać się nie da. W obydwu wypadkach podejrzenie jest mroczne dlatego, że obejmuje tylko „coś” – rzecz, o której wiadomo jedynie, że „jest”, znajduje się więc tak daleko, jak to możliwe dla rzeczy od własnej jasności. Jeśli więc Ridley dokonał reifikacji mroku, to jej obiektem nie jest barwa, lecz modus widzialności. Podejrzewanie samego siebie o niezrozumienie, oznaczające tymczasową rezygnację ze świadomej wiedzy, jest na przykład nostalgicznie szare: źródło największego poruszenia dźwięczy za zalaną deszczem szybą, a odczucie, które tu wywołuje, jest dla samego siebie za słabe. Refleksje nad pięknem są wtedy desperacko i do bólu ontologiczne, przy czym ontologia nie dotyczy już dzieła, którego przytłaczająca siła „ontologizuje” słuchacza: czyni go niezmiennym. Zbyt długo powstrzymywana tajemnica, jak dłoń Królowej Śniegu umieszcza w jego sercu kryształ lodu, zobojętniając go na wszystko, co nie jest nią, unieruchamiając to, co z niego zostało po tej inwazji piękna. Jest to ontologia słaba i nieuzasadniona, jak tożsamość przygwożdżonej istoty. Opiera się na pytaniu o jej miejsce, nie o nią samą, przygotowując się na porażkę odpowiedzi: nadanie bytowi wymiaru przede wszystkim czasoprzestrzennego jest pierwszym krokiem do bezgraniczności. Ciężar ontologii przenosi się na to, co połączyło dzieło i słuchacza, a im bliżej dzieła, tym bardziej przestaje być ona ciężarem. (Czy również ontologią?)

Ontologia miałaby więc – w ramach estetyki – zdać przestrzenną sprawę z fascynacji. Lub z „alergii” – tak Quine określa reakcję na bodziec, kierując badanie ku „pewnego rodzaju empirycznej treści netto”⁴ – ku temu, czym jest na przykład królik w doświadczeniu królika. Nie ku samemu bodźcowi, który z estetycznego punktu widzenia może być zaledwie cieniem doznania – liryczną dyspozycją słuchacza może też nieskończenie je przerastać. Doznanie jest jak dłoń przesuwająca się po nieskończonym gryfie (a im dalej od punktu 0, tym doskonalszy dźwięk). Jego dynamikę oddaje inna nazwa nadana przez Quine’a znaczeniu bodźcowemu: jest to „wzór naświetlania oczu”⁵. Wzór błyskawicznie odesłany, oczy widzą bowiem to, co przedstawione (przedstawiają, aby widzieć). Projektują przed siebie powidok wzoru i jest to projekt od początku spełniony: myśliwi mogą nie chcieć schwytać królika, ale już to zrobili, widząc go: ich wzrok pobiegł za uciekającym kształtem – jakby spojrzenie wybiegało przed siebie i ubierało w formy swoje własne nienasylenie.

„Myślenie nie polega na posiadaniu przedmiotów myślowych, lecz na tym, aby za ich pomocą wyznaczyć taką dziedzinę myśli, której jeszcze nie pomyśleliśmy. Tak jak świat spstrzegany składa się tylko z przebłysków, cieni, płaszczyzn, perspektyw pomiędzy rzeczami – które ani nie są rzeczami, ani nie są niczym, lecz właśnie wyznaczają pola możliwej zmienności w tej samej rzeczy i w tym samym świecie – podobnie dzieło”⁶.

⁴ W.V.A. Quine, *Słowo i przedmiot*, przekł. C. Cieśliński, Aletheia, Warszawa 1999, s. 48.

⁵ Ibidem, s. 45.

⁶ M. Merleau-Ponty, *Proza świata*, przekł. E. Bienkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 161.

Brak zaufania do własnych doznań jest więc nie tylko postawą analityczną, lecz nieodłącznym korelatem myślenia i postrzegania⁷. To, co „Ja” projektuje, jego halucynogenne percepcje, to chorągiewki wyznaczające pewną drogę (czy można drogę pozbawić statusu ontologicznego dlatego, że ma horyzont?). A więc nie w tym rzecz, aby szukać przyczyn uczulenia na światło poza nim samym, lecz aby uznać, że jest to uczulenie strategiczne.

II. Powiększenie

Przykładem i studium strategii niemal zwycięskiej, tak szczegółowym, jakby poddać drobiazgowemu badaniu tylko jeden oddech, jest opowiadanie *Declinación y Angel* Antonia Di Benedetto⁸. Różnica między przedmiotami a dziedziną myśli odczuwalna jest jedynie w postaci pewnego obciążenia głosu. To jakby stać się awangardą własnego poszukiwania. Ważne jest, aby zrozumieć, jak on to robi, jak rozwija szybkość, która pozwala mu nie włączyć się za własnymi doznaniem – zaczynając od słów zapraszających jak czerwony dywan; jak uwertura dających pojęcie tego, co się w dziele wydarzy, w jego własnym języku. Ujmują istotę dzieła, będąc jednocześnie jego pierwszym gestem. Są ontologicznie doskonałe, wyznaczają bowiem nie tylko przedmiot (nie pozbawiając go czasu ani przestrzeni), ale i dziedzinę, w której może, zgodnie ze swoją naturą, zostać przekroczony⁹.

„Aniol i upadek jest wizją i fonią – nie literaturą. Pomyślany został tak, aby każda czynność mogła zostać sfotografowana lub narysowana, w każdym razie, aby wyrażała się poprzez dialogi, odgłosy rzeczy, lub po prostu muzykę”¹⁰.

Aliterackość narracji polega na tym, że obrazy, dźwięki i dialogi nie są związane z niczyją świadomością w taki sposób, aby mógł się pojawić punkt zaczepienia dla pytań o cokolwiek więcej niż o płynące słowa (np.: co robi piszący, gdy wstanie od biurka?). Ontologiczna sfera tego opowiadania skłania do postawienia innego rodzaju pytania: dlaczego to, co zostało opisane, warte jest przedstawienia? Zawsze „to”, prawie nigdy „on”: narrator bez intencji innych niż rzeczy.

⁷ Różnica polega na stosunku do dążenia: z analitycznej strony, odbieranie wszelkiego sensu temu, czego nie widać, ze strony fenomenologicznej, akceptacja celowej bezcelowości – obiekt, wokół którego toczą się zabiegi, pozbawiony jest wartości absolutnej – nie podminowując jej, a jedynie nakładając badawczy filtr.

⁸ A. Di Benedetto, *Declinación y Angel*, Talleres Gráficos Editorial Inca., Mendoza 1958. Antonio Di Benedetto, pisarz argentyński, żył w latach: 1922–1986. Autor powieści (*Zama, El Silenciero, Sombras, nada más, Anabella, Los suicidas*) i opowiadań (*Cuentos claros, Cuentos del exilio, El cariño de los tontos, Caballito en el salitral, Mundo animal, Absurdos, Declinación y Angel, El juicio de Dios*). Na język polski przetłumaczono *Zamę*. Zob. A. Di Benedetto, *Zama*, przekł. Z. Chądzyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

⁹ Dzieło jest snem uwertury, snem większym niż śniący – tak jak uwertura do *Czarodziejskiego fletu* zdaje się dobiegać z obszarów, o których nie wiedział Zarastro.

¹⁰ „*Declinación y Angel* está narrado exclusivamente con imágenes visuales – no literarias – y sonidos. Fue concebido de modo de que cada acción pueda ser fotografiada o dibujada o en todo caso termine de explicarse con el diálogo, el ruido de los objetos o, simplemente, la música”. A. Di Benedetto, *Declinación y Angel*, op. cit., s. 15.

Słowa dźwięczące, widzialne i czytelne, do których znaki mają się tak, jak nuty do... (proszę pomyśleć fragment uwertury do czegoś w najwyższym stopniu atonalnego), nie różnią się od siebie w sposób, który nakazywałby przypisać je oddzielnym płaszczyznom. Wszystkie są różnymi przejawami muzyki, co nie oznacza prostej translacji, nowego klawesynu barwnego, którego klawisze, oprócz dźwięków, miałyby projektować również odpowiadające im słowa i koloru¹¹. Słowo „muzyka” definiuje tu bowiem substancję, z której autor buduje klawesyn: zbiera fragmenty muzycznej materii i układa z nich gamę. Jest to szczególny klawesyn: wciąż przybywa mu klawiszy (nawet uderzenie w klawisz już istniejący to narodziny nowego dźwięku), wyposażony w tony, które wydobyć można tylko przy ogromnym zbliżeniu – wspomnienia chwil, gdy intuicja budowniczego instrumentu docierała tajnymi przejściami do miejsc, dla których ani on sam ani nikt inny nie miał jeszcze dźwięku, koloru, wyrazu. To początki dzieła sztuki: miejsce i czas, w których nieskończenie wielowymiarowe miejsce pulsujące nienapisaną muzyką staje się doświadczeniem.

W literaturze (w tym, co literackie) początki otwierają się wyjątkowo często, gdy słowa skaczą z najwyższych wyżyn skomplikowania wyrazu, z miejsc, gdzie trzeba dbać o najmniejszy szczegół, gdzie rozluźnienie można przypłacić życiem („myśl, spełniwszy wszystkie wymagania sztuki (...) spogląda na swoje dzieło. Ale tyś już martwy. Żle przygotowany strzęp jedwabnej nici sprawił, że wiedza stała się zabójcza; ten najbliższy ze szczegółów zaprzepaścił dzieło”¹²). Stamtąd rzucają się w niewyraźność, jak człowiek cierpiący na tak wielki lęk wysokości, że skacze w przepaść, aby już go dłużej nie znościć.

Odnowa nie musi przybierać (nie przybiera) tak tragicznych rozmiarów:

„Kiedy, muzyko moja, muzykę z klawiszy
Dobywasz słodką dłońią (...)
(...)
Jak gdybym nowe życie rozpoczynał –
Jakąż zazdrość czuję, gdy nieczułe drewno
Instrumentu całuje dłoni twojej wewnątrz,
Skoro się ustom moim należy (...)
(...)
Pragnęłyby przemienić się w białą ścieżynę
Klawiszy, przemierzaną żwawo bielszą dłońią,
I przeżywać co chwila to szczęście jedyne
(...)
Oddaj (...) dłoń klawiszom – mnie usta zostawisz”¹³.

Instrumentem jest własny język (idiolekt – taki, którego nie można zrozumieć, a jedynie usłyszeć), klawiszami – uporządkowane znaki, wyrzeźbione w sposób dokładnie odwrotny do tego, w jaki Michał Anioł „odrzucał”

¹¹ Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 335.

¹² P. Valéry, „Eupalinos, czyli architekt”, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 226.

¹³ W. Shakespeare, *Sonety*, przekł. S. Barańczak, Wydawnictwo a5, Kraków 2003, s. 155.

niepotrzebny kamień, aby wydobyć z niego formę: poprzez intensyfikację materii. Zachowawszy w pamięci ten plastyczny moment, usta, które opuszczają miejsce, gdzie wszystko może być inne, nie będą go tak desperacko pragnąć, a wertykalna odległość, jaka dzieli głos od instrumentu stanie się pełna nadziei. Jednak w deklaracji za wcześnie na takie wnioski – wynikają z niej, ale ich w niej nie słychać. Jest zdecydowanie zbyt krótka, zbyt literacka, aby zrobić wielkie wrażenie. Jeśli, jak pisze Carnap, emocje muzyczne sprowadza się do „oh! oh!”¹⁴, tutaj jest to „aha” (stonowanym głosem). Krajobraz artystycznej pramaterii wydobywa się powoli spomiędzy znaczeń, nostalgicznie sobą zmęczonych. W tej semiotycznej depresji powstaje tekst przypominający autodidaskalia smutnego scenarzysty:

„Czyjeś spojrzenie mogłoby wznieść się dwa metry ponad głowy, zostawić w dole muzykę, daleką choć obecną; krążyć lekko, niezauważalnie, wśród dymu który zawsze jest szary i zawsze niebieskawy; czuć się – to spojrzenie – jak rzecz, jak statek powietrzny, który tnie, oddziela, zanurza się w warstwy ciepła, owijającego je jak gaza ... poczuć zawrót głowy z powodu nieobecności i wrócić na stałe miejsce, nad tą lampką-hipokrytką, która ledwo co oświetla, jakby była kawałkiem rozżarzonego węgla, czoło, nos, brodę, rozmawiających ludzi”¹⁵.

Droga pewnej percepcji ukazana jest tu jako możliwa. Nie istnieje odbiór dźwięku, który polegałby na słyszeniu uporządkowanych możliwości. To ważna wskazówka dotycząca natury poszukiwanej substancji. Musi ona bowiem dopuszczać inny sposób znaczącego istnienia: metanuty – wzory organizujące przestrzeń, których substancją są operacje logiczno-estetyczne, jakim poddają materię – nie mniej niż ona materialne. Abstrakcja i cielesność różnią się od siebie jak klejnot i korona. Spojrzenie, które mogłoby się wznieść, wznosi się, w taki sposób, że jednocześnie samo na siebie patrzy; między nim a obiektem jest przestrzeń. Bezszelstne pokonanie tej przestrzeni, takie, w którym w ramach obiektu percepcji nie byłoby podziału na „Ja”, rzecz i odległość, nie do końca powiodło się w tej wizji. Bezcielesny statek przecina i rozwarstwa nieruchomą, ciepłą mgłę, mimo że nie jest mu obca – to jak wejście do wody, w której wcześniej spędziło się wiele czasu, ale teraz wydaje się za zimna. Obcość abstrakcji w materii, przykre uczucie niedostępnej bliskości to opowieść, która tęskni do słów (bardziej opowieść, czy bardziej tęsknota?). Powietrzny statek porzucił samego siebie. Wychodzi znikąd i wzbija się w ciszę spokojną jak Morze Sargassowe. „Jego” spojrzenie nie jest do niego przywiązane. Może, niezależnie od niego, odczuć zawrót głowy spowodowany własną nieobecnością. Wtedy – w dowolnym momencie – niezauważalnie rodzi się na nowo. Ktoś, kto siedzi w dole,

¹⁴ Zob. S.K. Langer, „On significance in music”, w: *Philosophy in a New Key*, Oxford University Press, London 1971, s. 215–216.

¹⁵ „Una visión puede planear. Dos metros por encima de las cabezas, dejar la música abajo, distante pero existente; circular, leve y ligera, entre el humo que es siempre gris y siempre azulado; sentirse – la mirada – como un objeto, como una nave aérea que perfora, separa, recibe cálidas adherencias, envolturas como gasas... marearse de ausencia y regresar hasta un sitio fijo por encima de esa lamparilla hipócrita que apenas insinúa, como si fuera una brasa, la frente, la nariz, el mentón de los que hablan”. A. Di Benedetto, *Declinación y Angel*, op. cit., s. 40.

w świetle lampy, staje się jego podarowanym źródłem, myślą, że można by tam właśnie być, a więc może niedługo się będzie, bez konieczności pozostania, czyli ironicznie.

Jest więc w muzyce strefa mgieł, której osiągnięcie wymaga rezygnacji z siebie, na której wszechobecnym końcu spojrzenie wchodzi na empatyczny most prowadzący do życia innych postaci – siebie jako innego: lampka ma w sobie nie mniej życia niż człowiek. Ktoś, kto być może bardzo chciał o sobie zapomnieć, ożywia siebie i przestrzeń. Wraca do postaci, światła i kolorów, dużo bardziej, wciąż za mało, muzyczny. Ten przykład był zbyt niebieski, zbyt nasycony czymś smutnym i niekoniecznym; wciąż na rozdrożu wyboru, jak Tamino, który dostał już flet, ale jeszcze jest tylko kimś, kto na nim gra. Następny będzie zupełnie niewinny. Nawet nieobecność nie będzie jego cieniem.

III. Początek początku

Most zadziałał. Nikt już nie wysyła hipotetycznego spojrzenia. Sam płynie przez wielozmysłowe, wielowymiarowe morze:

„Rodzi się dźwięk; daje się wyróżnić, gdy okazuje się, że oboje, kobieta i chłopiec, siedzą naprzeciw siebie. W oknie pomiędzy nimi widać, jak zza odległych pól wschodzi słońce, które ogarnia horyzont. Odgłos pędzącego pociągu nakłada się na czerwony wizerunek słońca w pełnym rozbłysku i nagle na inny, który po nim następuje, lampki wagonowej, która, zgaszszy, odbiera blask drewnu sufitu. Później dźwięk opada i prawie całkiem znika”¹⁶.

Percepcja, wyrwana z pewności siebie tak niepewnej jak noc pełna przeżyć, nauczywszy się na nowo materii, wypełnia się treścią, w której „dół” i „góra” pozbawione są wartości innej niż estetyczna. Przestrzeń nie rozwarstwia się na to, co lekkie i bezcielesne, a w dole odporne i przyziemne, odpowiadające kolejno wyobrażeniu „Ja” o sobie takim, jakim pragnie być i jakim jest. „Poniżej” i „powyżej” to strony, w które można się udać. To, co „rodzi się”, „daje się wyróżnić”, „widać”, jest piękne i jest tam, gdzie „Ja”. Doznający cały składa się z doznań. Jest ciągiem wrażeń, zupełnie pozbawionych autorefleksji, ale wyraźnie uporządkowanych (jest tylko nieznaczny *black-out* pomiędzy oknem a odgłosem pociągu) i pamiętających o sobie. Uważniejsza lektura wyklucza ich obiektywny (bezpodmiotowy) charakter: odgłos pociągu nakłada się na wizerunek słońca, dodaje do niego obraz kobiety i chłopca (sam z siebie by się nie nałożył). Co więcej, nie są to czyste formy i kolory. Na przykład słońce bardziej przypomina ryciny Hokusai. Kluczem do tej fenomenologicznej *Historii oka* było krótkie istnienie pewnego dźwięku, jego obejmowanie obrazów, tak jakby to były nuty.

¹⁶ „Nace un sonido que se identifica mientras se pone de manifiesto que los dos, mujer y adolescente, están sentados uno frente al otro. Entre ambos la ventanilla del tren revela, al fondo del campo, el ascenso del sol que gana el horizonte. El sonido de marcha del tren se superpone a la imagen encarnada del sol en eclosión y de inmediato a otra que la sucede, la de una lamparilla del vagón que al apagarse quita el brillo a la madera del techo; luego desciende hasta casi desaparecer”. Ibidem, s. 17.

Całe opowiadanie składa się z takich dróg. Kim jest ten, kto je widzi i słyszy? Czy można mu nadać imię, jeśli jego dystans do samego siebie jest tak całkowity, że w swojej świadomości on sam w ogóle nie istnieje? Imię byłoby ruchomym miejscem, w którym spotkaliby się autor i czytelnik¹⁷ – obaj przechodzący percepcyjnie tę samą drogę (ten z nich, który czyniłby to w sposób mniej intensywny, zostałby zapisany mniejszą czcionką). W opowiadaniu Di Benedetto najważniejszym imieniem jest imię Angel (anioł), nadane chłopcu, który ze zwinnością linoskoczka chodzi po dachach i gzymsach. Jego świat to lśniące płaszczyzny, gołębie i kształty wyrwane z kontekstu. Nie „zajmuje” ich, a jednak je posiada – w taki sposób, że to, co wypełnia percepcję, to całość tego, co odczuwane, na co rzucone jest światło – co rzuca światło na spojrzenie. Wypełnianie widzącym tego, co widzialne, nie ma tu nic wspólnego z urzeczowieniem. Narrator jako Angel przechodzi przez rzeczy z radości, że są. Nie pochłania ich, lecz oddaje im w całości swoją uwagę. To najwyższy stopień szacunku. To że „Ja” jest widzącym, nie jest przyznaniem mu żadnego przywileju, tylko wskazaniem (nie bezwzględnie) początku, smutnym, bo *post factum*. Tak smutnym jak kobieta, przez której okno Angel wychodził na swoje podniebne eskapady; „Cecylia, pod światłem, które kładzie jej trochę złota na policzki”¹⁸. To jej spojrzenie utrzymuje Angela w górze i obciąża go sobą, nadając historii jej „ociągającą się” barwę. Angel jest marzeniem kobiety o sobie samej jako o aniele.

Tymczasem opowiadanie *Declinación y Angel* snuje się między tożsamością a marzeniem w sposób całkiem jednolity. Nie słycać w nim rozdźwięku między miękką, ciężką przestrzenią kobiety i lekkim powietrzem, w którym w sposób prawie nieludzki lśnią pociągające Angela kształty. Obie postaci, kobieta i anioł, mają co prawda swoją drugą stronę, ani trochę nie mniej swoją przez to, że nieskończenie ich przerastającą. Po ich stronie znajduje się narrator – czasoprzestrzenny wehikuł, rzecznik własnej wyjątkowości¹⁹. Nie jest kobietą ani aniołem, lecz głosem.

„Wyjaśnienia przewagi muzyki (...) można szukać w tym, że muzyka rozwija się w czasie, anektując cały odcinek naszego życia”²⁰.

Jeśli muzyka jako jedyna może wypełnić czas w całości to znaczy, że posiada wszystkie jakości konieczne do ukonstytuowania chwili i osoby. Ujmując rzecz radykalnie: nie potrzeba niczego więcej, aby żyć, ale w proponowanym ujęciu nie ma niczego więcej. A więc „przewaga” muzyki polega na tym, że ona je *st* życiem, nie bezosobowym, lecz konkretnej istoty, im bar-

¹⁷ Można by sobie wyobrazić eksperyment literacki, w którym nazwisko właściciela (nie bibliofila, lecz czytelnika) zamiast na pierwszej stronie, „należy” wpisać nad tytułem na okładce – a z tyłu przykleić swoje zdjęcie.

¹⁸ „Cecilia, en contraluz, que le pone un poco de oro en la mejilla”. Zob. A. Di Benedetto, op. cit., s. 52.

¹⁹ „Portar” to po hiszpańsku „(w)nosić”, „rozpoczynać”; „voz” to głos, zaś „portavoz” znaczy „rzecznik”.

²⁰ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 46.

dziej żywym, tym bardziej przypominającym słuchacza. „Tu nie ma prawdziwego życia” znaczy w takim ujęciu: „tu jest za mało muzyki”. A jeśli tak, to nie na miejscu jest lekceważenie ontologii. Zapewne jest to inna ontologia niż ta, przeciwko której pisał Ridley. Różnica między nimi jest podobnej natury, co zaznaczona przez Lévinasa rozbieżność między jego a Heideggera rozumieniem samotności: tam jest ona czymś odczuwanym, tu – stadium i warunkiem samego odczuwania²¹. W podobny sposób, w muzycznej ontologii nie ma podziału na pozaprzestrzenną istotę i jej życie. Myśl o dziele już jest dziełem. Sposób istnienia muzyki tożsamy jest z muzycznym sposobem istnienia. U Di Benedetto to okno, przez które wychodzi anioł.

Czy można je wytłumaczyć jedynie spiętrzeniem woli? Jako odpowiedź na to pytanie zaproponuję następującą parafrazę Schopenhauera: muzyka to wola przedstawiania: wybuch energii, będący celem samym w sobie; wybuch ambitny, który pragnie ułożyć się w piękny ornament. Muzyka szuka i znajduje ujście, pozostawiając po sobie partyturę, którą jest *Declinación y Angel*. Od najniższych piętér domu, w którym mieszkali kobieta i chłopiec – od najcięższej sfery istnienia – wznosi się szukając najpiękniejszego okna, przez które sama wyrzuca się na zewnątrz. Czy dopiero wtedy staje na progu melodii, czy jest nią również poszukiwanie? Czy istnieje ciągłość między poszukiwaniem a tym, co odnalezione? Są to ontologiczne pytania o sferę aktualności piękna.

Who is Melody?

There are reasons why a desire to see a work of musical art in itself, beyond the performance, should not be dismissed. Insufficiency of perception is the main reason. Author's intention to be closer to music leads to examine certain images from a novel by a contemporary Argentinian writer Antonio Di Benedetto, who seems to have found a way to unite words, sounds and visions in one stream of expression – an unfinished way, as the protagonist of the story leaves it on the verge of the answer.

²¹ Zob. E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, przekł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 20–21.

Łukasz Wróbel¹

Encyklopedia. O t(r)opologii projektu oświecenia

„Głębokim powołaniem klasycznego języka było zawsze stworzenie «obrazu» – pod postacią naturalnego dyskursu, zbioru prawd, opisu rzeczy, korpusu nauk ścisłych bądź słownika encyklopedycznego. Język istnieje zatem tylko w przezroczystości...”².

M. Foucault

Wyraz „encyklopedia” (gr. *enkykliopaideia*) pochodzi od greckich słów *enkyklios* – „całkowity, tworzący krąg, obejmujący” i *paideia* – „kształcenie, edukacja”. I, jakkolwiek dzieła o charakterze encyklopedycznym powstawały już w starożytności (np. *Naturalis historia* Pliniusza Starszego), tworzone były w średniowieczu (jako *summa* wiedzy, poznania) i epokach późniejszych, zaś wiek XVII i XVIII to prawdziwy zalew wszelkiej maści słowników (wśród nich jeden z najważniejszych, otwierający *de facto* francuskie oświecenie, *Dictionnaire historique et critique* Pierre’a Bayle’a z 1697 roku), inwentarzy, kompendiów, bibliotek, zarysów oraz encyklopedii (wraz ze stanowiącą model dla francuskich autorów *Cyclopaedia, or Universal Dictionary of Arts and Sciences*, autorstwa Ephraïma Chambersa z roku 1727)³, to dopiero dzieło Diderota i d’Alemberta *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (tom I – 1751) stworzyło nowoczesną formę tego gatunku.

Jean Le Rond d’Alembert we *Wstępie do Encyklopedii* (1751) podkreślał fundamentalność owej całościowej konstrukcji encyklopedii, jaką wyraża źródłostów. Encyklopedia przedstawiać ma całość wiedzy w ujęciu systema-

¹ Autor niniejszego artykułu był w 2007 roku stypendystą Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

² M. Foucault, „Miejsce króla”, przekł. T. Komendant, w: idem, *Słowa i rzeczy, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005, t. II, s. 126.

³ Zob. C. Vasoli, *Encyklopedyzm w XVII wieku*, przekł. A. Anuszkiewicz, IFiS PAN, Warszawa 1996.; P. Hazard, *Kryzys świadomości europejskiej 1680–1715*, przekł. J. Lalewicz, A. Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974; L.E. Sullivan, „Circumscribing Knowledge: Encyclopedias in Historical Perspective”, *The Journal of Religion* 1990, t. 70, nr 3, p. 315–339.

tycznym, jest więc swego rodzaju systemem wiedzy, którego poszczególne człony, elementy (hasła) powiązane są różnymi typami wzajemnych relacji (analogicznymi do tych występujących w świecie fizycznym), tworząc figurę zwaną „drzewem encyklopedycznym”. Filozof pisze tak: „Dzieło, które podejmujemy (i którego pragniemy dokonać w całości), stawia sobie dwa zadania: jako encyklopedia wyłożyć winno, o ile to możliwe, porządek i zażębianie się różnych dziedzin wiedzy ludzkiej; jako słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł zawierać winno podstawowe zasady każdej nauki i sztuki – czy to będzie umiejętność wyzwolona, czy rzemiosło – oraz najbardziej zasadnicze szczegóły tworzące ich ciało i substancję”⁴. Encyklopedia to połączenie usystematyzowanego *pensum* wiedzy o świecie z przypisanym takiej genologicznej całości celem, jakim jest upowszechnianie wiedzy, edukacja⁵. Zatem zawartość encyklopedii, jak również jej konstrukcja, to z jednej strony homologicznie ujęty obraz rzeczywistości, stosunków panujących we wszechświecie, tutaj przedstawiany geometrycznie jako najpełniej („najnaturalniej”, pisze d’Alembert) oddający konstrukcję świata. Z drugiej zaś strony, owa systematyczność, geometryczny rozkład relacji wiążących poszczególne hasła i szerzej dziedziny wiedzy, zjawiska, figury drzewa, labiryntu czy tablicy to zarazem środki dydaktyczne, mające ułatwić ogarnięcie (całości) wiedzy. Posiadające zatem retoryczny, a nawet perswazyjny charakter, co nieodłącznie wiąże się z wszelkim dydaktyzmem⁶.

Jeśli idzie o system, d’Alembert dzieli wszystkie wrażenia na uzyskiwane bezpośrednio i te będące efektem namysłu (powstające w drodze łączenia wrażeń bezpośrednich). Wskazuje zarazem na jednoczącą wszystkie nauki, rzemiosła i sztuki wspólną więź, spójność, którą osiąga się wychodząc z pozycji empirycznych. To właśnie wrażenia stanowią podstawę wszelkiej wiedzy, którą dedukcyjnie można z nich wyprowadzić i która stanowi ich określone uporządkowanie⁷. Z tą zaś wiąże się imperatyw komunikatywności, jaki wpisany jest w samą zasadę logiki, czyli nauki szeregowania idei według „najnaturalniejszego porządku”. Logika uczy, podkreśla filozof, tworzenia z idei łańcucha, który charakteryzuje się bezpośredniością swej struktury

⁴ J. Le Rond d’Alembert, *Wstęp do Encyklopedii*, przekł. J. Hartwig, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1954, s. 6.

⁵ Odsyła to zresztą do klasycznej koncepcji wychowania, *paideia*, o której na pierwszych stronach swego najśłynniejszego dzieła pisał Werner Jaeger: „Przede wszystkim wychowanie nie jest sprawą jednostki, lecz stanowi ze swej natury funkcję społeczeństwa. (...) wszelkie wychowanie jest bezpośrednim wynikiem uświadomienia sobie praw rządzących daną ludzką społecznością, czy to będzie rodzina, pewien zawód czy stan, czy też wyższa jakaś organizacja, jak naród lub państwo”. – W. Jaeger, *Paideia*, t. I, przekł. M. Plezia, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1962, s. 17–18.

⁶ Umberto Eco pisze tak: „Hermes święci triumfy w drugim wieku po Chrystusie. Jest to okres politycznego ładu i pokoju, wszystkie ludy imperium wydają się połączone wspólnym językiem i kulturą. (...) W okresie tym zdefiniowane zostaje pojęcie *enkyklios paideia*, wykształcenia ogólnego, którego celem jest wytworzenie człowieka wszechstronnego, biegłego we wszystkich dyscyplinach. Jego wiedza opisuje jednak doskonały, spójny świat, podczas gdy świat drugiego wieku to tygiel ras i języków, krzyżowanie się ludów i idei, tolerowanie wszystkich bogów”. – U. Eco, „Interpretacja i historia”, w: *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przekł. T. Bieroń, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 31.

⁷ J. d’Alembert, *Wstęp...*, op. cit., s. 6 [i] 31.

(jest więc bezpośrednio uchwytny), rozkładania idei, a także wyrażania ich w postaci najbardziej uchwytnej. Z tego też względu: „Umiejętność wzajemnego przekazywania sobie idei nie polega na samym ich porządkowaniu; winna ona w dodatku pouczać o tym, jak wyrażać idee w sposób możliwie najściślejszy...”⁸. Autor *Wstępu do Encyklopedii* w ten właśnie sposób artykułuje znaczenie obu rdzeni terminu „encyklopedia”, mającego łączyć klasyfikację z taką formą, która – koncentrując się na swej bezpośredniej uchwytności – będzie najnaturalniejsza, najbardziej komunikatywna, najłatwiej zrozumiała, jednym słowem: najbardziej przekonująca.

Wyodrębnione wrażenia stanowią fundament drzewa genealogicznego. Rezultatem ich wyodrębnienia jest zaś podział władz umysłu na trzy sposoby, w jakie ten odnosi się do przedmiotów swych myśli, są to: pamięć, rozum i wyobraźnia. „Te trzy zdolności – czytamy we *Wstępie*... – tworzą trzy działy ogólne naszego systemu i trzy ogólne przedmioty wiedzy ludzkiej: historię, która wiąże się z pamięcią; filozofię, która jest owocem rozumu i sztuki piękne, które rodzi wyobraźnia”⁹. Kolejne gałęzie nauk podlegają dalszym podziałom i klasyfikacjom. Konstruktorzy obrazu systemowego świata i wiedzy o nim, tzn. drzewa encyklopedycznego i samej encyklopedii, budują w ten sposób poddany regule odwzorowywania strukturalnego spójny (choć niekoniecznie kompletny) obraz rzeczywistości i wiedzy o niej. Czynią to, nakładając na system świata system wiedzy encyklopedycznej. D’Alembert, podkreślając zatem w swym wstępie: „...specjalnymi mapami będą poszczególne artykuły encyklopedii, drzewo zaś – czyli wykres systemu – będzie odgrywało rolę mapy świata”, kładzie zarazem nacisk na modalność takiej systemowej ramy: „...kształt drzewa encyklopedycznego będzie zależał od punktu widzenia, który zajmiemy w tym celu, by rozpatrywać świat piśmiennictwa. Można więc sobie wyobrazić tyle różnych systemów wiedzy ludzkiej, ile różnych map świata można otrzymać wedle różnych projekcji; a każdy taki system i tylko on jeden będzie się odznaczał jakąś szczególną zaletą”¹⁰.

Sposób, w jaki bylibyśmy skłonni dzisiaj odbierać to wyznanie, niekoniecznie musi odpowiadać jego historycznemu sensowi. W 1751 roku nie musiało ono posiadać tak konstruktywistycznego wydźwięku. Jak podkreślał Michel Foucault, u schyłku XVIII wieku chodziło o ustalenie granic poznania opartego na ładzie przedstawień. Pozwalał na to klasyczny porządek języka będący, jak pisze autor *Słów i rzeczy*, bezpośrednim i samoistnym rozwinięciem reprezentacji, stanowiący o koniecznej przezroczystości słów¹¹. Właśnie dzięki takiemu konstruktowi system mógł paradoksalnie iść przed samą wiedzą, zaś Kant w uwagach wprowadzających do pochodzącej z okresu przedkrytycznego *Encyklopedii filozoficznej* mógł pisać:

⁸ Ibidem, s. 32.

⁹ Ibidem, s. 52 i n.

¹⁰ Ibidem, s. 49.

¹¹ M. Foucault, „Upprzedmiotowanie języka”, przekł. T. Swoboda, w: idem, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005, s. 107.

„Z systemem mamy do czynienia wówczas, gdy idea całości poprzedza części. (...) System wiadomości na dany temat stanowi naukę. W każdej nauce idea całości musi iść na czele. Z podziału całości powstają części; ażeby wiedzieć, które to części należą do danej całości, należy uprzednio znać tę całość”¹². Jak podkreślał autor *Historii szaleństwa*, w pierwszej kolejności to w języku reprezentacje najbardziej bezpośrednich, pierwotnych wrażeń, impresji otrzymywały znaki, dzieliły cechy i nawiązywały relacje tożsamości bądź atrybucji. Fakt, że świat dawał się poznać poprzez język, oznaczał, iż właśnie to medium było pierwszą instancją porządkującą, budującą zręby ładu. Skoro zaś język klasyczny stanowił wspólny dyskurs rzeczy (bytu) i reprezentacji¹³, na poznawalną rzeczywistość nakładać można było rozmaite systemy, konstrukcje, które nadal zachowywały pełną transparentność w stosunku do świata. Świat, który był określonym systemem, mógł być przedmiotem dociekań, mógł być badany, reprezentowany za pomocą rozmaicie budowanych systemów wiedzy i nie negowało to możliwości poznania. Dla współczesnych Diderotowi nie musiało to oznaczać konieczności relatywizmu epistemologicznego. Między innymi dlatego możliwa stała się oświeceniowa encyklopedia z charakterystycznym dla niej „powiedzieć wszystko” oraz specyficznym – ograniczonym konstrukcyjnie, acz nie treściowo – aleatoryzmem¹⁴.

D’Alembert tak określał zadanie, jakie postawili przed sobą francuscy encyklopedyści: utworzyć drzewo genealogiczne (encyklopedyczne), które obejmie wszystkie nauki wyłożone wedle jednej zasady i które określać będzie tychże nauk genezę i związki. Ów postulowany system nauk jawi się twórcom *Encyclopédie*... w postaci nie tylko mapy ogólnej świata i licznych map szczegółowych, ale również, a może przede wszystkim, jako kręta droga, cała sieć krętych szlaków, pośród których się błądzi, a nawet labirynt. Z całą pewnością afiliacja, do jakiej twórcy encyklopedii się przyznają, to drzewo encyklopedyczne Bacona. „Porządek encyklopedyczny nie zakłada bynajmniej, że wszystkie nauki łączą się ze sobą wprost. Są to gałęzie, które wyrastają z tego samego pnia, mianowicie z umysłu ludzkiego”¹⁵ – czytamy o układzie *Encyklopedii*. Istotna jest tutaj empiryczna tradycja autora *Novum Organum*, dzięki której realizowany jest imperatyw (naukowego)

¹² I. Kant, *Encyklopedia filozoficzna wraz z wyborem uwag o metafizyce i listów z lat 1769–1781*, przekł. i oprac. A. Banaszkiewicz, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2003, s. 27. Dalej zaś filozof dodawał: „Nauka, która zawiera wszystkie poznania rozumowe [wypływające] z pojęć, nazywa się filozofią. Może ona być: 1. albo encyklopedią, albo 2. bardziej rozbudowanym systemem. Encyklopedia jest krótkim wyciągiem z całej nauki. Rzeczą normalną jest, że na jej podstawie wyrabiamy sobie pojęcia o całości. Przegląd całości jest jej głównym celem i jest to najważniejszą korzyścią, której ona dostarcza. Zatem do encyklopedii należą zwłaszcza te dwa momenty: a. musi ona umożliwić przegląd całego systemu; b. musi jednak przy tym cechować się wystarczającą dokładnością”. Ibidem, s. 29.

¹³ M. Foucault, „Miejsce króla [i] Analityka skończoności”, przekł. T. Komendant, w: idem, *Słowa...*, op. cit., s. 126–127.

¹⁴ Na temat aleatoryzmu encyklopedii zob. m.in.: U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przekł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1994; G. Marzec, „Brzemię encyklopedii”, *Twórczość* 2005, z. 4, s. 74–93.

¹⁵ J. d’Alembert, *Wstęp...*, op. cit., s. 61.

gromadzenia jak największej ilości faktów oraz ich redukcji i odpowiedniej klasyfikacji. Skojarzone z tą świadomością metodologiczną alfabetyczne uporządkowanie wiedzy determinuje szczelność spójnego, totalizującego systemu encyklopedycznego. „Jeśli się zdarzy – podkreśla d’Alembert – że nazwa nauki została pominięta w artykule, to lektura sama powiadomi dość jasno, do jakiej nauki on należy...”¹⁶. Taka konstrukcja pozwala na uzupełnianie obrazu systemu wiedzy, narzucając zarazem wrażenie jego spójności i totalności. System odsyła między hasłami, ukazujący związki zachodzące między nimi, sam będzie w stanie zasugerować możliwe wypełnienie danej białej plamy na mapie świata. Alfabet jedynie porządkuje tutaj treść, stanowiąc wygodny kierunkowskaz, nie negując zarazem możliwości uzupełnienia wiedzy, a nawet gwarantując ją. Encyklopedię cechuje zatem specyficzny aleatoryzm, który wynika z kompozycji całości i nie wpływa znacząco na jej globalny sens, determinując jedynie relacje zachodzące między poszczególnymi tylko hasłami.

Koncept drzewa encyklopedycznego, zarys systemu świata i wiedzy o nim, co warto podkreślić, nie jest zatem ani arbitralny, ani tym bardziej przygodny, prawdopodobnie nie jest też immanentny światu fizycznemu, skoro podlega metamorfozom wraz z rozwojem ludzkiej wiedzy. Świat fizyczny rzeczywiście może podlegać różnym klasyfikacjom, zaś każda z nich, każdy „obraz systemu wiedzy ludzkiej” jest z istoty aleatoryczny, pozwala na uzupełnienia, korekty, zachowując dzięki temu wrażliwość na rozwój nauk, przyrost wiedzy itd. Wszak jego zadaniem jest jak najbardziej adekwatna reprezentacja związków faktycznych¹⁷. Dzięki temu otwiera się możliwość umieszczania rzeczy, zjawisk w przestrzeni encyklopedycznego obrazu, możliwość, która funduje charakterystyczną dla siebie modalność wewnętrznej czasowości – pełnię synchronicznej ekwiwalencji heterogenicznych elementów składowych, słowem: synkretyzm i achronię.

Sam koncept przestrzeni encyklopedii nie wywodzi się jednak tylko z tradycji Baconowskiego drzewa encyklopedycznego. Już bowiem przynajmniej od połowy XVIII wieku dostrzegalne zaczynają być dwa zjawiska, które ostatecznie zaistnieją w pełni wraz z wybuchem rewolucji francuskiej. Chodzi tutaj, po pierwsze, o powtarzające się w sztuce, literaturze, w dyskursie naukowym, a nawet w architekturze metaforyczne obrazy przedstawiające światło rozpraszające ciemności, obrazy ciężące ku centrum, ku centralnemu symbolowi słońca, prawdy¹⁸. Drugie zostało trafnie wyrażone przez Gadamera, który pisał: „W XVIII stuleciu patrzyliśmy oczami wyobraźni wyszkolonej przez racjonalny porządek. Ogrody XVIII stulecia (...) były zawsze kształtowane geometrycznie jako przedłużenie konstrukcji domu mieszkalnego wychodzącej na zewnątrz, w przyrodę. Jak uczy ten przykład, w istocie patrzemy więc

¹⁶ Ibidem, s. 59.

¹⁷ „Nazbyt jednak jesteśmy przeświadczeni o dowolności takich podziałów, by sądzić, że nasz system jest jedyny i najlepszy; wystarczy, jeśli praca nasza nie zostanie całkowicie odrzucona przez rzetelne umysły”. – wyznają twórcy *Encyklopedii*. – J. d’Alembert, *Wstęp...*, op. cit., s. 51.

¹⁸ J. Starobinski, 1789: *Emblematy rozumu*, przekł. M. Ochab, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 21.

na przyrodę oczami wychowanymi przez sztukę”¹⁹. Idzie więc o światopoglądowy, a więc zarówno polityczny, dydaktyczny jak i przede wszystkim perswazyjny charakter wszelkich geometrycznych uporządkowań.

Aufklärung – le siècle des lumières – le siècle philosophique – wiek filozofski: wszystkie te pojęcia określają nie tylko wymiary osiemnastowiecznego światopoglądu, ale również wskazują na sferę symboliczną, z jakiej budowane były ideologemy epoki, a więc i dyskurs publiczny. Pochodzące z opublikowanego w 1784 roku w *Berlinische Monatschrift* artykułu „Beantwortung der Frage: Was Ist Aufklärung?” sformułowanie Kanta o oświeceniu, jako o wyjściu człowieka z zwinionej przez niego niedojrzałości, która jest po prostu nieumiejętnością w posługiwaniu się rozumem bez przewodnictwa innych²⁰, doskonale zdaje sprawę z wzajemnego zapętlenia tego, co naukowe, artystyczne, polityczne i społeczne z immanentnym epoce imperatywem edukacji, kształcenia, wychowywania – oświecania. „Dla oświecenia nie potrzeba niczego prócz wolności (...)” – pisał królewiecki filozof. – „Skoro zatem ktoś zapyta, czy żyjemy w oświeconej epoce, wówczas w odpowiedzi usłyszy, że nie, ale że żyjemy w epoce oświecenia”²¹. Kryterium stał się w XVIII wieku wyzwolony z okowów przesądów, krytyczny i samokrytyczny, nastawiony na własny rozwój, „oświecony” umysł. Światło prawdy zaczęło być utożsamiane ze światłem rozumu ludzkiego, z jego krytycznymi zdolnościami. W poezji, malarstwie, rzeźbie i architekturze, jak zaznaczają Georges Poulet²² i Jean Starobinski, przynajmniej od połowy wieku coraz powszechniejsze stają się figury słońca, systemu z jego świetlistym centrum, przywołujące platońską z ducha topografię świata ze świetlistą ideą – prawdą jako centrum. „Mówiąc symbolicznie – przytoczmy dłuższy fragment z Pouleta – pajęczyna stanowi doskonale przejrzyste wyobrażenie tego systemu powiązań. Ponadto – podobnie jak słońce (...) – pajęczyna ma tę przewagę, że jej środek jest nie tylko podporą konstrukcji, punktem zbieżności, lecz także aparatem odbiorczym i poznawczym, dzięki któremu to, co przychodzi z zewnątrz, zostaje uchwycone i przeżyte od wewnątrz. Pajęczynę tworzy peryferyczna sieć, która wychwytuje i włącza w siebie pewną ilość przedmiotów. Ale tworzy ją również żywe i rozumne centrum, przemieniające owe przedmioty we wrażenia i idee. Zatem ten sugestywny obraz to obraz peryferycznego świata zewnętrznego, nieustannie odczuwanego i myślanego przez centralną świadomość”²³. Oto więc świadomość, poznający rozum, który zgłębia konstrukcję pajęczyny tego świata, uzbrojony w swe krytyczne zdolności zapewniające prawdę poznania (figura pająka z „siatką rozciągającą się w nieskończoność”, który wysyła nitki

¹⁹ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, przekł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 41.

²⁰ I. Kant, „Odpowiedź na pytanie: czym jest Oświecenie?”, przekł. T. Kupś, w: idem, *Rozprawy z filozofii historii*, red. T. Kupś, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2005, s. 44–45.

²¹ Ibidem, s. 45–48.

²² G. Poulet, „Wiek osiemnasty”, przekł. A. Siemek, w: idem, *Metamorfozy czasu*, wyb. J. Błoński, M. Głowiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 401–429.

²³ G. Poulet, „Wiek osiemnasty”, op. cit., s. 409.

docierające wszędzie to motyw ze *Snu d’Alemberta* Diderota, odsyłający do świadomości, której postęp tożsamy jest z rozwojem myśli jako poszerzaniem pola obserwacyjnego²⁴). Ten poznający rozum stanowi swoiste centrum gwarantujące asercję poznawanych treści, jest „miejsmem”, „momentem”, w którym łączą się wszystkie nici. Świat zewnętrzny niczym pajęczyna skupia się w umyśle, który z kolei rozciąga się nad tym światem, dzięki swemu jednolitemu punktowi widzenia, konstruując spójny, jednolity obraz świata. Odżywająca estetyka Platońska pozwala na konstrukcję jednolitego pola świata, w którym równomiernie rozchodzić się będzie prawda, czyli światło poznania rozumowego. Dokładnie tak jak w teologicznych uwagach z *Traktatu o wrażeniach* Condillaca: „Możemy więc sobie wyobrazić umysły spostrzegające jednocześnie idee, które my nabywamy tylko kolejno, i tym sposobem dojść do umysłu ogarniającego w jednej chwili wszystkie poznania... Będzie on jakby w centrum wszystkich tych światów...”²⁵; dokładnie tak jak w *Encyclopédie*... Diderota i d’Alemberta, którym chodziło o „umieszczenie filozofa, jak gdyby ponad tym rozległym labiryntem, tak wysoko, by mógł łącznie ogarnąć wzrokiem najgłówniejsze nauki i sztuki, by jednym spojrzeniem zdołał objąć przedmioty swych rozmyślań oraz działania, jakie może nad nimi wykonać, by potrafił rozróżnić główne gałęzie wiedzy ludzkiej, punkty ich podziału i wspólnoty, a czasem nawet dostrzec ukryte drogi, wiążące je między sobą”²⁶. Cały wszechświat zdaje się rządzić tą samą zasadą, dzięki której Słońce stanowi Newtonowski ośrodek Układu Słonecznego i rozlewa swe światło na wszystkie jego zakątki. Wiedza, poznanie, rozum rozszerzający swe panowanie nad światem zewnętrznym znajduje ostatecznie wyraz w postaci osiemnastowiecznej encyklopedii (za byt i zdarzenie, podkreślają Horkheimer i Adorno, oświecenie z góry uznaje tylko to, co można ujednoczyć, jego ideał to system, z którego wynika wszystko razem i każda rzecz z osobna²⁷ – encyklopedia zatem zamyka w sobie cały świat, wszak jej granice to zarazem granice sfery *ratio*, tego, co poznawalne rozumem, czyli bytu). Encyklopedia to „miejsce” artykulacji prawdy, to zapis treści prawdziwego poznania, to rzeczywistość tożsama z tym, co jest przedmiotem *ratio*. Jak bowiem pisał Diderot: „Skoro katalizm (...) z czasem wybuchnie, zburzy miasta, rozproszy na nowo ludy i przywróci ciemnotę, to jeśli zachowa się jeden kompletny egzemplarz tego dzieła, nie wszystko będzie stracone”²⁸.

²⁴ D. Diderot, „Sen d’Alemberta”, w: idem, *Mistyfikacja, Sen d’Alemberta*, przekł. J. Kott, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, s. 117.

²⁵ E.B. de Condillac, *Traktat o wrażeniach*, przekł. W. Wojciechowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, s. 51 (przypis).

²⁶ J. d’Alembert, *Wstęp...*, op. cit., s. 48–49. W innym miejscu *Wstępu...* francuski filozof pisał: „Dla człowieka, który by potrafił ogarnąć wszechświat z jednego punktu widzenia, stałby się on – że tak powiemy – jednolitym faktem i jedną wielką prawdą”. – Ibidem, s. 30.

²⁷ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przekł. M. Łukasiewicz, IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 22.

²⁸ D. Diderot, „Avertissement” (do tomu VIII *Encyklopedii*), w: idem, *Oeuvres complètes. Encyclopédie III*, Paris 1976, t. VII, s. 353. Cyt. za: M. Skrzypek, *Diderot*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982, s. 221.

Znamienna jest ta uwaga Diderota, zakłada bowiem, iż *Encyklopedia* posiada moc, zdolność, by – w razie katastrofy – ułatwić ponowne odrodzenie świata ludzkiego rozumu. Tym samym zaś *Encyclopédie* stawia problem początku. Dzieło Diderota i d’Alemberta rzeczywiście ma na celu stworzenie nowego obrazu (systemu) wiedzy o świecie i jego zjawiskach, który pozostawałby w stosunku homologii strukturalnej do tegoż świata. Relacje pomiędzy hasłami miały odzwierciedlać analogiczne relacje panujące w świecie fizycznym²⁹. Wiedza ludzka, zgromadzona w encyklopedii i w postaci encyklopedii sklasyfikowana, stawiała się w ten sposób gwarantem przetrwania, oferowała nie tylko trwanie i postęp, rozwój wiedzy, pochód ludzkiego umysłu poprzez zagadki świata, ale dodatkowo, dzięki swemu wymiarowi *enkyklios*, dzięki temu, że stanowiła archiwum, stawiała się doskonałym punktem wyjścia, początkiem nowego obrazu rzeczywistości w pełni poddanej rozumowi. Nie był to jedynie zamysł twórców, nie był to tylko wyraz ich nadziei. Encyklopedia francuska *de facto* już otwierała nowy rozdział, fundowała początek, negując wiedzę dogmatyczną, ciemną i nieracjonalną, postulując natomiast nowy, wspaniały obraz świata rozumu krytycznego. Jan Kott w swym „Wstępie” do polskiego wydania *Encyklopedii* przytaczał słowa Diderota: „Poznać ducha narodu, przeczuć jego drogę, prześcignąć go w szybkości w ten sposób, aby waszej pracy nie pozostawił za sobą...”³⁰ – który miał intuicję rewolucyjności swego dzieła, torującego drogę nowym pokoleniom, nowemu światopoglądowi³¹. Jak zaznacza polski badacz, trzeciego kwietnia 1771 roku, rok przed ukończeniem *Encyclopédie...*, autor *Przechadzek sceptyka* pisał tak: „Każdy wiek ma ducha, który go charakteryzuje. Duch naszego wieku wydaje się być duchem wolności. Pierwszy atak przeciwko przesądom był gwałtowny, nieliczący się z niczym. Kiedy raz jeden ludzie odważyli się w jakikolwiek sposób zaatakować bastion religii (...), nic ich nie zatrzyma. Skoro raz zwrócili spojrzenie pełne groźby przeciwko majestatowi nieba, nie cofną się, aby po chwili podnieść je przeciwko panującym na ziemi. Więzy, które ścisają i duszą ludzkość, złożone są z dwóch sznurów: jeśli jeden ustąpi, drugi musi się przerwać”³². Projekt encyklopedii to zarazem projekt emancypacji ro-

²⁹ „...stanowczo należało utwierdzić relacje prawdziwe, przestrzec czytelników przed fałszywymi, ustalić punkty wyjścia i ułatwić w ten sposób dociekanie tego wszystkiego, co pozostaje do wykrycia w przyszłości”. – J. d’Alembert, *Wstęp...*, op. cit., s. 120–121.

³⁰ Cyt. za: J. Kott, „Wstęp”, w: *Encyklopedia albo słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł*, wyb. i przekł. E. Rządowska, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1952, BN II 73, s. XX.

³¹ Encyklopedyści pozostawali zresztą pod koniec lat czterdziestych pod obserwacją policji. Sam Diderot został nawet za swe *Mysli filozoficzne* (1746) uwięziony w Vincennes w 1749 roku, wszyscy zaś autorzy kolejnych hasel mieli problemy z cenzurą, księgarzami itd. Zob. F. Venturi, *Utopia and Reform in the Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge 1971, s. 119–123. *Encyklopedia* również i w późniejszych latach borykała się z różnymi atakami. W styczniu 1759 roku prokurator generalny oskarżył *Encyklopedię* (oraz traktat Helwecjusza *O umyśle*) o szerzenie materializmu, niszczenie religii, psucie obyczajów i nadto nakłanianie do buntu. Po szeregu wcześniejszych wyroków wyszedł zakaz dalszego wydawania dzieła, zaś we wrześniu tego samego roku papież Klemens VIII oficjalnie potępił *Encyclopédie*. – Zob. J. Kott, „Wstęp”, op. cit., s. III–XVI.

³² Cyt. za: J. Kott, „Wstęp”, op. cit., s. XXI.

zumu, wyzwolenia myśli³³. Zainspirowani pismami Bacona i Shaftesbury'ego, Diderot, d'Alembert, Rousseau, La Mettrie, d'Holbach i Condillac łączą w swych artykułach ideę wolności z zadaniem intelektualnego, rozumowego wyzwolenia, emancypacji. *Ancien régime* świata religijnych dogmatów i zwykłych przesądów musi niechybnie paść pod naporem czystej, oświeconej myśli. Światło rozumowej prawdy, ogarniające cały poznawalny świat, przenika zarazem całą konstrukcję i treść *Encyclopédie*... Nowożytna forma encyklopedii zakłada nowy początek, dokładnie tak, jak wedle ustaleń Hannah Arendt, nowożytna rewolucja 1789 roku pozostaje nierozzerwalnie związana z myślą, „że tok historii rozpoczyna się właśnie od nowa, tworząc zupełnie nową, nigdy wcześniej niesłyszaną opowieść”³⁴.

Oświeceniowe światło rozumu rozpraszające mroki zabobonnego „dzieciństwa” łączy się tutaj ze słonecznym mitem rewolucji, który uzbrojony w systematykę, geometrię miał wyrównywać przeszkody nierówności społecznych, symbolicznych i przestrzeni społeczną na wzór przestrzeni niebieskiej, podległej sile ciężenia, uczynić jednorodną, izotropiczną. Dążono do tego, by stworzyć jednolite pole, gdzie światło i prawo (jednakie dla wszystkich) będą mogły rozprzestrzeniać się na wszystkie strony³⁵ – w rezultacie ukonstytuowano świat przyznający asercję i najwyższą wagę właśnie takiemu przedsięwzięciu jak encyklopedia. Z drugiej zaś strony, starsza o niemal czterdzieści lat od Wielkiej Rewolucji Francuskiej *Wielka encyklopedia francuska* zdaje się nie tylko znakomicie wpisywać jako projekt (również polityczny) w świat budowany przez rewolucjonistów, swą konstrukcją zapowiada bowiem późniejsze rozwiązania, m.in. społeczne, urbanistyczne, światopoglądowe, ideologów rewolucji. Niewykluczone zresztą, że samo dzieło Diderota i d'Alemberta przyczynić się mogło do wybuchu z lipca 1789 roku. Wypada tutaj przytoczyć znamienne słowa Hazarda: „...*Encyklopedii* domagał się duch stulecia, była ona odpowiedzią na zamówienie społeczne epoki”³⁶.

System, geometria, klasyfikacja i uporządkowanie skojarzono z symbolem słońca w projektach geometrycznych, rewolucyjnych miast, ucieleśniających w zamierzeniu doskonałe społeczeństwo i państwo. Utopijne miasta i społeczności o prawach rygorystycznej i prostej geometrii to architektoniczne i urbanistyczne wizje E.L. Boullée'go, C.-N. Ledoux, L. Combes'a czy B. Poyeta³⁷, postulujących odrodzenie elementów podstawowych (koło, kwadrat, równoramienny trójkąt), czystych form (sześcián, walec, piramida) – figur elementarnych, które z architektury czynią swoistą formę pedagogiki, wprzęgając zgeometryzowaną urbanistykę w retoryczne tryby obowiązującej ideologii³⁸. Warto odwołać się w tym miejscu do fascynującej analizy

³³ „Prawdziwa wolnomyślność – to fragment hasła *Liberté de penser* z *Encyklopedii* – utrzymuje umysł na wodzy przed pochopnością i przesądem” – L'abbé Mallet, *Liberté de penser (Wolnomyślność)*, w: *Encyklopedia...*, op. cit., s. 143.

³⁴ H. Arendt, *O rewolucji*, przekł. M. Godyń, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 30–31.

³⁵ J. Starobinski, *1789...*, op. cit., s. 24.

³⁶ P. Hazard, *Myśl europejska...*, op. cit., s. 189.

³⁷ Także mniej znanych, jak Nicolas-Marie Gatteaux, Davy de Cavigné czy Laurence Mouillefarine.

³⁸ Zob. J.A. Leitch, *The Idea of Art. as Propaganda in France, 1750–1799*, University of Toronto Press, Toronto 1965; J. Starobinski, *1789...*, op. cit., s. 33–44 [i] 129–134; *Teoretycy, artyści*

ideologicznych, perswazyjnych aspektów francuskiej architektury doby rewolucyjnej autorstwa Jamesa A. Leitcha. W swej książce *Space and Revolution*³⁹, kanadyjski badacz wskazuje na to, iż jakkolwiek *ancien régime* oparty był na określonej formie kosmologii, która stanowiła fundament panujących stosunków społecznych czy politycznych (monarchiczna, arystokratyczna i wysoce zhierarchizowana struktura społeczna), to zaistniała po roku 1789 nowa wizja społeczeństwa w równej mierze potrzebowała retorycznego, ideologicznego wsparcia. Narodowi zjednoczonemu prawami płynącymi z natury, który zastąpił królestwo poddanych, rządzone przez grupę osób czerpiących swe przywileje z historii, podobnie niezbędna okazała się jakaś forma „kosmologii” wraz z nowymi rytuałami, uświęconymi prawami i sanktuariami, dostosowanymi do *novus ordo saeculorum*. Szło między innymi o znalezienie zawsze obecnego transcendentnego autorytetu (bądź źródła autorytetu), który utożsamić by można z wolą powszechną narodu (utożsamianą z kolei z wolą powszechną rewolucji). Znalazł on formy konstytucji w budowanym przez Robespierre’a kulcie Najwyższej Istoty⁴⁰. Kościoły zmieniane w Świątynie Rozumu zostały zastąpione kościołami zmienianymi w Świątynie Najwyższej Istoty (to jednak miało miejsce dopiero w okresie rządów jakobinów). Propagowaniu i utrwalaniu nowej, świeckiej kosmologii pomagać miała właśnie architektura. Z tego też względu przywrócono jej figury elementarne, jakkolwiek wybór ten był nie tylko estetyczny, ale przede wszystkim polityczny, światopoglądowy, moralny. Neoklasycyistyczne hale, amfiteatry pozbawione hierarchicznego podziału miejsc (co znamionować miało zniszczenie przywilejów), budynki publiczne wraz z (często „na starą modłę”) monumentalnymi kolumnadami, łukami triumfalnymi i obeliskami zaczęły operować nowym językiem symbolicznym. Rewolucyjni architekci (których projekty najczęściej nie zostały w ogóle zrealizowane) wpisali ów nowy język symboliczny nowego porządku społecznego w – odziedziczone jeszcze po poprzednikach – miejskie plany poszerzania bulwarów, inkrustowania przestrzeni miejskiej otwartymi zewsząd placami, promieniście rozchodzącymi się ulicami, które teraz homogenizowały naród. Rozmiary, styl i kształty budynków wraz z wykorzystywanymi materiałami (brąz, granit, marmur) stanowiły *signifiants* nowego porządku. Harmonijne miasta miały przemawiać samym uporządkowaniem figur prostych, przestrzennym rozplanowaniem. Znamienny przykład znaleźć można w pismach Bernarda Poyeta, projektującego kolisty szpital o promieniście rozchodzących się korytarzach i centralnie umieszczonej kapli-

i krytycy o sztuce 1700–1870, wyb. E. Grabska, M. Poprzęcka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.

³⁹ J.A. Leitch, *Space and Revolution: Projects for Monuments, Squares and Public Buildings in France, 1789–1799*, McGill-Queen’s University Press, Kingston 1991.

⁴⁰ H. Arendt, *O rewolucji*, op. cit., s. 223–242. Warto przytoczyć tutaj następujące słowa Arendt: „...potrzeba odnalezienia jakiejś boskiej zasady, jakiejś transcendentnej sankcji w świecie polityki, jak również zagadkowy fakt silniejszego odczuwania tej potrzeby w warunkach rewolucji (czyli wówczas, gdy należało ustanowić nowe państwo) – były to rzeczy wyraźnie antycypowane przez wszystkich niemal teoretyków – zwiastunów rewolucji, z wyjątkiem może Montesquieu”. *Ibidem*, s. 231.

cy. Takie ukształtowanie przestrzeni konstytuowało szczególny rodzaj osi, fizycznie, ale i mentalnie, światopoglądowo kierując ludzi ku określonym symbolom, przy jednoczesnym umieszczaniu ich już wewnątrz takich ideologicznych – i nad wyraz perswazyjnie oddziałujących – struktur symbolicznych. Warto przywołać tutaj jeszcze projekt mauzoleum Newtona Boulléego. Architekt umieszcza pośrodku ogromnej kuli wizerunek słońca, podporządkowując cały budynek centralnej świetlistej zasadzie i jej nieodpartej ekspansji, jej „promieniowaniu”⁴¹. Uczynienie z architektury pedagogiki chroni człowieka przed upadkiem⁴². Nadaje wymiar moralny temu, co dotąd pozostawało w sferze jedynie praktycznej bądź estetycznej. Dlatego Kant musi napisać drugą i trzecią krytykę, w obrębie których to właśnie estetyka zapośrednicza rozum czysty⁴³ i praktyczny, zaś de Sade encyklopedyczne *120 dni Sodomy*⁴⁴. Zasady, czyli harmonia form elementarnych (koło, kwadrat – wszystkie koncentrujące uwagę, ciężące ku środkowi, ku centrum) łączą się w jedno z wielkością moralną, z prawdą przekazu⁴⁵.

Skoro rewolucja francuska, tak jak i słoneczna prawda epoki filozofów, dotyczy całej ludzkości, niewątpliwie dotyczy całości tejże ludzkości również encyklopedia. Wszak, jak starałem się pokazać powyżej, encyklopedia

⁴¹ É.-L. Boullée, „Architektura. Esej o sztuce”, w: *Teoretycy, artyści...*, op. cit., s. 132. Zob. też: J. Starobinski, *1789...*, op. cit., s. 37.

⁴² J. Starobinski, *1789...*, op. cit., s. 35. Jak zresztą pokazuje tradycja filozoficzna, jest to także gest nacechowania estetycznego tego, co związane z wymiarem epistemicznym, z poznaniem i wiedzą. Wszak to Spinoza zastosował metodę prezentacji geometrycznej w swej ukończonej w 1657 roku, opublikowanej zaś równo dwadzieścia lat później, *Etyce*. Całość konstrukcji scala centralna dla zamysłu filozofa idea *Deus sive Natura*: jedności Boga i natury, czyli nieskończonej substancji, co odsyła do retorycznego, perswazyjnego wymiaru zastosowanej konstrukcji. Zob. B. Spinoza, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, przekł. I. Myślicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1954.

⁴³ Kant swe rozważania zaczyna właśnie od metateoretycznych uwag dotyczących pojęcia systemu: „Wszelkie wprowadzenie w wykład jest albo wprowadzeniem do zamierzonej teorii, albo wprowadzeniem samej teorii do systemu, do którego należy ona jako część. (...) ...wprowadzenie encyklopedyczne nie zakłada wcale jakiejś teorii pokrewnej i przygotowującej do zapowiadanej nowej teorii, lecz ideę systemu, który dopiero dzięki niemu staje się zupełny”. – I. Kant, „Pierwsze wprowadzenie do «Krytyki władzy sądenia»”, przekł. J. Nowotniak, w: idem, *Pisma teleologiczne*, Wydawnictwo Rolewski, Toruń 2000, s. 90.

⁴⁴ Jak pisze jeden z komentatorów dzieł „boskiego markiza”: „Nie przypomina jednak *Sodoma* filozoficznej praktyki pisarskiej charakterystycznej dla Oświecenia. Jeśli bowiem encyklopedyści przyzwyczaili czytelnika do rodzaju «myśli filozoficznej» lub «powiastki filozoficznej», to Sade tworzy nowy, oryginalny rodzaj literacki – rodzaj rytualny (*le genre «rituel»*), który, analogicznie do archaicznych rytuałów inicjacyjnych, polega na porządkowaniu tego, co nieuporządkowane (chaos), i nadawaniu sensu temu, co jawi się jako pozbawione sensu”. – Zob. B. Banasiak, „Twierdza w otchłani samotności. O losach i kształcie «Sodomy» markiza de Sade”, w: D.A.F. de Sade, *Sto dwadzieścia dni Sodomy czyli szkoła libertynizmu*, przekł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Spacja, Warszawa 1996, s. 23–24. Warto w tym miejscu przytoczyć także uwagę Robbe-Grillet’a dotyczącą *120 dni...*, według którego dzieło: „...sprowadza się praktycznie do wyczerpującej nomenklatury perwersji i porównywalne jest z botaniczną klasyfikacją Linneusza bądź tablicą okresową pierwiastków przypisywaną Mendelejewowi, poprzedzone pełną legislacją godną Napoleona i uzupełnione rozważaniami arytmetycznymi co do liczby dzieci, młodzieży i służby zmasakrowanych w książce...” – A. Robbe-Grillet, „Ład i jego sobowtór”, przekł. B. Banasiak, *Literatura na Świecie* 1994, nr 10, s. 236. Zob. też. B. Banasiak, „Kompedium libertynizmu, albo «encyklopedia ekscesu»”, w: idem, *Integralna potworność. Filozofia libertynizmu, czyli konsekwencje śmierci Boga*, Wydawnictwo The-saurus, Łódź–Wrocław 2006, s. 55–93.

⁴⁵ J. Starobinski, *1789...*, op. cit., s. 36.

francuska ogarnia cały świat, całość bytu, rozprzestrzeniając poprzez swój autorytet światło prawdy. Tutaj też idzie więc o ludzkość. W analogiczny sposób zresztą encyklopedia dąży do supremacji, do rozciągnięcia się na cały świat. W zamierzeniu przecież stanowić ma ona jednolite, usystematyzowane pole, gdzie światło prawdziwej wiedzy rozprzestrzenia się na wszystkie strony, pozwalając na zapełnianie luk w systemie haseł i metamorfozy, korekty całości konstruktów. Architektonika wiedzy jest tutaj jedynie powtórzeniem architektoniki świata. Klasycystyczny, oświeceniowy *ergon* to schemat, klasyfikacja nauk, pojęć, nastawiona na ich rozmnażanie we właściwych dlań granicach.

Oto świadomy swej mocy i pewien swych prerogatyw rozum wierzy, że zjednoczy człowieka w świetle dobra i blasku inteligencji, sądzi, że potrafi przemienić wszystko w światło. Rozum, który słowami Kanta odpowiadającego na pytanie: *Was ist Aufklärung?*, własną epokę, czas odzyskanej supremacji, określa terminem „wyjście” (*Ausgang*), koncentrując się na chwili teraźniejszej, na czystej aktualności⁴⁶. Wpisuje w projekt oświecenia ludzkości zadanie, obowiązek uniwersalnego posługiwania się rozumem w stosunku do dogmatów czy autorytetów. Panowanie światła, jakie pragnie ustanowić duch oświeceniowy⁴⁷, a także rewolucyjny (zakładając nową republikę), jest niejako z konieczności powiązane z konceptem systemu, geometrycznego uporządkowania wedle elementarnych figur. Parafrazując słowa Fichtego z 1793 roku, tak jak rewolucja francuska dotyczy całej ludzkości⁴⁸, tak też dotyczy jej słoneczna prawda. *Enkyklios* rewolucji, jej potrzeba objęcia i zbawienia wszystkich, łączy się tutaj z jej *paideia* – z emancypacją obywatela i narodu oraz z użytecznością przestrzeni publicznej, która rozumiana jest nierozdzielnie od wymiaru ideologicznego. Sfera tego, co praktyczne: plan, topografia miasta, kształt budynku, organizacja przestrzeni pomieszczeń – stanowi zarazem przestrzeń ideologicznej propagandy, która, wykorzystując pozytywnie waloryzowane proste kubatury i znane, skonwencjonalizowane symbole (mierniczy trójkąt, świetlista kula, okrąg), tekstualizując się w zasadzie, zapewnia sobie pełną czytelność⁴⁹. Geometria to przede wszystkim prawda wyłożona w porządku geometrycznym, swe korzenie czerpiąca z platońskiej tradycji harmonii sfer i średniowiecznych układów chórów anielskich. To system punktów, linii i stałych proporcji, ujmujący wszystkie formy w ich stanie pierwotnym, naturalnym, prawdziwym – w ich zasadzie

⁴⁶ M. Foucault, „Czym jest Oświecenie?”, w: idem, *Filozofia. Historia. Polityka. Wybór pism*, przekł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 278.

⁴⁷ W *Encyklopedii filozoficznej* Kant pisał tak: „Obecnie od filozofa wymaga się: 1. Żeby nie był zabobonny. Zabobon jest dokładnym przeciwieństwem filozofii. Filozofem jest ten, kto nauczać ma prawideł właściwego używania intelektu i rozumu, przesąd zaś jest sądem wydanym bez użycia rozumu, podyktowanym jedynie przez strach i tęsknotę”. – I. Kant, *Encyklopedia...*, op. cit., s. 34.

⁴⁸ „Rewolucja francuska, jak mi się wydaje, dotyczy całej ludzkości”. – Cyt. za: J. Starobinski, *1789...*, op. cit., s. 22.

⁴⁹ Zob. M. Nemer, „Ledoux et Boullée: une écriture monumentale”, w: *Transactions of the Sixth International Congress on the Enlightenment/Actes du Sixième Congrès international des Lumières. Brussels July 1983/Bruxelles juillet 1983*, The Voltaire Foundation – The Taylor Institution, Oxford 1983, s. 137–138. Zamieszczone w tomie materiały to abstrakty wygłoszonych referatów.

i funkcjonalnych relacjach. Harmonia sfer elementarnych to zarazem kwestia ontologiczna, estetyczna i moralna.

Jaka zatem jest architektonika, konstrukcja encyklopedii? System haseł budowany na zasadzie analogii, korespondencji wymusza stworzenie pewnej przestrzeni ładu. Funkcjonalizacja elementów systemu owocuje tym, że to nie natura rzeczy (także w geometrycznym znaczeniu) jest poznawana, lecz związki pomiędzy nimi i między ich nazwami⁵⁰. Rezultatem jest przymus synekdochicznej totalizacji. Oto wrażenia bezpośrednie, czyli pierwotne impresje, na zasadzie *pars pro toto* fundują obraz rzeczywistości fizycznej, leżąc u samych korzeni drzewa encyklopedycznego, stanowiąc załączki jego haseł. Synekdocha jako sposób ujęcia świata zewnętrznego, fizycznego, staje się soczewką skupiającą w sobie indukcyjne poznawanie rzeczywistości i dedukcyjnie wywiedziony obraz systemu świata. *Encyclopédie*... była bowiem rezultatem konfrontacji nagromadzonej maksymalnej ilości wrażeń (na wyższym poziomie konstrukcyjnym – faktów), ułożonych w zgodzie z porządkiem alfabetycznym z jednej strony, z drugiej zaś z dociekaną, bądź obserwowaną racjonalną, systemową (geometryczną) strukturą świata (odtwarzaną przez strukturę encyklopedii). Całość orientowana była w stosunku do poznawczego ośrodka, do Newtonowskiego słonecznego centrum świata – świadomości, rozumu poznającego (w ten sposób d’Alembert budował koncepcję jedności nauki jako efektu współlistnienia, współdziałania jedności świata z jednością ludzkiego rozumu)⁵¹. To właśnie zakładana harmonia świata, nakładana na chaos wrażeń mapa-system (czy raczej *Obraz systemu wiedzy ludzkiej*⁵²) jest tą fundamentalną zasadą porządkującą beład impresji, pozwalającą na przekształcenie niezbornych doznań, zjawisk w uporządkowaną i wewnątrz sfunkcjonalizowaną przestrzeń ładu. „Prawo harmonicznego generowania”, powtarza za Jean-Philippe Rameu Starobinski, jest podstawowym sekretem kosmosu, z niego wywodzą się proporcje geometryczne, optyczne i moralne⁵³. Zatem geometryczny, systematyczny ład to wewnętrzne prawo rzeczy i zarazem konstrukt siatki spojrzenia⁵⁴. Przestrzeń tego ładu to *locus communis* reprezentacji i rzeczy, empirycznej widzialności i esencjalnych reguł. Konceptualizacja sposobów powstawania pojęć w rozprawie wstępnej oraz dalsze reminiscencje tych ustaleń w treści konkretnych haseł sprawiają, że w obrębie encyklopedii, w tej pozaczasowej, synchronicznie prezentującej heteroge-

⁵⁰ D’Alembert w *Prospekcie* podkreślał doskonałe walory „porządku encyklopedycznego, owe go łańcucha związków, które pozwalają nam posuwać się na dół bez przerywania łączy, od pierwszych zasad jakiejś nauki czy sztuki aż do jej najdalszych konsekwencji i od nich z kolei – wznosić się aż ku pierwszym zasadom; przerzucać się w końcu niepostrzeżenie od jednej nauki do drugiej i nie zbaczając ani razu na manowce, odbywać niejako w ten sposób podróż dokoła całego świata kultury”. – J. d’Alembert, *Wstęp*..., op. cit., s. 112.

⁵¹ Por. B. Baczeko, „Filozofia francuskiego Oświecenia”, w: *Filozofia francuskiego Oświecenia*, red. B. Baczeko, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961, s. 40.

⁵² Denis Diderot, czego nie odnotowano w polskim wydaniu *Wstępu do Encyklopedii* był autorem załączonej do edycji tablicy pt. *Obraz systemu wiedzy ludzkiej* oraz dodanych do niej wyjaśnień.

⁵³ J. Starobinski, *1789*..., op. cit., s. 101.

⁵⁴ M. Foucault, *Słowa*..., t. I, op. cit., s. 14.

niczne fakty, zjawiska (poddane jednak władzy ujednociającej wszystko synkretycznej przestrzeni encyklopedycznej) konstrukcji, która tak przypomina mapę, odnaleźć można pewne pozostałości po sposobie budowania tejże encyklopedii. Informacje o powstawaniu pojęć i ich wzrastaniu, ewolucji aż do postaci systemu ludzkiej wiedzy (którego obrazem jest encyklopedia), to w istocie tropy naprowadzające na procesy, które doprowadziły do wytworzenia dzieła encyklopedycznego. Co istotne jednak, dostrzegalny jest tutaj ruch naturalizacji całego obrazu, który podkreślając swą fenomenalność, zarazem ją zaciera, przyjmując pancerz obrazu systemu wiedzy ludzkiej odtwarzającej na zasadzie homologii strukturalnej system świata materialnego.

W ten sposób kwestia przestrzeni doprowadza nas do zagadnienia konstrukcji czasu w obrębie encyklopedii. Oto bowiem owa przestrzeń ładu rozwija empiryczny ciąg przedstawień na nielinernej, synchronicznej, a właściwie achronicznej i synkretycznej tablicy z hasłami sprzęgniętymi jedynie symultanicznym porządkiem alfabetu. Pomiedzy hasłami nie ma relacji wcześniej-później, nie zachodzi tutaj stosunek jakiegokolwiek diachronii. Wszystkie występują obok siebie, wszystkie są wzajemnie ekwiwalentne, pozwalają przemieszczać się według określonych relacji po całym zbiorze wiedzy, w którym każdy element traktowany jest achronicznie. Dodatkowo nie są w żaden sposób wartościowane, między wszystkimi panuje doskonała ekwiwalencja. Taki przestrzenny, horyzontalny synkretyzm encyklopedii, ufundowany na synekdosze wiedzy zachowuje i gwarantuje ciągłość fundamentalnego hermeneutycznego ruchu: część – całość. Gwałci jednak zasadę wyłączonego środka. W przestrzeni encyklopedycznej reprezentacji możliwe jest, by znakiem prawdziwości, asercji (hasło zawiera treść poddaną procedurom naukowej wersyfikacji) obdarzyć wiele rzeczy, nawet gdy te wzajemnie sobie przeczą. Na stronach *Encyclopédie* obcują bowiem rzeczy, osoby, zjawiska z rozmaitych poziomów ludzkiej wiedzy, świadomości, świata. Pochodzący z politeistycznego uniwersum Jowisz może sąsiadować na stronie z Jezusem Chrystusem, którego kontekst pozostaje zdecydowanie monoteistyczny⁵⁵.

Wewnętrzne uporządkowanie to zatem przygodny charakter alfabetu (tzn. zbioru znaków literowych, ułożonych wedle określonej kolejności, o czym świadczy sama nazwa: „abecadło”, pochodząca od nazw początkowych liter greckiego „alfabetu”: *alpha* i *beta*), którego przeciwwagą jest system odsyłaczy, strzałek, linków, które podskórnie wskazywać mają na

⁵⁵ Znamienny jest tutaj model wychowania z II wieku n.e., które też konstruowało izotropiczny, synkretyczny obraz otaczającego świata. Przypomnijmy uwagę Eco: „W tym okresie zdefiniowane zostaje pojęcie *enkyklios paideia*, wykształcenia ogólnego, którego celem jest wytworzenie człowieka wszechstronnego, biegłego we wszystkich dyscyplinach. Jego wiedza opisuje jednak doskonały, spójny świat, podczas gdy świat drugiego wieku to tygiel ras i języków, krzyżowanie się ludów i idei, tolerowanie wszystkich bogów. Bogowie ci mieli wcześniej głębokie znaczenie dla ludów oddających im cześć, lecz gdy imperium wchłonęło zamieszkane przez te ludy terytoria, zatarła się tożsamość bóstw: nie ma już żadnych różnic pomiędzy Lzydą, Astarte, Demeter, Kybele, Anteją i Mają”. – U. Eco, „Interpretacja i historia”, w: *Interpretacja i nadinterpretacja*, op. cit., s. 31.

systemowy charakter ludzkiej wiedzy o uporządkowanym wszechświecie. Na pierwszy zatem rzut oka wiedza schwyta w encyklopedyczne karby to zderzenie holistycznie ujętych elementów systemu wiedzy (odsyłacze) z alfabetycznym porządkiem słownika, „pozbawionym – jak pisał Roland Barthes – sensu, zerowym stopniem porządku”⁵⁶. Jest tak jednak tylko pozornie, w rzeczywistości bowiem właśnie zaprowadzenie porządku alfabetycznego, z jego biegunami absolutnego początku i końca, pierwszej i ostatniej litery, *alfy* i *omegi*, już u samych podstaw nadaje encyklopedii ów zamknięty, systemowy, całościowy charakter pełnego, bądź pozwalającego na dopełnienie, jednakże jasno zarysowanego systemu, obrazu świata o wyraźnych konturach (w obrębie zaś tradycji grecko-chrześcijańskiej, z asercją o wyrażnie boskiej proveniencji)⁵⁷.

W taki sposób powstaje (w założeniu) kompletny obraz rzeczywistości, homologiczna, ale i izotropiczna przestrzeń synkretycznej reprezentacji heterogenicznych faktów. Jej zadaniem ma być szerzenie wiedzy o świecie. W rzeczywistości jednak upowszechniane są rozmaite typy związków, jakimi spina się synekdochy i metonimie zmysłowej dostępności świata fizycznego, układane podług estetyczno-moralnego klucza geometrii. Tenże encyklopedyczny i powszechny system wiedzy „uniwersalnej” zwrócony jest ku odnowie człowieka. *Paideia* encyklopedii nierozzerwalnie wiąże się z doniosłą rolą, jaką przypisywali jej Diderot i d’Alembert, podkreślając znaczenie tej sumy wiedzy przekazanej potomności o nowożytnej kulturze europejskiej: „Niechajże ludzie przyszłości mówią sobie otwierając nasz dykjonarz: taki był wówczas stan nauk i sztuk pięknych; niech dorzucają swoje odkrycia do odkryć przez nas zanotowanych i niechaj historia umysłu ludzkiego i jego dzieł kroczy poprzez wieki aż ku najbardziej odległym epokom; niech *Encyklopedia* stanie się sanktuarium, gdzie wiedza ludzka mogłaby znaleźć schron przed grozą czasów i przełomów. (...) Uczynimy więc dla przyszłych wieków to, czego ku naszemu żalowi nie uczyniły dla nas wieki poprzednie”⁵⁸. Przywoływany powyżej Diderot dopisywał do tego przeświadczenie o inicjalnym potencjale swego dzieła, które po katastrofach, kataklizmach i zniszczeniu, choćby dzięki jednemu ocalonemu egzemplarzowi pozwoli odrodzić się rozumowi ludzkiemu i ponownie zawładnąć światem⁵⁹. *Paideia* encyklopedii to upowszechnianie oświecenia, szerzenie wiedzy prawdziwej, która niczym owo oświeceniowe, ale i rewolucyjne słońce rozświetli mroki, ciemności niewiedzy. Stąd tak mocny nacisk, jaki encyklopedia kładzie na znak asercji, na prawdziwość przekazywanej wiedzy. Podkreślana homologia systemu ency-

⁵⁶ R. Barthes, „Wyjścia z tekstu”, przekł. M.P. Markowski, w: idem, *Lektury*, wyb., oprac. M.P. Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 103.

⁵⁷ „Jam jest *Alfa* i *Omega*, mówi Pan Bóg, *Który jest*, *Który był* i *Który* przychodzi, *Wszechmogący*”. – Ap 1,8, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań–Warszawa 1989. Pierwsza i ostatnia litera alfabetu, absolutny początek i absolutny koniec zamkniętego porządku alfabetycznego oznaczają Boga jako praprzyczynę i ostateczny *télos* wszechrzeczy.

⁵⁸ J. d’Alembert, *Wstęp...*, op. cit., s. 124.

⁵⁹ M. Skrzypek, *Diderot*, op. cit., s. 220–221.

klopedii z systemem rzeczywistości pozadyskursywnej sugeruje, że właśnie to odniesienie (systemowe, geometryczne w konstrukcji) jest nośnikiem i gwarantem referencjalnej, poznawczej funkcji dzieła. Konstrukcja retoryczna jest tutaj kilkupoziomowa, zanim bowiem zostaniemy odesłani do rzeczywistości pozadyskursywnej, na drodze postawiony zostaje symbol prawdy – słońca, światła krytycznego rozumu. Ów symbol, założenie zweryfikowanej prawdy (m.in. poprzez dobór specjalistów w osobach autorów haseł), prawdziwości treści encyklopedii, to właśnie *lieu de passage*, przez które muszą przejść wszystkie fakty, wrażenia, doświadczenia, by uzyskać znak asercji. To „słońce” jest zawsze fundamentem, to element stały, niezmienny, fundujący encyklopedię jako gatunek o cechach epistemicznych i zacierający synekdochiczny porządek, zgodnie z którym doznania najbardziej elementarne fundują wyższy układ wiedzy, zacierający (naturalizujący) zresztą całą tropologiczną konstrukcję. *Encyclopédie* zatem, ten złożony obraz systemu wiedzy, perswadujący postulowany przez siebie system relacji jako świat rzeczywisty, sytuuje referencję wewnątrz swej własnej konstrukcji jako nieusuwalną prawdziwość przynależną oświeconemu rozumowi. Referent, będący gwarantem asercji, nie spoczywa w świecie zewnętrznym, skoro ten jest chaosem wrażeń, jest on (tj. referent) fundamentem encyklopedii, która czyni go swym własnym uzasadnieniem. Dzięki temu gestowi może on wygenerować encyklopedię. Encyklopedia jest prawdziwa, ponieważ inaczej nie byłaby encyklopedią; treści, jakie zawiera, są sprawdzone i w sposób przynajmniej korespondencyjny odpowiadają rzeczywistości fizycznej. Encyklopedia jest prawdziwa, ponieważ jest encyklopedią, tzn. orężem (jednym z wielu) krytycznego rozumu, zdolnego dotrzeć do prawdy o świecie – w ten sposób ów gatunek w pierwszej kolejności obnaża swój potencjał perswazyjny, retoryczny.

Ta retoryka wzmacniana jest zresztą szeregiem środków, począwszy od najprostszych, jak alfabetyczny układ treści, system odsyłaczy, indeksów itd., przystępny język i określona długość haseł, skończywszy zaś właśnie na implikowanej prawdzie jako treści encyklopedycznego przekazu. Prawdzie (wiedzy), która na poziomie partykularnych faktów może ulegać zmianom, korektom wraz z rozwojem wiedzy, ale na poziomie całokształtu, systemu jest niezmiennie obdarzona owym słonecznym znakiem asercji. Prawdzie, która dopuszcza zmiany całokształtu, architektoniki, modyfikację wzajemnych relacji poszczególnych elementów, ale nie wymusza korektur w poszczególnych hasłach⁶⁰. Ta istotna niespójność jest zacierana właśnie dzięki

⁶⁰ Imperatyw systematyzowania ponownie nasuwa analogie z konstrukcją *120 dni Sodomy* de Sade’a, jakkolwiek à rébours. Bogdan Banasiak pisze tak: „Opisane perwersje (...) sklasyfikowane zostają w czterech grupach – na zasadzie kombinacyjnej, gdyż ze skończonego materiału wyjściowego wyprowadzona jest niemal nieskończona liczba możliwych rozwiązań – co świadczy o niemałym wysiłku systematyzacji...”. – B. Banasiak, *Twierdza w otchłani...*, op. cit., s. 28. W *Encyklopedii* Diderota mechanizm jest nieco inny: z nieskończonego chaosu wrażeń pierwotnych i zdarzeń najbardziej partykularnych tworzony jest konstrukcyjnie domknięty, skończony (aczkolwiek podatny na modyfikacje i uzupełnienia) system ludzkiej wiedzy o świecie, który z kolei zwrótnie, retroaktywnie obejmuje i doskonale wchłania w siebie wszystkie wrażenia (zdarzenia itd.), nie pozwalając żadnemu pozostać na zewnątrz.

imperatywowi weryfikacji, prawdziwości. Symbol słońca, charakterystyczny tak dla całej epoki, jak i dla samej rewolucji, może stanowić dla nas klucz. Rozumowe słońce, oświecona prawda to niewątpliwie retoryczne centrum, jądro encyklopedii, która tylko dzięki niemu jest encyklopedią. Centrum to nie jest jednakże jakimkolwiek punktem, co należy podkreślić, tym bardziej nie jest zasadą konstrukcyjną, raczej fundamentem ideologicznym, zabiegiem perswazyjnym (to ów pająk Diderota: świadomość, rozum tkający się swego oświeconego spojrzenia w zamiarze zawładnięcia całością dostępnego bytu⁶¹). Wokół tego centrum zawiązują się kolejne systemowe wiązadła, współtworząc w końcu analogiczny obraz rzeczywistości pozadyskursywnej. Tenże obraz poddany jest zasadzie *mimesis* – przedstawia, odtwarza rzeczywiste związki (powtórzmy tutaj, iż ów mimetyczny charakter obrazu systemu świata ufundowany został na synekdosze pełnej dostępności zmysłowej świata). Jak podkreślałem powyżej, cała konstrukcja pozbawiona jest diachronii (jakkolwiek można odnaleźć jej pozostałości). Przestrzeń encyklopedii to geografia momentalnego stanu wiedzy, w którym pomiędzy heterogenicznymi hasłami panuje pełna synkretyczna ekwiwalencja. Obraz posługuje się tutaj wyobrażeniami, przedstawieniami przestrzennymi, nie korzystając z diachronicznych sposobów reprezentacji. Zaś tendencja do posługiwania się przedstawieniami obrazowymi w połączeniu z pominięciem aspektu temporalnego jest wedle definicji Gayatri Spivak tym, co charakteryzuje alegorię w jej nowoczesnej postaci (badaczka podkreśla jeszcze istotną orientację ku systemowi znaczeń metasemantycznych⁶²). Autorka *A Critic of Post-Colonial Reason* wskazuje na mechanizm spacjalizacji jako charakterystyczny dla dyskursu alegorycznego, który „stara się ustawicznie wyeksponować to, co umownie nazywamy momentami obrazowymi, to znaczy fragmenty tekstu, w których naśladowanie realnego czasu ustępuje chwilowo miejsca opisowej achronii”⁶³. Spacjalizacja tego, co zwykle wyrażane jest w kategoriach czasowych, buduje siatkę przestrzenną, której elementy zmieniają się w znaki o charakterze metasemantycznym. Znaki te, „zwrócone ku zdecydowanie arbitralnemu systemowi znaczeń powiększają dystans między znakiem a sensem”⁶⁴. Wzajemna dialektyka achronii i pełnej spacjalizacji tego, co prezentowane sprawia, iż elementy składowe całości tracą referencjalny związek ze sferą pozadyskursywną, ze światem fizycznym, nawiązując teraz relacje z arbitralnym kontekstem (system znaczeń metasemantycznych). Jak pisał Paul de Man: „...świadomie lub nieświadomie alegoryzująca zaś potęga języka podkopuje i zaciemnia szczegółowe znaczenia literalne przedstawień, łatwo dostępne rozumieniu. Poezja alegoryczna musi z kolei zawierać ów pierwiastek przedstawieniowy, który zapra-

⁶¹ Współtwórca *Encyclopédie* pisze o niej w *Prospekcie* jako o dziele, „na którego całkowite wykonanie trzeba by było wielu tomów *in folio* i które objąć winno z czasem cały zasób wiedzy ludzkiej”. J. d’Alembert, *Wstęp...*, op. cit., s. 113.

⁶² G. Spivak, „Alegoria i dzieje poezji”, w: *Alegoria*, red. J. Abramowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 92–113.

⁶³ G. Spivak, *Alegoria...*, op. cit., s. 96.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 100.

sza nas do rozumienia i pozwala nam na nie – ale tylko po to, byśmy się mogli przekonać, iż rozumienie to jest z konieczności mylne”⁶⁵. Geometryczna i horyzontalna w swym ekwiwalentnym synkretyzmie konstrukcja encyklopedii, wsparta dodatkowo na synekdochicznie konstruowanym imperatywie asercji, na symbolu słońca, prawdy (który nie implikuje tutaj wymiaru wertykalnego, jako że sam służy budowaniu otwartej, izotropicznej przestrzeni dla rozchodzącego się światła rozumu, stając się tym samym, jako referent, atrybutem konstrukcji, w konsekwencji zaś atrybutem immanentnego porządku symbolicznego), w efekcie pozwala wyciągnąć wnioski, iż encyklopedia Diderota i d’Alemberta jest właśnie alegorią świata, której uprawomocnieniem jest leżący u jej podstawy symbol prawdy: drzewa, słońca, oświeconego rozumu, antydogmatycznego, krytycznego spojrzenia itd. Istotny jest tutaj splot dwóch, przeciwstawnych w działaniu figur. Oto bowiem u podstawy znajduje się symbol (figura światła, słońca, drzewa–prawdy), który ideę zamienia w obraz, w obrębie którego ta pozostaje niewyraźna. Na nim zaś ufundowana jest alegoria (świata) zmieniająca pojęcie (pozbawione zero-jedynkowej kwalifikacji logicznej prawda–fałsz) w wypowiedzalny obraz. Tenże obraz, cała systemowa przestrzeń encyklopedii, eksponując treść haseł, tak naprawdę u ich podstawy umieszcza łączące je relacje, związki i zależności. I one właśnie są najistotniejsze, to one mają stanowić analogon rzeczywistości, oświeceniowy *ergon*. Z tego właśnie względu obok zachowującego aktualność ruchu: część–całość oraz zanegowanej zasady wyłączonego środka, jak się okazuje, odrzuceniu ulega dodatkowo zasada hermeneutycznego poznania, czyli rozumienia. *Encyclopédie...* zbliża się tutaj do tej postaci alegorii, jaką była *allegoria permixta aperta*. Jej zasadą była natychmiastowa eksplikacja własnego sensu w artykulacji bądź nawet nacisk położony na plan literalny przy jednoczesnej nieobecności poziomu sensów ukrytych. Jak pisze d’Alembert: „poznanie to odkrycie stosunków między własnościami ciał”⁶⁶, narzędziem zaś może być logika, ucząca szeregowania idei wedle najnaturalniejszego porządku⁶⁷. Symbol prawdy w dalszej kolejności wskazuje na asercję treści haseł, istotne bowiem jest to, co je konstytuuje – miejsce zajmowane w systemie świata odtwarzanym przez system wiedzy⁶⁸. Jednakże, jeśli tak się rzeczy mają, należy zapytać o ów najnaturalniejszy porządek, a więc system ujmowany na kształt drzewa, mapy, encyklopedii, który z całą pewnością nie odtwarza zakładanej struktury świata, będąc jedynie najbardziej ekonomicznym rozwiązaniem problemu reunifikacji wiedzy. Reunifikacja wiedzy owocuje tutaj jednolitym i uładowym polem, gdzie światło prawdy rozprzestrzeniać się może na wszystkie strony. Jeśli jednak w istocie encyklopedia jest takim obrazem

⁶⁵ P. de Man, „Lyric and Modernity”, w: idem, *Forms of Lyric. Selected Papers from the English Institute*, red. R.A. Brower, Columbia University Press, New York–London 1970, s. 175. Cyt. za: M.W. Bloomfield, „Alegoria jako interpretacja”, w: *Alegoria*, op. cit., s. 54.

⁶⁶ J. d’Alembert, *Wstęp...*, op. cit., s. 22.

⁶⁷ Ibidem, s. 31.

⁶⁸ U. Eco, „Dictionary vs. Encyclopedia”, w: *Semiotics and the philosophy of language*, Indiana University Press, Bloomington 1984.

systemu, który swą strukturę czyni własnym *quasi*-transcendentnym referentem, to jako analogon, alegoria zaczyna nabierać charakteru symulakrycznego, stając się emblematem nieosiągalnej rzeczywistości bądź po prostu alegorią systemu, nie zaś świata. Skoro alegorie są metafiguralne, byłaby encyklopedia (jako alegoria obrazu systemu wiedzy o świecie) jedynie metaforą własnej tekstualności, czytelności, o czym świadczy implikowany w strukturze symbol prawdy. „Alegorie są zawsze – znajduję tę uwagę u Paula de Mana – alegoriami metafory i jako takie są zawsze alegoriami niemożności czytania...”⁶⁹. Ów system z kolei, zatraciwszy związki z rzeczywistością pozadyskursywną, uprawomocnienie uzyskuje jedynie dzięki nadal obowiązującemu, działającemu symbolowi słońca, prawdy, wpisanemu w cały konstrukt. Do czynienia mamy zatem z transformacją modelu epistemologicznego w model estetyczny. Reasumując, encyklopedia byłaby w takim razie alegorią wspartą na synekdochicznie i mimetycznie konstruowanym symulakrum systemu świata, u podstawy którego leży centralny, uprawomocniający wszystkie poziomy, symbol słońca, prawdy.

Encyclopedia. On T(r)opology of Enlightenment's Project

Author analyses the Enlightenment's idea of totality of human knowledge that can be systematized and described, and grounds the investigations of 18th century French philosophers. Focusing on the text of "Preface to Encyclopedia" by Jean d'Alembert author tries to describe a certain topology of human knowledge that this project assumes. Such topology is based on some kind of homology between discursive knowledge that can be communicated in words and the world order itself. "The sun" is the main metaphor that constitutes this homology, and is often used by philosophers of the Enlightenment. Reference to the light of human mind that stands in the centre of the universe of rationality just as the sun in the centre of the natural universe, organizes the whole theoretical language. This results in construction of an allegorical language (according to Gayatri Spivak's definition) that is responsible for a completely atemporal, isotropic image of the world.

⁶⁹ P. de Man, „Alegoria (Julia)”, w: idem, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przekł. A. Przybyłowski, Universitas, Kraków 2004, s. 246.

Adrian Gleń

Obejmowanie rzeczy. Poszukiwanie języka Całości w wierszach Tymoteusza Karpowicza

Po latach, po śmierci poety nie będzie chyba żadną przesadą stwierdzenie, iż istnieje legenda autora *Trudnego lasu*, nie istnieje zaś właściwie szeroka recepcja jego twórczości (wystarczy jedna biblioteczna kwerenda, aby przekonać się, że tak jest w istocie).

Jednym z głównych powodów takiego stanu rzeczy jest, jak sądzę, problem natury metodologicznej. Bijące z ciemnego źródła słowo współczesnego *poetae docti* zbyt często gubiło się w nazbyt pospiesznych próbach syntetyzowania tego pisarstwa. O ile *Odwrócone światło* i *Słoje zadrzewne*, stanowiące poetycką summę tej twórczości, zapewne długo jeszcze pozostaną – z racji swej totalnej konstrukcji – bardziej zaporą, niżli prześwitem sensu językowego projektu Karpowiczowej poezji, o tyle wczesne tomy poety nie są „obarczone” konceptualną kompozycją i – co za tym idzie – winniśmy postawić pytanie najpierwsze: o to, co może stanowić przedmiot odbiorczego namysłu. Począwszy od *Kamiennej muzyki* (1958) aż do *Trudnego lasu* (1964) struktura poszczególnych tomików nie zdradza jednolitej koncepcji sensu wyłaniającego się z układu kolejnych, sąsiadujących ze sobą tekstów. A skoro tak, to być może wystarczającym przedmiotem namysłu winien być przede wszystkim, każdorazowo napotkany w istotowym spotkaniu czytelniczym, pojedynczy tekst poetycki.

Tak postanawiam wybrać – nieco może intuicyjnie – trzy wiersze, które intrygują mnie specjalnie i układają się w niecodzienny tryptyk (ach, ileż takich wyborów można by z Karpowicza sporządzić), licząc na to, że zadawane pytania wykażą zasadność ich zestawienia.

Oto one:

DRZEWO KTÓRE OBSIADŁY PTAKI

ptaki dmuchane z powietrza
dokąd myślą skoro nie lecą

myślą tylko do własnego pierza
sęki rosną tu po ich myśli

lecą tylko od dziobów do nóg
wszystko jest tu krótko pomyślane

tylko drzewo długo i okrągło
w ptasiej klatce wewnątrz siebie lata

wiekulistej nagle skórze drzewnej
pustych ptaków jajorodna gęstość

skąd te ptaki tutaj wynikły
z kulistości czy z coś do dziobania

skąd to drzewo nagle zginęło
z przelotności czy z do posiedzenia¹

LAS

Położ się na poszyciu
niby kropla olbrzymia
niech przechodzi przez ciebie:

dąb twardym krokiem
kalina smutnym
leszczyna trwożnym
świerk suchym
i buk stąpnieniem
nie do nazwania

Leż cicho
Leż niby liść tego lasu
niby nasiono wszystkich drzew²

DO DRZEWA

wij spokojnie gałęzie na gniazda
aż dostaniesz ptaki z cierpliwości

ciągnij z soków korę na uszy
aż popęka w dziobach na śpiewy

¹ Z tomu *W imię znaczenia*, cyt. za: T. Karpowicz, *Wiersze wybrane*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969, s. 109. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i w dalszej kolejności podają jedynie strony, na których mieszczą się przywoływane wiersze.

² Z tomu *Kamienna muzyka*, s. 41.

całe w sękach zaciskaj skrzydła
aż ulecisz prosto z piór do pnia³

Lingwizm Karpowicza, czyli o „poezji niemożliwej”

Wypada zacząć od truizmu. Wewnętrzne napięcie poezji Karpowicza zasadza się na nierozwiązywalnym problemie nie-tożsamości słowa i rzeczy. Mając w pamięci cały dyskurs dotyczący tego problemu, spróbujmy przyjrzeć się bliżej temu, który z aspektów owej nie-tożsamości zaprzęta autora *Trudnego lasu*.

Źródło owej nie-tożsamości – dojmujące poczucie nieidentyczności słowa i rzeczy – różnorako było artykułowane w pismach krytycznych dotyczących pisarstwa Karpowicza. Wskazując na podstawowy, antyromantyczny rys tej twórczości, Wiesław Paweł Szymański pisał o braku „współzależności” słowa i rzeczy⁴, Joanna Grądział zaś o „dysharmonii”⁵, rodzącej z jednej strony pragnienie zbliżenia się (totalnego, bo sensualno-mistycznego) do rzeczy w poetyckim słowie, przy jednoczesnej, towarzyszącej temu świadomości, iż wszelkie próby zawsze będą „papierowe” – zatem nieprawdziwe, metaforyczne⁶. Ponawiany nieustannie gest poetyckiego nazywania wskazuje na niezbywalny dramat świadomości, stanowi o wewnętrznym napięciu tego pisarstwa. Poeta, jak pisze badaczka, jest przekonany, że:

„choć nie da się unieważnić nieadekwatności słowa i rzeczy, można ją niwelować, wierząc, że odpowiednie słowo istnieje. Zdziwiająca jest ta irracjonalna ufność i upór, z jakim po raz kolejny próbuje trafić do celu, wiedząc, że chmura znaczeń i tak przesłoni nazywany przedmiot”⁷.

Na czym tedy zasadza się poszukiwanie styczności rzeczy i słowa w tej poezji? Działalność lingwistyczna Karpowicza – wedle egzegetów – oparta jest na dwóch strategiach: analitycznej, której domeną byłoby nieustanne dekonstruowanie języka, obnażanie klisz przesłaniających (tak – metafora światła, prześwitu, jawienia w *Trudnym lesie* jest zapewne podstawą) rzeczywistość oraz magicznej – polegającej na próbie intuicyjnego wniknięcia do źródła słowa, na ruchu abstrahującym użyteczność języka, co u Karpowicza objawia się w transcendowaniu sensu poza znaczenie tradycyjne, próbę tworzenia nowej frazematyki, która mogłaby lepiej o b j ą ć rzeczywistość⁸.

³ Z tomu *Trudny las*, s. 129.

⁴ W.P. Szymański, „Kwadraty koła. Poezja Tymoteusza Karpowicza”, w: idem, *Outsiderzy i słowiarze. Eseje, szkice, interpretacje*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 177. Podkreślam zwłaszcza funkcjonujące w poezji i krytyce metaforyczne określenia nie-tożsamości słowa i rzeczy. Ich mnożenie może się zrazu wydać czytelnikowi nonszalancją albo dekonstrukcyjną manierą, idzie jednak o sporządzenie rejestru języka, który zmaga się ze swoją niemocą oraz odnalezienie najtrafniejszej metafory owej nie-tożsamości.

⁵ J. Grądział, „Tymoteusz Karpowicz: Marzyciel z czwartego wymiaru”, *Kresy* 1999, nr 1, s. 104.

⁶ Ibidem, s. 106.

⁷ Ibidem, s. 109.

⁸ Joanna Grądział nie widzi zresztą kolizji pomiędzy dwiema tymi praktykami. Badaczka pisze o tym, iż Karpowicz wyabstrahowując język z tradycyjnych znaczeń, dąży do tego, aby przybliżyć

Gdybym miał wybierać metaforę już na wstępie, rzekłbym, iż chodzi właśnie o owo objęcie. Karpowiczowi, jak mi się zdaje, nie idzie o inkantację bytu w języku, poszukiwanie kamienia filozoficznego, „słowa i wygłosu pierwszego”, lecz o takie przekształcenie języka, które pozostanie w zgodzie z pragnieniem doświadczenia Całości. Zbliżanie języka do rzeczy nie jest tutaj celem samym w sobie, lecz etapem w drodze ku językowi przyległemu, a przez to obejmującemu.

Badacze podkreślali przy tej okazji zwłaszcza widoczne u autora *Trudnego lasu* poczucie bezradności polegające na przeświadczeniu, iż język nie jest w stanie dotknąć/dosięgnąć rzeczywistości, nie potrafi jej precyzyjnie oddać; podstawowa przeto dla wielu Karpowiczowska antynomia: słowo-rzecz manifestuje się poprzez swoiste zagęszczanie języka, mnożenie znaczeń, przy czym owa moc wieloznaczności słowa jest tutaj zdecydowanie bardziej przekleństwem aniżeli dobrodziejstwem⁹.

Stąd najczęstszym określeniem tej poezji, powtarzanym przez wielu krytyków, stała się formuła: „poezja niemożliwa”. Spróbujmy dotrzeć do sedna tego terminu. Z niemożliwej do przewyciężenia antynomii słowo-rzecz¹⁰ wynika swoista wolta: przedmiotem zainteresowania nie może stać się rzeczywistość sama – niedosiężna, tak bardzo odmienna od języka – ale sam język poetycki, który poprzez maksymalną kondensację znaczeń, podlegałby u-rzeczowieniu¹¹ (to jednak nie miałyby wiele wspólnego z Heideggerowskim „u-rzeczaniem” – językiem, dzięki któremu dopiero ujawniałyby się rzecz). Poezja niemożliwa konstituowałaby się – jak pisał A. Więckowski – poprzez nadmiar organizacji poetyckiego przekazu¹². A im ów nadmiar byłby większy, tym większe byłoby:

„«urzeczowienie» (tekstu), a co za tym idzie: tym mniejsza jego przezroczystość, czyli zdolność do noszenia informacji o rzeczach i przeżyciach spoza tego przekazu, z tzw. rzeczywistości. Elementy skrajnie zorganizowane przekazu poetyckiego (...) wskazywałyby już tylko na siebie. Stałyby się znakami tylko w tym paradoksalnym sensie, że byłyby znakami wyłącznie własnego zorganizowania. Znaki zapartyby się swej istoty, swej przezroczystości znaczeniowej i zrywając łańcuchy zobowiązań przykuwające je do istniejących na zewnątrz rzeczy, same stawałyby się wyzwolonymi ze znaczenia rzeczami. Motywacją

słowo do rzeczy. Ów punkt dojścia byłby zatem „podobny jak w praktykach jak w praktykach magicznych (...). (...) Analityczne tendencje języka nie muszą bowiem wykluczać magiczności poetyckiego myślenia. Ibidem, s. 113.

⁹ Zob. np. ibidem, op. cit., s. 102; A. Zawada, „Alchemik słowa”, *Pomosty* 2001/2002, nr VI–VII, s. 125. Zwłaszcza Andrzej Zawada jest skłonny podkreślać u Karpowicza – jako lingwisty – dominację żywiołu analitycznego wobec języka (polegającego na używaniu/przekształcaniu/sprawdzaniu metafor) mającego na celu wskazywanie wieloznaczności języka. Z owej naczelnej zasady wynikałaby zatem postawa „podejrzliwości wobec możliwych zafalszowań, jakie wynikają z potencjalnego nadmiaru znaczeń”. Zob. A. Zawada, „Alchemik słońca”, op. cit.

¹⁰ Z. Bieńkowski, „Poezja niemożliwa”, w: idem, *Czwierć wieku intymności. Szkice o poezji i nie-poezji*, Oficyna Wydawnicza „Agawa”, Warszawa 1993, s. 99.

¹¹ O ile dobrze rozumiem swoistą, „apofatyczną” idiomatykę W.P. Szymańskiego, krytyk ów – pisząc o „negatywnej rzeczywistości” powstającej w dziele poetyckim Karpowicza – postulował podobnie (zob. W.P. Szymański, „Kwadratura koła...”, op. cit., s. 191).

¹² Z Jacobsonowskiego ducha wyrastająca propozycja badacza w tym układzie sytuuje pisarstwo Karpowicza w tradycji przedwojennej awangardy. Zob. A. Więckowski, „Wstęp wolny (do czytania Karpowicza)”, *Odra* 2000, nr 5, s. 2–9.

położenia znaku byłby inny znak, motywem znaczenia – inne znaczenie. (...) I tylko dzięki (...) momentalnej jednoczesności wszystkich transakcji, stwarzałaby się zasada istnienia przekazu urzeczowionego, wyzbytego wprawdzie zewnętrznego świata, ale który sam byłby już światem, jakimś równoległym czy też tylko bocznym uniwersum¹³.

Przydługi nieco cytatał, ale jego przywołanie jest konieczne, aby ukazać rzecz symptomatyczną. Widzimy tutaj bowiem Karpowicza już nie jako szamana czy analityka zmierzającego do rzeczy poprzez, wskroś języka, raczej jako poetyckiego dekonstrukcjonistę, który przeświadczony o niemożności wyjścia poza tekstualny świat słowa oddaje się *idée fixe* – powołania rzeczywistości wtórnej, alternatywnej wobec empirii. W tym ujęciu na poecie:

„ciąży swoiste przekleństwo Midasa – czegokolwiek się dotknie, natychmiast obraca się w znak (...). Poeta (...), w istocie pisze nie o rzeczach, lecz o znakach (...)”¹⁴.

Nie chciałbym od razu apodyktycznie ustawić w ten sposób pisarstwa autora *W imię znaczenia* w kręgu „kamiennego świata tekstu”, podmieniając łatwo w miejsce języka system znaków, w miejsce słowa zaś np. kategorię śladu. Światło wprawdzie jest odwrócone, miał jednak poststrukturalnej metafory sieci Karpowicz używa jednak metaforyki dendrycznej¹⁵.

Moja „irracjonalna” wiara w „nominalistyczne” korzenie tej poezji nie jest jednak odosobniona. Joanna Grądział w swoim arcyciekawym tekście niemal do końca waha się jak rozwiązać ową tragiczną u Karpowicza dysharmonię między językiem a rzeczywistością. Nieustanne podejmowanie prób dotarcia do rzeczy, mimo iż (prawie – dodaję) zawsze kończą się one niepowodzeniem, jest dla badaczki aktem wskazującym na swoisty heroizm i ufność, przeświadczenie o istnieniu „doskonale adekwatnego słowa”¹⁶.

Od tego wyjdźmy...

DRZEWO KTÓRE OBSIADŁY PTAKI, czyli pierwsza próba fenomenologiczna

„Skąd to drzewo nagle zginęło?” – kluczowe pytanie tego wiersza jest przedmiotem – i jednocześnie stanowi sedno – sporu. Drzewo przesłania... chmura ptaków (*sic!*). Wcześniej jeszcze pomyliłem dąb, który wrócił „do ścisłości/ale nie do lasu” („Dąb pomyłony”, z tomu *W imię znaczenia*, s. 105) i unicestwiłem trudny las „pragnieniem jego szumu” (*Trudny las*, s. 114).

¹³ Ibidem, s. 3–4.

¹⁴ J. Grądział, „Tymoteusz Karpowicz...”, op. cit., s. 110. W podobnym duchu, posługując się Derridiańskimi kategoriami dysseminacji i śladu, na podstawie fragmentów z „Odwróconego świata”, dowodził Ryszard Nycz. Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 1995, s. 110–114.

¹⁵ Jak słusznie zauważa Joanna Grądział, „las” i „drzewo” nie bez kozery są naczelnymi metaforami świata i sensu, i przeciwstawione zostają – nie przez przypadek – papierowi, bibule, drewnu, jako temu, co stworzone zostało ręką człowieka. Zob. J. Grądział, „Tymoteusz Karpowicz...”, op. cit., s. 104.

¹⁶ Zob. ibidem, s. 109–111. Sprzecznie niejako – do wcześniejszego wskazania owej Karpowiczowskiej wiary w *l e g e i c z n e* słowo – pisze jednak autorka w podsumowaniu, gdy podkreśla, iż starcie z językiem musi zakończyć się porażką. Ibidem, s. 114.

Wielokrotnie w twórczości Karpowicza pojawia się wątek nieudolności w poetyckim nazywaniu, które:

„pociąga za sobą destrukcję opisywanej empirii. Aberracyjne właściwości języka wywołują zniekształcenie przedstawianego świata, krzywe zwierciadło mowy sprawia, że w odbijanej rzeczywistości zachodzą procesy deformacji”¹⁷.

Ale teraz zniknięcie rzeczy nie jest wynikiem mojej operacji w uniwersum znaków. Drzewo „zarasta” ptakami, które nie wiedzieć czy wzięły się tutaj „z przelotności, czy z do posiedzenia”. „Drzewo” – jako swoisty reprezentant poszczególnej rzeczy, do której chce docierać poetyckie słowo, byt modelowy – trzeba moim zdaniem wyraźnie odróżnić u autora *Kamiennej muzyki* od „lasu” i jego obrazowania¹⁸. To las jest właśnie „nieobjętą ziemią”, nieogarnioną (jeszcze) Całością.

Zapis tego wiersza, co charakterystyczne dla Karpowicza, jest ufundowany na doświadczeniu bezpośredniej obserwacji. Poetycki proces nominalizacyjny w sytuacji, w której mamy do czynienia ze studium przedmiotu, oparty jest na fenomenie naoczności¹⁹. Trop fenomenologiczny nasuwa się tu niemal automatycznie. I słusznie! Zauważmy, jakiegokolwiek wskazywanie zasady racji dla opisywanego przedmiotu niewynikające z wglądu w naoczny fenomen nie zostają tutaj w ogóle podjęte (jako przyczyny zaistnienia oglądanego obrazu można podać jedynie to, co wypływa z widzialnej cechy ptaka: „z coś do dziobania”, „z przelotności czy z do posiedzenia”). Zatem nie kreacja, lecz redukcja. Człowiek-poeta posługuje się tutaj słowem, całkowicie rezygnując z podkreślania własnego, językowego antropocentryzmu. Czyste spojrzenie, które nie zabezpiecza jednak *obiectum*, stanowi kolejny paradoks Karpowiczowskiej fenomenologii.

Jest w tym wierszu jeszcze inny dysonans. Niby temat, byt za-dany do od-dania, brzmi: „drzewo które obsiadły ptaki”. Ale ptaki są tutaj jak gdyby przesłoną wobec drzewa, rozumianego – metaforycznie może nawet – jako coś pierwotnego. Drzewo „w ptasiej klatce” wymyka się ludzkiemu oglądowi-nazywaniu wskutek ptasiej „przelotności” (domyślamy się, że ptaki wzbijając się w powietrze, zakłócają obserwację) lub „posiedzenia” (w tym przypadku drzewo zostaje wizualnie przesłonięte, co uniemożliwia dostęp do „rzeczy samej”). Uobecnienie jest zatem niepełne, zmacone przez „intruzalne” ptactwo, które właśnie *obsiada* drzewo. Bycie ptaka jest jak gdyby czystą negacją istnienia drzewa (wskazuje na to także fakt, iż ptaki podporządkowują sobie drzewo – „sęki rosną tu po ich myśli”).

Pozostajemy zatem z nierozwiązalnym dylematem. Do czego ma nas odsyłać, co wskazywać nazywający język? Byt poszczególne, zatomizowany, poddający się statycznej obserwacji czy też pewnego rodzaju dualne złoże-

¹⁷ Ibidem, s. 106.

¹⁸ Taki znak równości stawia chyba J. Grądział, pisząc: „Celność słowa, trafienie dokładnie w drzewo stanowi (...) nieosiągalny ideał, praktyka zawsze przynosi aberracje, ujawniane w znamienych tytułach *Nieco przed lasem*, *Trochę za las*”. Ibidem, s. 105.

¹⁹ Słusznie zauważała J. Grądział, iż w poezji Karpowicza nazywanie „konfrontowane jest (...) z widzeniem, rozumieniem rzeczywistości, której ma dorównać”. Ibidem, s. 105.

nie: drzewo, które obsiadły ptaki (jeśli by nie rozumieć skrywającej istnienie drzewa roli ptaków jako czystej negacji)? No i wreszcie, czy rezygnacja z projektowania, hipotezowania jako podstawowych czynności, które powinny nastąpić po dokonaniu poetyckiej *epoché* może sprawić, że posługiwanie się językiem w celu zbliżenia do rzeczy będzie w ogóle możliwe?

LAS, czyli o milczącej postawie podmiotu

Bo też Karpowiczowi nie idzie chyba nigdy o stworzenie tożsamości między słowem a rzeczą, która byłaby jednocześnie jakiegoś rodzaju wiedzą, poznaniem zabezpieczającym rzeczywistość na zasadzie racji (jak ma to miejsce w klasycznej metafizyce posługującej się pojęciem *obiectum*). Jak to? O jakież zatem inne rozumienie może chodzić? O takie „rozumienie”²⁰, które nie musi troskać się o ścisłość, nieomyślność (pamiętajmy o tym, dlaczego „pomyłony” został dąb!).

Położ się, leż cicho. Niech las przechodzi przez ciebie... Karpowicz był pierwszy! Przed Miłozem i Białoszewskim! Nie licząc Leśmianowskiego *Topielca*, w którym autor *Dziejby leśnej* zastanawiał się przede wszystkim nad zgubnym postawieniem człowieka w porządku natury (na skutek prymatu estetyki), autor *Kamiennej muzyki* jako pierwszy stawia pytanie o postawę człowieka wobec rzeczywistości w procesie nazywania i rozumienia²¹.

Bycie instrumentalnym, jak rzekłby Miłosz, pozwalanie na to, by stać się „miejszem” dla odkrywającej się w epifanijnym geście natury, zamknięcie jako pozytywna droga kontemplacji bytu – oto wątki, które w tym miejscu chciałbym poruszyć.

Milczenie jako postawa poznawcza musi być konsekwencją wydarzenia się rzeczywistości. „Człowiek na tym gruncie staje się stróżem tej ciszy, a więc strażnikiem granic mowy bycia”²². Przyjęcie postawy horyzontalnej, korne ułożenie się na poszyciu można chyba odczytywać jako gest wyrażają-

²⁰ Idzie mi o podkreślenie, graficzną różnicę, które może uzmysłowić (*sic!*), iż *ratio* nie musi oznaczać od razu konieczności zabezpieczania przedmiotu (i podmiotu). Z prostego spostrzeżenia, że byt ukazuje się w świetle bycia – jak rozważał to Martin Heidegger – wynika niemożność opanowania świata, zamknięcia w pojęciu przedmiotu. Nie można bowiem utrzymywać, iż istnienie jest stałą obecnością i w ten sposób gwarantem tożsamości zabezpieczonego przez *ratio* (i zabezpieczającego owo *ratio* jako zasadę) przedmiotu: istota jest „wiecznie” ruchoma, „istoczy się” – w dialektycznym procesie skrywania i odkrywania Bycia. Zob. O. Pöggeler, *Droga myślowa Martina Heideggera*, przeł. i posłowiem opatrzył B. Baran, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 337–347; por. J. Mizera, „Torowanie bezdroży bezgruntu. W drodze do innego początku”, *Principia* 1998, t. XX, s. 10.

²¹ U Karpowicza następuje zatem pewne zrównanie „ja” ze światem rzeczy naturalnych, o czym pisał W.P. Szymański. Nie mogę jednak zupełnie zgodzić się z badaczem, który pisze dalej, iż człowiek staje się tutaj „tylko jedną z części składowych rzeczywistości – niczym więcej. Albo nawet dokładniej: człowiek rozplywa się w naturze (...)”. (W.P. Szymański, „Kwadratura koła...”, *op. cit.*, s. 186). W duchu Leśmianowskim „demonizował” ów wątek u autora *Odwróconego światła* Henryk Pustkowski. Zob. H. Pustkowski, „Miron Białoszewski i Tymoteusz Karpowicz. Z zagadnień poezji lingwistycznej”, *Litteraria* 1972, t. IV, s. 86.

²² C. Wodziński, „Dlaczego jest raczej nic niż coś... Projekt ontologii apofatycznej”, w: idem, *Pan Sokrates. Eseje trzecie*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2000, s. 61–63.

cy pragnienie uczynienia siebie podobnym do rzeczywistości. Posługując się pojęciem izomorfizmu, H. Pustkowski pisał o występującym u Karpowicza procesie osmozy, przenikania się podmiotu z odtwarzanym obiektem, prowadzącym jednak nieodmiennie do niewiary w moc nazewniczą języka²³.

A może dokonuje się tutaj nawet coś więcej, aniżeli artykulacja pragnienia zrównania statusu człowieka i rzeczywistości? „Leż niby liść tego lasu/ niby nasiono wszystkich drzew” – pisze Karpowicz. Imperatywny to, czy jedynie warunkowy tryb? – nie wiadomo. Ale tylko konieczność upodobnienia siebie do fizis świata otwiera drogę do „bycia nasieniem”, czyli takiego bycia, które w naturalny sposób stanie się przedłużeniem rzeczywistości, umożliwi – jak to rozumiem – adekwatne jej wystowienie. Językowo bytujący człowiek ma stać się „kroplą olbrzymią”, w której skupiać się będzie to, co właściwe poszczególnemu bytowi.

Dostrzegam w tym miejscu zaskakującą i ważną paralelę Karpowiczowskiej wizji z poglądami Martina Heideggera.

Projektując swoją koncepcję myślenia Bycia, fryburski filozof wskazywał na konieczność takiego przeformułowania bytu ludzkiego, aby możliwe było postawienie pytania podstawowego (*Grundfrage*) o źródło Bytu. Dokonany w ten sposób zwrot (*Kehre*) od myślenia mojego-Bycia, bycia człowiekiem do ujmowania Bycia samego wiązał się z istotną zmianą sposobu ludzkiego poznawania: odtąd *Da-sein* to pewnego rodzaju „miejsce”, w którym odkłada się prawda Bycia.

Heidegger przypomina równocześnie o źródłach słowa *logos* – to gr. *le-gain*, „kłaść”. Człowiek w myśl tego winien być tym, który od-kład-a prawdę w słowo chroniące – poezję (*Dichtung*). Ów słynny zaś „wskok” z *Przyczynków do filozofii*, którego to mamy dokonać, intryguje właśnie poprzez to, że domaga się „uciszenia” ludzkiego bytu i wsłuchanie się w (to, co niesie) powiadanie (*Sage*). S y g e t y k a , którą proponuje filozof w miejsce tradycyjnej logiki ontologicznej, wspiera się na „ograniczonych działaniach” podmiotu. Zadaniem człowieka jest bycie poszukiwaczem Bycia. Ale owo poszukiwanie nie ma być – jak się zdaje – aktem, który zależałby od ludzkiej inwencji i zdolności tworzenia. Poszukiwanie bowiem dla Heideggera to tyle, co „utrzymywanie-się-już-w-prawdzie, w Otwartym tego, co się skrywa i usuwa”²⁴. To jakby samo wy-darzenie (*das Ereignis*) Bycia (korzystając z maszyny do pisania, pogimnastykujemy jeszcze polszczyznę²⁵) namawia człowieka do pozostania jego obrońcą i stróżem. To, co się odkrywa i wy-darza (Bycie), d a r u j e s i ę (*es gibt*), niejako samo z siebie, człowiekowi. Ale i sam człowiek zostaje w tym procesie wy-darzony (PF, s. 240), przynależąc – to znaczy: stróżując, strzegąc (*wahren*), przechowując dzieje Bycia (zob.

²³ Zob. H. Pustkowski, „Miron Białoszewski...”, op. cit., s. 85, 90.

²⁴ Zob. M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii*, przekł. B. Baran, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 81, dalej stosuję skrót: PF.

²⁵ W języku polskim, co ciekawe, „wydarzenie” pochodzi od słowa „dar” (zob. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1989, s. 85, 649; tegoż Brücknera potwierdza także A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 251–252).

PF, s. 247). Zatem przynależność i – by tak rzec – równoczesność. Nie ma człowieka bez Bycia. I na odwrót: Bycie bez człowieka byłoby apofatyczne czy wręcz nieme²⁶.

Konsekwencją takiego ujęcia jest znana: zanegowanie wszelkiej subiektywności, w ogóle zniesienie relacji podmiotowo-przedmiotowej (zob. np. PF, s. 283). Zadaniem człowieka pojmowanego jako ja w n o - b y c i e jest zatem zamilknąć, milczeć-o, odpowiadając wezwaniu bycia. Słuchac²⁷ języka, który wyływa z rzeczy samej. Czy taki istnieje, czy może jeszcze go nie ma i należy go po-wołać? Tego na razie nie wiemy. Wiemy natomiast, że wstępem do jego powstania musi być – tak źródłowo rozumiane²⁸ – zamilknięcie, „położenie się na poszyciu”.

DO DRZEWA, druga próba języka Całości

Cóż z tego, od razu zapytajmy, że człowiek potrafi zawiesić na chwilę władzę rozumu praktycznego, logikę sądzenia, bezgłośnie, milcząco partycypować w jednorazowej fuzji ja-i-świata, ekstatycznie istnieć w zachwyceniu, smakować rzeczywistość²⁹, skoro wszelkie próby wypowiedzenia tego doświadczenia spowodują kolejne uprzedmiotowienie bytu. „Każde nazwanie – konkludowała po lekturze Karpowiczowskich liryków J. Grądział – okazuje się unicestwieniem rzeczy, jej negacją, zamknięciem w sztucznym, skażonym subiektywnością konstrukcie mowy. Wyrażanie jest zakłamywaniem”³⁰. Sytuacja przypomina słynny dylemat mistyka, który po ustaniu wizji pozostaje z obrazem-idolem, bowiem nie sposób wznieść słownej ikony, która wystawiłaby – intersubiektywnie – ową wizję na powrót jako to, co odsłonięte, co udzielone mistykowi z boskiego zamysłu³¹.

Przekleństwo nie-tożsamości słowa i rzeczy można chyba rozumieć zasadniczo w dwóch perspektywach. Po pierwsze, język jest różny od rzeczywi-

²⁶ Zob. H.-G. Gadamer, „Heidegger i język metafizyki”, przekł. A. Dorobiński, *Aletheia* 1990, nr 1/4, s. 129.

²⁷ Owo słuchanie nie oznacza poniechania mówienia (pisałem o tym szerzej, zob. A. Gleń, „Czytanie Heideggerem?”, *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 2006, nr 1, zwłaszcza s. 133–134).

²⁸ Charakteryzując Karpowiczowski „nominalizm”, interesująco pisał Zbigniew Bieńkowski. Podstawową zasadą w drodze do le g e i c z n e g o języka staje się postępowanie zmierzające do tego, by słowo wypromieniowało „z siebie (...) rzecz, pierwotnie tworzywo poezji. (Trzeba przeto) odwrócić potok mowy do źródła (...).” Zob. Z. Bieńkowski, „Poezja niemożliwa”, op. cit., s. 100.

²⁹ Bycie w języku wszak się nie wyczerpuje. Odejmując nazwę od rzeczy – pisałem po lekturze słynnego wiersza Miłosza pt. *Kto?* – dochodzimy do nagiego istnienia, nieobciążonego potrzebą słownego wyjawiania. Patrzenie u autora *Drugiej przestrzeni* jest początkiem i końcem, źródłem naszej szczęśliwości – tożsamości ze światem rozumianej jako rodzaj bezsłownego *życia* – czymś. Por. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, przekł. M. Kowalska, Warszawa 2001, s. 118–121; zob. A. Gleń, „Nie-przedstawianie. O ograniczaniu podmiotowości w późnej twórczości poetyckiej Czesława Miłosza i Mirona Białoszewskiego”, w: *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski i T. Wójcik, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 448–449.

³⁰ J. Grądział, „Tymoteusz Karpowicz...”, op. cit., s. 6.

³¹ Korzystam oczywiście z dwóch znakomitych książek: M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999; J. Tomkowski, *Mistyka i herezja*, Wydawnictwo Paradox, Wrocław 1999.

stości, gdyż między słowem a rzeczą nie zachodzi żadna zasada podobieństwa; słowo jest bardziej monetą, aniżeli dźwiękową ikoną wystawiającą przedmiot, który winien przez nie przeświecać. I podążanie wskroś, w głąb, do źródła języka (by rzec za Norwidem – „wygłosu-pierwszego”) niczego tu nie wyjaśni (lingwistyczne badania pierwotnego stadium wyrazu-gniazda w językach narodowych uświadamiają nam, że definiowanie etymonów otwiera i jednocześnie zamyka podróż do niemożliwego początku)³². To zaś bezpośrednio wiąże się – i to drugi aspekt problemu – z niemożnością referencji, odniesienia słowa do rzeczy. Drogę do tego, co desygnowane zagrażdżają chmury znaczeń, interpretantów, co sprawia, iż słowo funkcjonuje nie inaczej jak tylko znak rzeczy, który do niej odsyła, ale nigdy naprawdę nie odeśle. Referencja tekstowa będzie zatem zawsze potencją, będzie się dotyczyć jedynie artefaktu, wyobrażenia, stereotypu rzeczy, nigdy zaś jej samej.

Może jednak hermenutyiczna metafora odesłania nie jest właściwa do rozpatrzenia (*sic!*) tego problemu, a mówić powinniśmy raczej o uobecniającym charakterze słowa wobec rzeczy, dla której nazywający język będzie w pierwszej kolejności nie nazwą istoty, lecz istotą nazwy: słowo ma przydać rzeczy istnienia. Język stanie się tedy jednym ze sposobów dobywania rzeczy na jaw.

Oto na przykład napotykam zdanie, w którym słyszę, iż:

„wiersze Hölderlina nie są «obrazami sensu», lecz źródłowym doświadczaniem bytu, nazywaniem wprowadzającym byt w jego istotę poprzez przydanie bytowi bycia”³³.

Słowo poetyckie posiada – wedle egzegezy Heideggerowskiej – szczególną moc bycia „wskazem”, jest mówieniem nazywającym, co znaczy:

„pokazywaniem, które otwiera to, jako co i w jaki sposób można czegoś doświadczyć i zatrzymać w jego obecności. Nazywanie odsłania (ale) jako odkrywające przyzywanie jest zarazem ukrywaniem”³⁴.

Wiersz jest, musi być Tym Samym, co istnienie. W wykładni elegii Hölderlina *Przybycie do domu* czytamy, że nie jest ona „poematem o przybyciu do domu rodzinnego, lecz jako poezja, którą jest, jest właśnie s a m y m p r z y b y c i e m d o d o m u rodzinnego (...)” (OPH, s. 26 – podkr. moje: A.G.).

Dla Heideggera w ogóle wyróżnione miejsce dzieła poetyckiego polega na byciu-racją dla bytu, który weń wstąpił. Otwarte dzieło u-dzieła prześwi-tu, w którym byt może się objawić. Dzieło pełni zatem wobec bytu „funkcję” podobną do natury (*fizis*), potęgując bycie bytu, czyniąc byt jawnym (zob.

³² Zob. K. Długosz-Kurczabowa, „Wstęp”, do: eadem, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 6; J. Derrida, „Biała mitologia”, w: idem, *Marginesy filozofii*, przekł. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 266–267.

³³ O. Pöggeler, *Droga myślowa*, op. cit., s. 269–270.

³⁴ M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przekł. S. Lisiecka, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, s. 195–196. W tekście J. Grądział odnalazłem zdanie, które wskazywać może na to, iż dostrzegalny jest ów rys także w twórczości autora *Słojów zadrzewnych*: „Rzeczywistość nienazwana drzemie w negatywie, niewyraźna, nieścista (...). Z niebytu wydobywa ją słowo (...)”. Zob. J. Grądział, „Tymoteusz Karpowicz...”, op. cit., s. 110.

OPH, s. 58). „Istotowe bogactwo słowa polega na tym, że w powiadaniu, tzn. we wskazywaniu, przywodzi rzecz do jawienia się jako rzecz”³⁵.

Karpowicz chyba podobnie zdaje się wskazywać nam – w ostatnim z przywołanych tu przeze mnie wierszy – jeszcze jedną zasadniczą przyczynę niewystarczalności poznawczej języka, w specyficzny sposób rozumiejąc udzielanie bycia rzeczy w słowie poetyckim. Wbrew jednak Heideggerowi to człowiek jest tutaj dawcą języka. Dzięki niemu skupia się istnienie, to prawda, ale nie ma języka Bycia samego, istnienie drzewa wyrazić można jedynie wychodząc od myślenia antropicznego. (Ptaki można dostać z cierpliwości, wijąc spokojnie gałęzie na gniazda).

Ale może nie to jest w tym wierszu najistotniejsze. Do-rzeczność, by rzecz słowami Białoszewskiego, tworzy się tutaj przez zbudowanie języka mogącego uchwycić: 1) fazowość istnienia; 2) złożoność istnienia poszczególnego bytu (tytułowego drzewa), które „poprzeciane” jest (czy też lepiej: które współtworzone jest) istnieniem ptaka (wieńczącego rozwój drzewa) i człowieka, który skupia i scala fizyczne wzrastanie drzewa w swoim słownym świadectwie. Owo przenikanie jest chyba najważniejszym elementem budującym tutaj język – czy tak naprawdę utraconej? A może po prostu niedostrzeganej i niewyrażonej? – Całości powstającej przez obejmowanie (i oto ostatecznie kluczowa – jak mi się zdaje – metafora funkcjonowania Karpowiczowej poezji) równoczesności istnienia poszczególnych bytów, wskazywaniu ich rozmaitych koincydencji. Ten język to protest przeciwko atomizacji istnienia, przeciwko metaforze systemu składającego się z odizolowanych od siebie istnień, zamykanych w oddzielnych znaczeniach, ścisłych granicach. Nie można inaczej wznosić uniwersum, jak tylko ową Całość właśnie obejmując.

Jak najszerzej. Aż popęka w dziobach na śpiewy.

Karpowiczowska umiejętność uchwycenia w jednym obrazie – poetyckim makro-słowie – równoczesności, łączności w wydarzaniu się rzeczy, ich warunkowania, przenikania, interferencji przypomina trochę Heideggerowskie rozumienie świata jako tzw. Czwórni (Czworobok, Kwadrat – *das Geviert*), które w myśleniu filozofa miało zastąpić wszelkie, funkcjonujące w metafizyce europejskiej określenia gruntu, „świata naturalnego”³⁶. Zacytujmy fragment zapisu *myślenia Czworobokiem*:

„Pomyślmy przez chwilę o jakiejś zagrodzie w Schwarzwaldzie, którą (...) budowała chłopskie zamieszkiwanie. Dom urządziła tu moc otwierania rzeczy dla prostoty Ziemi i Nieba, Istot Boskich i Śmiertelnych. Postawiła ona zagrodę na osłoniętym od wiatru, południowym zboczu góry, pośród hal, w pobliżu źródła. Dała mu szerokoskrzydły gontowy dach, stosownie ukośny, by mógł udźwignąć ciężar śniegu, nisko opadający, by ochronić izby przed burzami w długie zimowe noce. Nie zapomniała o kącie ze świętymi obrazami nad wspólnym stołem, przyznała w izbie uświęcone miejsce połogowi i drzewu umarłych

³⁵ M. Heidegger, *W drodze do języka*, przekł. J. Mizera, Aletheia Kraków 2000, s. 178.

³⁶ Por. O. Pöggeler, *Droga myślowa...*, op. cit., s. 272. Wydarzenie Czworoboku jest związane ze sporem między ziemią a niebem jako dwiema ustawionymi Naprzeciw siebie stronami, w których skupieni są Śmiertelni i Istoty Boskie. Zob. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przekł. i red. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 321–323.

(...) – tak w tamtych stronach nazywają trumnę – i w ten sposób różnym porom życia wytoczyła pod jednym dachem tor ich wędrówki przez czas³⁷.

Wspólna jest filozofowi i poecie intuicja dotycząca konieczności dobywania języka (a wcześniej ustawiania określonej perspektywy widzenia), który będzie potrafił wypowiedzieć naturalne związki między bytami, obejmować je w Całość (jakkolwiek, rzecz jasna, owa Całość inaczej konceptualizuje się u obydwu tych twórców).

Może zatem językowe łączenie bytów – oparte na prymacie wglądu w naoczne fenomeny – w słowie poetyckim staje się u Karpowicza alternatywną drogą w stosunku do analitycznej pracy w sieciach, mgławicach znaczeń i nie do końca prawdziwe muszą być interpretacje podkreślające, iż autor *Słójów zadrzewnych*:

„zajmuje się sensami: nie troszcząc się zbytnio o realność, inspiracji zaś szuka w arce słowa, po stronie znaczenia. To jego recepta na wyjście z niewyrażalności (...)”³⁸.

Embracing Things. Search for Language of Wholeness in Tymoteusz Karpowicz's Poetry

Paper focuses on one of the main problems in Tymoteusz Karpowicz's poetry: the phenomenon of being (*esse*) and the correspondence between word and object. Author concentrates on various strategies of construction and de-construction of the subject, that appear in Karpowicz's poetry, and interprets them as conscious acts that enable human perception of being. Several different attempts of the poet at finding a right word, to use a Heideggerian expression, adjacent to the reality, are portrayed. The main aim, however, is to unearth intersemiotic dialogue between Karpowicz's poetry and the philosophy of language in Martin Heidegger's *Beiträge zur Philosophie (sigetic)* concentrated on the issue of expression the wholeness of existence in poetic word.

³⁷ M. Heidegger, „Cóż po poecie?...”, w: idem, *Budować, mieszkać...*, op. cit., s. 332–333.

³⁸ Z. Bieńkowski, „Poezja niemożliwa”, op. cit., s. 111.

Marcin Moskalewicz

Przestrzeń sztuki – przestrzeń myślenia

„Dzieła sztuki są rzeczami myślanymi i tym, co nadaje im znaczenie – jak gdyby nie istniały jedynie jako one same, lecz także same dla siebie – jest właśnie przekształcenie, jakiemu zostały poddane, gdy zawładnęło nimi myślenie”¹, napisała pod koniec życia Hannah Arendt, której myśl – przecież nie nowa – wciąż potrafi inspirować. Można to było odczuć w minionym roku, w stulecie urodzin autorki *Korzeni totalitaryzmu*, celebrowane na całym świecie wykładami, konferencjami i różnego rodzaju wydarzeniami intelektualnymi, gromadzącymi ludzi pozostających pod jej trwającym urokiem. Jednym z nich była wystawa w byłej żydowskiej szkole dla dziewcząt w Berlinie przy Auguststrasse 11–13 zatytułowana *Hannah Arendt Denkraum: Hannah Arendt – przestrzeń myślenia* (14 X–19 XI 2006). Kuratorzy wystawy: Peter Funken, Wolfgang Heuer, Katharina Kaiser i Herman Pfuetze zgromadzili dzieła trzynastu artystów podejmujące różne wątki myśli Arendt, czy też po prostu twórczo na tę myśl reagujące.

Pomimo tego, że nikogo przekonywać nie trzeba, iż związek sztuki z filozofią może być owocny zarówno dla sztuki, jak i dla myślenia, i że w istocie te dwie dziedziny kultury były od zawsze skazane na konieczność określenia swej wzajemnej relacji, było coś niepokojącego w tym publicznym zestawieniu: w sztuce otwarcie przyznającej się do swoich inspiracji, określającej swój punkt wyjścia w konkretnej filozofii. I choć zestawienie to robiło miejscami wrażenie jak najbardziej publicznej „przestrzeni pojawiania”, nasuwało jednocześnie pewne wątpliwości dotyczące swojej prawomocności. Warunkiem niezbędnym korzystania z tego rodzaju inspiracji jest bowiem niewątpliwie znajomość inspirującej myśli, także w jej stosunku do sztuki. Poniżej postaramy się rozjaśnić te z wątpliwości, które wiążą się właśnie ze stosunkiem inspirującej myśli do sztuki w odniesieniu do artystycznej reakcji na tę myśl w jej ogólności.

Stosunek Arendt do sztuki można określić mianem ambiwalentnego o tyle tylko, o ile brak jest interpretacyjnego konsensusu, który by go określał. Posądzana niejednokrotnie o estetyzację teorii polityki, była również przed tym posądzaniem broniona, a przedmiotem sporu okazywało się często samo pojęcie estetyzacji. By przypomnieć, że stosunek ten był w ogóln-

¹ H. Arendt, *The Life of the Mind*, t. 1, Harcourt Brace & Co, New York 1978, s. 184–185. W polskim wydaniu książki zdanie to jest znacznie okrojone. W artykule przytaczam je w przekładzie własnym.

ści afirmatywny, wystarczy przywołać jej lapidarny komentarz sporu Heidegger–Carnap: stwierdziła wówczas, iż rzeczywiście, metafizyka może być uznana za rodzaj poezji, co miało raczej wywyżżyć poezję niżli zdeprecjonować filozofię. Gwoli jasności jednak – Arendt nigdy nie była filozofem sztuki. Była natomiast filozofem działania rozumianego jako sztuka. Jako proponentka polityki agonistycznej nieraz była krytykowana za używanie pojęć „wielkości” i „chwały” jako kryteriów oceniania właściwych przestrzeni politycznej. Ani jednak jakkolwiek pojęta prawda, ani dobro wspólne, ani żadne kryterium uniwersalizujące nie wydawały się jej właściwe do przedstawienia istoty sfery publicznej. Nie chodziło również o to, by uodpornić politykę na wszelkie pozaestetyczne roszczenia. Chodziło raczej o proceduralną odpowiedniość rozumu politycznego i władzy sądenia. Nieprzypadkowo zatem punktem wyjścia była dla Arendt w tej kwestii trzecia krytyka Kanta, którą uznawała za właściwe źródło jego filozofii politycznej.

W swojej interpretacji Arendt uznaje kwestie polityczne za kwestie smaku. Interesuje ją jednak niemal wyłącznie refleksyjny osąd Kanta, którego *modus operandi* jest oparty na „egzemplarycznej ważności” ocenianego zjawiska, a więc pozbawiony jakichkolwiek zasad wartościowania poprzedzających samo ocenianie. Postępuje od szczegółu do ogółu, bez pośrednictwa indukcji. Tylko bowiem tak pojęte sądenie może poradzić sobie z bezprecedensowością i historycznością działania. Warto również pamiętać, iż jest to smak zde-transcendentalizowany, którego *a priori* jest jedynie wyobrażalne, zrelatywizowane do danej historycznej kultury. Sądenie dokonuje się za pośrednictwem „myślenia rozszerzonego” – brania pod uwagę potencjalnych sądów innych, dzięki czemu przezwyjęzony zostaje egoizm smaku. Poprzez *sensus communis* smak zostaje odsubiektywizowany, choć nie zuniwersalizowany. Jego kryterium jest teraz komunikowalność. I nie chodzi o sprowadzanie estetyki do wymiaru pop, bo nie o samą estetykę tutaj chodzi, ale o wspólnotowość. *Sensus communis* nie dotyczy już wyłącznie sądów dotyczących piękna, to raczej wzajemna solidarność tego, co niesprowadzalne do wspólnego mianownika.

Arendt interpretacja Kanta jest więc – w dużym stopniu – krytyką Kanta: krytyką autonomicznej estetyki i zarazem modernizmu filozoficznego rozgraniczającego zagadnienia epistemologiczne i estetyczne. Nie inaczej niż w tradycji krytyki marksistowskiej jest to jednocześnie próba obnażenia liberalnej fikcji podmiotu suwerennego i autonomicznego na podobieństwo autonomicznego dzieła sztuki.

By móc się właściwie odnieść do problemu estetyzacji u Arendt należy przywołać dodatkowo kluczowe dla jej filozofii politycznej rozróżnienie pomiędzy wytwarzaniem i działaniem, będące twórczym przekształceniem dystynkcji Arystotelesa pomiędzy *poiesis* i *praxis* z *Etyki nikomachejskiej*. I choć jej interpretacja jest zapośredniczona przez ontologię fundamentalną, to krytyka tego, co wytwórcze, czy też instrumentalne skutkuje rehabilitacją właściwej praktyki i stanowi w istocie odwrócenie heideggerowskiej hierarchii bycia autentycznego i nieautentycznego. Jeśliby pod pojęciem sztuki rozumieć sztuki kreatywne (czy też wytwórcze), to polityka, zdaniem Arendt, będzie dokładnym przeciwieństwem sztuki. Jeśliby jednak odwołać się do pojęcia

sztuki performatywnej (tak jak je Arendt rozumie) – a więc sztuki po pierwsze: niepolegającej na reifikacji, lecz ulotnej, wyczerpującej się w wykonaniu oraz po drugie: będącej *ateleis*, celem samym w sobie, nieodnoszącej się do przyszłości to okazuje się, że polityka we właściwym rozumieniu może, i powinna być, rozumiana na – metaforyczne rzecz jasna – podobieństwo teatralnego spektaklu. Rozróżnienie na sztuki kreatywne i performatywne – stanowiące wariację na temat różnicy pomiędzy *homo faber* i *zoon politikon* – jest jednocześnie, w dalszej kolejności, rozróżnieniem pomiędzy „estetyką obrazu”, a „estetyką słowa”, tj. działania właściwego, które dokonuje się za pośrednictwem języka: *lexis* równoznacznego z *praxis*. Chcąc mówić o Arendt stosunku do sztuki, nie sposób owego rozróżnienia nie uwzględniać.

Co jednak z przestrzenią myślenia, która nadawać ma znaczenie dziełu sztuki? I czym ma być owo myślenie? W refleksji Arendt nad myśleniem kluczowe jest kolejne rozróżnienie, a mianowicie rozwinięcie kantowskiej dystrykcji na *Vernunft* i *Verstand*, rozum i intelekt (która stanowi wyłącznie punkt wyjścia refleksji). Pozwólmy sobie ponadto, w ramach uproszczenia, na dostrzeżenie pewnej odpowiedniości pomiędzy z jednej strony: myśleniem i działaniem (tym, co performatywne), a z drugiej: poznaniem i wytwarzaniem (tym, co kreatywne). Mając zaś na uwadze zagadnienie estetyzacji – pomiędzy myśleniem a sztuką performatywną. Dodatkowo, z owymi parami pojęciowymi związane są dwie koncepcje czasu, nazwijmy je skrótowo czasem hermeneutycznym i czasem zegara.

Czas zegara jest czasem linearnym, czasem następstwa i produkcji. Czas hermeneutyczny jest natomiast kolisty i nie ma specjalnego sensu wyróżnianie w jego ramach trzech faz czasu – stanowi trójjednię przeszłości, terażniejszości i przyszłości (czy jak metaforycznie powiedziała by Arendt – przepaść). Temu pierwszemu odpowiada klasycznie rozumiana czynność poznawcza, sformalizowane upojęciowanie doświadczenia w poszukiwaniu prawdy, uwarunkowane funkcjonalnie użytecznością techniczną tej prawdy. Poznanie jest wytwarzaniem, powiada Arendt, czy to wytwarzaniem narzędzi podboju świata fizycznego, czy to wytwarzaniem świata społecznego. Czasowi hermeneutycznemu odpowiada z kolei myślenie, które nie zapytuje o prawdę, lecz o sens. Arendt definiuje myślenie jako wewnętrzny dialog pomiędzy ja a m n ą, który ogarnia całość doświadczenia. Pytanie o sens domaga się odpowiedzi, która nigdy nie jest ostateczna. Jest jako takie – podobnie jak działanie – celem samym w sobie. Sens pozostaje zawsze nieuchwytny.

Tak pojęte myślenie nie jest działaniem, choć jest niewątpliwie działaniu pokrewne. Myślenie jest niemym dialogiem, działanie – dialogiem słyszalnym, myślenie dokonuje się w samotności, a działanie jest zawsze współdziałaniem z innymi. Pomost między niewidzialnymi myślami i widzialnym (słyszalnym) dyskursem – siecią międzyludzkich relacji w nomenklaturze Arendt – stanowi metafora. Obie przestrzenie, myślenie i działanie, mają bowiem charakter językowy.

Podsumowując ten wątek, należy skonstatować, iż o ile związana z produkcją i poznaniem pojętyczna estetyzacja jest z konieczności utopijna i melancholijna, o tyle związana z myśleniem estetyzacja praktyczna ma wymiar

ściśle prezentystyczny. Ustanawia bowiem przestrzeń pojawiania się pomiędzy przeszłością a przyszłością, nienostalgiczną i nieutopijną. I choć jedna bez drugiej istnieć nie może, to dychotomia dwóch rodzajów estetyzacji jest – analogicznie do dychotomii działania i wytwarzania – strukturą hierarchiczną i wartościującą. Jak na wyzwanie myśli Arendt odpowiedzieli artyści prezentujący swoje prace na berlińskiej wystawie?

Nadzwyczajne wrażenie robiły figurki (nazwać je figurami byłoby przesadą, były co najwyżej wielkości dłoni) niemieckiego artysty Volkera Maerza (pokazywane również na innych jego wystawach poświęconych autorce *Myślenia: Hannah Arendt – Das Maedchen aus der Fremde* oraz *Das Lachen der Hannah Arendt*, tutaj pod wymownym tytułem: *Das Lager als Denkraum*). Czy to przez swoją mnogość, czy przez umiłowanie detalu, czy może przez to, że były „figurami” filozofów? Setki Benjaminów, dziesiątki Arendt. Nagi Nietzsche z rozłożonymi nogami spoglądający z zaciekawieniem w swój własny odbył, z którego wychodzi... drugi, mały-dorosły Nietzsche. Spoglądają sobie w oczy: wieczny powrót tego samego. Zmęczona Arendt leżąca na wpół naga, paląc papierosa: samotność, dwa-w-jednym myślenia. Zdjęcia z wakacji: figurki Hannah Arendt w stroju kąpielowym znikające w morskich falach (*Das Verschwinden der Hannah Arendt*): zjawiskowa natura świata.

Wideoinstalacja *Auditorium Elemente und Urspruenge totaler Herrschaft* autorstwa Sussane Hofer, Katrin Oettli i Sebastiana Heftii była największym eksponatem wystawy. W okazałej wielkości sali kilkadziesiąt telewizorów nadających symultanicznie, „na pełen głos” książkę Arendt podzieloną na części, odczytywaną przez znawców jej twórczości. W sumie 45 godzin nagranego tekstu. Autorom udało się w niebywały sposób przedstawić zarówno „mroczny”, głęboko pesymistyczny i poruszający obraz treści *Korzeni totalitaryzmu*, jak i ich fragmentaryczny, zamierzony przez autorkę charakter. Złożona z elementów pozornie do siebie nieprzystających historyczna układanka Arendt mogła być doświadczona w zupełnie nowy sposób niż podczas lektury. Bo choć samą książkę należy czytać w sposób nieliniarny, to w tym wypadku mieliśmy do czynienia z symultanicznością doświadczeń niemożliwą do osiągnięcia podczas wzrokowego śledzenia tekstu.

Martha Rosler w swojej instalacji *Reading Hannah Arendt (Politically)*, składającej się z półprzezroczystych parawanów z nadrukowanymi fragmentami tekstów Arendt, próbowała z kolei poprzez niemal użytkową estetykę ujawnić treść jej dzieła i zachęcić do samodzielnego myślenia. Poruszanie się pomiędzy parawanami to jak poruszanie się po kłęczu tekstu, splocie przemieszczających się znaczeń.

Milk Teeth, marmurowa rzeźba Rama Katzira przedstawiająca krzesło odłożone na szkolną ławkę po skończonych lekcjach (może tych ostatnich?), była jedyną pracą nawiązującą bezpośrednio do tej konkretnej przestrzeni galerii, którą stanowiła w tym wypadku zabytkowa, przedwojenna i niefunkcjonująca od lat szkoła dla żydowskich dziewcząt. Wybór tej przestrzeni nie był oczywiście przypadkowy i miejscami można było odnieść wrażenie, że tynk spadający z sufitu na zwiedzających jest zaplanowaną częścią ekspozycji. Były jednak i takie prace, które nie tyle nawiązywały swoją treścią

do tej przestrzeni, co korzystały z niej dla swoich własnych celów. Wydaje się, że to one jedynie – wykorzystując galerię jako przestrzeń interakcji – czyniły zadość postulatowi sztuki performatywnej.

Jedną z takich prac była instalacja wideo Judith Siegmund *Berefung – Job – Maloche? Arbeiten, Herstellen, Handeln*, choć precyzyjnie rzecz ujmując, była ona jedynie urzeczowieniem performatywności. Autorka przeprowadziła mianowicie seminarium z *Kondycji ludzkiej* w niemieckim mieście Weissenfels, a instalacja stanowiła zapis wideo dyskusji, które odbyły się pomiędzy uczestnikami.

Inną próbą dialogu z przestrzenią galerii była instalacja Adiba Fricke/Word Company, *Kann Freiheit Nicht Simulieren*, składająca się z zestawionych w „dymkach” napisów pokrywających w wielu przypadkowych miejscach ściany galerii. „Przedsiębiorstwo Słów”, znane m.in. z wymyślania protonimów – nieistniejących słów nazywających nieistniejące rzeczy, oraz z programów automatycznie generujących teksty na temat sztuki, tym razem odniosło się do pojęć obecnych w twórczości Arendt, poddanych podobnie przypadkowej obróbce znaczeniowej i przygodnie uporządkowanych. Jak rozumieć tutaj niemożność symulowania wolności? Zapewne w ten sposób, iż to właśnie instalacja Frickego próbowała w sposób automatyczny i nieskuteczny ustanowić wolność. Wolność jest jednak wyłącznie prerogatywą widza-działającego. Teksty pokrywające ściany były przecież bez sensu. Ten bezsens wymagał reakcji, domagał się nadania mu sensu w procesie odczytania. Sens, jakkolwiek tymczasowy, można zawsze odnaleźć w języku, który łączy myślenie ze światem i sztuką.

Palacze mogli z kolei docenić instalację Tobiasa Hausera, *Smoking/Das Hin und Her der Gruende*. W jednej z sal ustawiono siedziska i popielniczki, a na ścianie wyświetlano różnokolorowy obraz dymu tytoniowego. Palenie, jak i rozmowa między palącymi były jak najbardziej wskazane! Praca Hausera w sposób oczywisty nawiązywała do Hannah Arendt, jak wiadomo – namiętnej palaczki, oraz podejmowała problem relacji człowieka biologicznego wobec człowieka politycznego, a także miejsca ciała w kulturze politycznej. Ponadto jednak instalacja ta w sposób najbardziej oczywisty zacierała granicę pomiędzy życiem a sztuką. Podobnie było zresztą w przypadku zorganizowanego przez organizatorów pokoju wolnej twórczości, gdzie każdy ze zwiedzających mógł wykazać się kreatywnością, oraz w przypadku czytelnicy, która – wypełniona różnymi wydaniem książek Arendt – służyła przede wszystkim do... czytania. Czy jednak rzeczywiście postulat sztuki performatywnej w rozumieniu Arendt jest przekroczenie granicy pomiędzy życiem i sztuką?

I tak, i nie. Tak, o ile sztuka ta ma być pozbawiona fałszywej i wygodnej autonomii, o ile ma być w swojej istocie właściwie polityczna. Nie, o ile jako taka musi pozostać autonomiczna w stosunku do rynkowej korzyści i naturalnej konieczności. Nie może być w związku z tym tożsama z całą masą zjawisk związanych z kondycją ludzką, z życiem rozumianym jako *zoe* oraz z tym, co Arendt określała mianem światowości. Innymi słowy, tożsamość sztuki i życia nie może być absolutna, gdyż nie każde działanie jest „działa-

niem". W istocie, „działanie” właściwe pozostaje zawsze w defensywie, ulega dominacji powszedniości zachowań, codzienności Się, bezrefleksyjnego odtwarzania istniejącego porządku społecznego. W tym sensie autonomia sztuki zostaje zachowana. Nie jest to już jednak *l'art pour l'art*, a raczej *la politique pour la politique*. A więc, autonomiczna wobec doraźnych rozszczeń politycznych, wobec polityki rozumianej jako zarządzanie i zbudowanej na podobieństwo ekonomii.

Sztuka jako działanie właściwe jest ściśle związana z myśleniem i z rozumieniem, które jest zawsze samo-rozumieniem. Jest więc, sprecyzujmy, działaniem dyskursywnym – interakcją komunikacyjną (Habermas wyraźnie przyznaje się do inspiracji). Jako taka jest też zawsze krytyczna – choć nie w sensie instrumentalnym. Nie tyle krytykuje władzę, co jest władzą, nie tyle dąży do ustanowienia wolności, co jest wolnością. Nie zmierza też do osiągnięcia żadnego rezultatu, stanowi jedynie początek, jest – mówiąc słowami Arendt – ujawnianiem siebie. Jeśli zatem niesie ze sobą obietnicę emancypacji, to jest to jedynie obietnica nieznanego, tego, co dopiero przyjdzie – *a-venir*, jak powiedziałby Derrida.

Sztuka zatem niczego nie obiecuje, sztuka nie jest sentymentalna, sztuka wyłącznie wydarza się jako „trwające teraz”, *nunc stans* działania i myślenia, tzn. pojawia się w działaniu i znika w procesie myślenia. I to wyłącznie dzięki myśleniu wydaje się, iż dzieło sztuki „nie istnieje jedynie jako ono samo lecz także samo, dla siebie”. To myślenie bowiem, jako dana w świadomości różnica, umożliwia transformację dzieła sztuki i odniesienie go do niego samego. Zaś sztuka jako działanie jednoczy na powrót dwa-w-jednym myślenia, upewniając podmiot co do jego tożsamości. Tożsamość – jakkolwiek przelotna – jest domeną działania, różnicą myślenia. Być może jest również tak, że głęboko metaforyczna myśl Arendt jest tak trudna do zaakceptowania przez powszedni, zorientowany na użyteczność dyskurs, iż sama ta myśl jest formą sztuki.

Space of Art – Space of Thought

Article has a twofold purpose: reflection on Hannah Arendt's philosophy of art, and review of an international art exhibition inspired by Arendt's philosophy (Hannah Arendt Denkraum, Berlin 14 X – 19 XI 2006). In the first part author comments on the problem of Arendt's aesthetization of politics. Two types of aesthetization are distinguished: a poetical one, and a practical one. They are associated with the two activities of the mind, cognition and thinking, respectively. It is claimed that there are some crucial affinities between thinking and acting that are important for understanding of Arendt's attitude towards art. In the second part, author briefly argues in favour of some of the exhibits by analysing them in the context of Arendt's observations concerning art and politics. In closing remarks, author considers the question of the boundary between art and life in Arendt's philosophy, by showing its possible interpretations.

Patrycja Cembrzyńska

Co to jest falanster?

„Urok utopii wyrasta z niemożliwości uprzytomnienia sobie, że nie jesteśmy w stanie uczynić z ziemi nieba”¹.

Karl R. Popper

„Każdy myśli o tym, że gdy znajdzie się w wodzie, nie będzie mógł oddychać, bo jak daleko sięga wstecz pamięcią, nie może sobie przypomnieć, żeby miał wśród swych przodków jakąś rybę”².

Lautréamont

„Falanster Artysty to szczególnego rodzaju budowla mająca spełniać wszystkie wymogi i zasady ekonomicznego życia artysty (jego duszy, wrażliwości, ciała). Pozwala bez przeszkód i zbytnich niebezpieczeństw dociekać odwiecznych praw natury ziemi i kosmosu” – pisał Grzegorz Sztwiertnia, prezentując swój „Projekt doskonałych falansterów dla artystów”, (1992–1994)³. Falanster urządony jest skromnie; dormitorium oraz dobrze oświetlona, schludna i przestronna pracownia mają przysłużyć się efektyw-

¹ K.R. Popper, „Utopia i przemoc”, przekł. T. Szawiel, *Znak* 1978, nr 283, s. 107.

² Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, wstęp i przekł. M. Żurowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 97 (z *Pieśni drugiej*).

³ Zob. G. Sztwiertnia, „Projekt doskonałych falansterów dla artystów”, w: *Siedem przestrzeni* (Grzegorz Sztwiertnia, Jerzy Romaniuk, Piotr Lutyński, Piotr Jaros, Robert Rumas, Tomasz Targowski, Małgorzata Turewicz, Mirosław Maszlanko), Kraków 1994, s. 10 (katalog cyklu wystaw, Galeria Zderzak, Kraków). Ibidem również: „Instrukcja o sposobie kierowania artystami i przywracania ich do zdrowia w falansterach dla nich przeznaczonych”, „Idealny plan domu w falansterach dla artystów” oraz „Instytut Nowych Badań. Szkic regulaminu”. Projekt „Co to jest falanster?” należy do szczególnie rozbudowanych – jego zwiastunem była wystawa *Pięciu poetów, pięciu malarzy, jeden artysta* w Galerii Zderzak w 1992 roku, a rozwinięciem – ekspozycja w Gmachu „Sokoła” w Krakowie pt. *Pracowania na Południu* (z tego samego roku) i przede wszystkim, mająca miejsce w Zderzaku, wystawa *Ścisły ster do kierowania życiem. Porządek postępowania jeden dla wszystkich* z 1993 roku oraz zbiorowy pokaz w opuszczonej kamienicy u zbiegu ulic św. Krzyża i Mikołajskiej w Krakowie, objęty tytułem *Współrzędne* (z 1994 roku). Chociaż każda z wystaw miała nieco inny charakter, wspólna idea każe traktować je łącznie i tak też czynię w niniejszym eseju. Spośród ważniejszych recenzji dotyczących Falansteru Artysty wymienić należy: A. Przywara, „Wizyta”, *Obieg* 1993, nr 53–54; zob. także T. Gryglewicz, „Szpital metafizyczny”, *Gazeta Wyborcza* z 25 maja 1995. Pozostała bibliografia, m.in.: M. Tarabuła, „Diagnostyka i modele”, w: *Grzegorz Sztwiertnia. Modele*, Kraków 1994, brak paginacji (katalog wystawy *Aura*, Galeria Zderzak, Kraków); J. Michalski, „Abstrakcja urojona. Malarstwo Grzegorza Sztwiertni”, w: *Oko i dłoń malarza*, Kraków 2003, s. 5–18 (katalog wystawy: Galeria Zderzak, Kraków).

nemu wypoczynkowi i wydajnej pracy. Falanster znajduje się na powierzchni oceanu, co pozwoli na „studiowanie najbardziej zagadkowych problemów”. Nic nie stoi na przeszkodzie, by żyć sztuką, a zgłębiając jej istotę, odkryć tajemnice cywilizacji. By wreszcie – cywilizację uleczyć. Zachęcający opis nie zwiastuje jednak prawdziwej natury tego miejsca. A okaże się ono niemożliwym dla „normalnego” życia.

Utopia: 1. „miejsce dobre” (*eutopia*) lub 2. „miejsce, którego nie ma” (*outopia*) – Tomasz Morus, „niepoprawny kalamburzysta”, chciał jakoby scalić dwa znaczenia⁴. Sztwiertnia pójdzie jego śladem, projektując falanster, który okaże się także dystopią, tj. utopią negatywną, której literackich wzorów szukać należy w takich utworach, jak *Rok 1984* Georga Orwella czy *Nowy, wspaniały świat* Aldousa Huxleya.

Na historię falansteru składają się trzy opowieści: 1. o kolonii artystycznej, 2. idealnym mieście i 3. szpitalu psychiatrycznym. To historia mitu artysty-wieszczka, który zawładnął wyobraźnią adeptów sztuki. To komentarz do rozważań na temat inżynierii społecznej, w której nowoczesność widziała drogę ku lepszemu (idealnemu) światu. I w końcu to historia o tym, że nad utopijnym myśleniem, zakładającym porządek postępowania jeden dla wszystkich, ciąży duch Panoptikonu (modelowego więzienia, opracowanego przez Jeremy’ego Benthama), a projekty idealnych miast wyrastają z dążeń autorytarnych. „Projekt doskonałych falansterów dla artystów” Sztwiertni jest jednak przede wszystkim opowieścią o tym, jak w blasku idealnych zasad, panujących w idealnym mieście, spod idealnej architektury wynurza się obłęd, którego nie sposób poskromić.

„Projekt doskonałych falansterów dla artystów” postrzegać zarazem należy jako rozbudowaną alegorię, złożoną ze strumieni obrazów, wyłowionych z wielkich narracji kultury zachodnioeuropejskiej⁵. Alegorię specyficzną, w której jeden obraz przewartościowuje następny, wykrzywia go, pokazuje jego ukryte oblicze, doprowadza do absurdu. Co początkowo uwodzi swym pięknem, z czasem zmienia się w wizję nie do zniesienia.

1. Kolonia Artystów

Falanster (ukazany na kolejnych rysunkach) ma charakter idealnej wyspy, wokół której hasają stworzenia morskie. W ciszy oceanu studiowanie idei – a wokół Platońskich idei rzecz się będzie rozgrywać – powinno przebiegać

⁴ Zob. J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Iskry, Warszawa 1980, s. 10–11.

⁵ Na „Projekt doskonałych falansterów dla artystów” składają się nie tylko rysunki i instalacje, ale także teksty Sztwiertni. Mają one formę kolażu – poszczególne fragmenty wyrwane są z pierwotnych kontekstów i umieszczone w takim sąsiedztwie, które wydobywa ich drugie dno oraz absurdalność. Bardzo ważną inspiracją były dla Sztwiertni teksty Lautréamonta (Isidore Ducasse) – artysta odwołuje się więc do tradycji symboliczno-surrealistycznej – zob. Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, op. cit. (twórczość Lautréamonta cechuje prowokacja, zjadliwy humor, absurd oraz brak hamulców, dzięki którym przekracza on wszelkie wyznaczone przez autorytety ramy; zestawia on obrazy tak, by wywoływały niepokój, drażniły i podważały *status quo* – słynne spotkanie na stole prosektoryjnym maszyny do szycia i parasola).

bez zakłóceń. Woda – źródło życia – pozwoli zgłębić tajemnice stworzenia, powrócić do *arché*. Dla Talesa z Miletu ona właśnie była pierwszym elementem, z którego powstało wszystko inne⁶. Woda to Wielka Matka, wodne łono, do którego wszystko powraca, ale też symbol wtajemniczenia, by przypomnieć chrześcijański rytuał chrztu, i w końcu znak czystości⁷ – woda obmywać będzie mieszkańców falansteru i namaszczać ich na artystów. Tylko czystość zagwarantuje szczęście, które promieniować będzie na bliższe i dalsze okolice.

Wydaje się, że otoczony przez ocean falanster miałby być jednym z wcieleń legendarnej Atlantydy, na której powstało wspaniałe mocarstwo, rozrastające się na okoliczne wyspy i lądy. Na obraz Atlantydy, opisywanej przez Platona w dialogach „Timaios” i „Kritias”⁸, oraz słynnej wyspy Utopii opisywanej przez Tomasza Morusa⁹, nakłada się jednocześnie wyobrażenie idealnej pracowni, a zarazem świątyni sztuki, w której powstaje arcydzieło.

Jednym z patronów falansteru będzie Ad Reinhardt¹⁰ – malarz i teoretyk, autor m.in. *Dwunastu zasad dla nowej akademii* (1957), który występując m.in. przeciw kolorowi, formie, fakturze, światłu w obrazie, pragnął poznać esencję sztuki. Jego wizja akademii jako „wieży z kości słoniowej”¹¹, w której pracuje komuna artystów, wpłynęła na ogólny zarys koncepcji falansteru. Nie ma dwóch sztuk – jest tylko jedna, a akademia stoi na straży doktryny,

⁶ Por. Z. Kalnická, „Woda”, przekł. M. Bakke i K. Wilkoszewska, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2002, s. 84.

⁷ Ibidem, s. 81–91.

⁸ Platon, „Timaios” (24 E–25 D), w: idem, *Dialogi*, t. 2, przekł. W. Witwicki, Kęty 1999, s. 674–674; oraz Platon, „Kritias” (VII–XII), w: idem, *Dialogi*, t. 2, op. cit., s. 760–766; na temat Atlantydy jako utopii – zob. np. W. Parniewski, *Szkice z dziejów myśli utopijnej (od Platona do Zinowiewa)*, KliKR UŁ Łódź 2000, s. 26–31; warto przypomnieć historię Atlantydy, gdyż rozmaite wątki opowieści Platona wracać będą w niniejszym eseju jeszcze kilka razy: W „Timaiosie”, czytamy, iż na Atlantydzie powstało wspaniałe mocarstwo, które rozrastało się na okoliczne wyspy i lądy. Militarna potęga „gwałtem i przemocą szła przez całą Europę i Azję”, lecz w końcu napotkała na opór, któremu uległa. Jedno z państw zadało wyspiarzom cios, a Atlantyde zaczęły następnie nękać kataklizmy – w końcu znikła w morskiej otchłani. „Kritias”, mówi jednak więcej o samej wyspie. Zasiadłana przez potomków Posejdona, była Atlantyda krainą obfitości i bogactwa. Piękna i rozbudowywana z coraz to większym rozmachem stolica, umieszczona w centrum wyspy, otoczona była kolistymi kanałami – Posejdon zakładając gród „porobił z morza i z ziemi na przemian szereg większych i mniejszych kół współśrodkowych”. Pierścienie ziemne mieszkańcy przepulsi promienistymi kanałami, a brzegi kolistych wałów połączyli mostami. Zmyślne, zorganizowane społeczeństwo przekształciło kraj w prawdziwą hegemonię. Mieszkańcy, nad wszelkie cnoty przedkładając praworządność i dzielność, wciąż pomnażali swe bogactwa. W pewnym momencie jednak zaczął ich zaślepiac zbytek i stali się „zepsuci”. Zeus postanowił ich więc ukarać – zebrał pozostałych bogów i... tu Platon urywa dialog.

⁹ *Książeczka zaiste złota i niemniej pożyteczna jak przyjemna o najlepszym ustroju państwa i nieznaney dotąd wyspie Utopii* Tomasza Morusa, która ukazała się w 1516 roku, zapoczątkowuje utopię jako gatunek literacki.

¹⁰ Sztwierznią jeszcze w latach osiemdziesiątych czytał teksty Reinhardta udostępnione mu przez Andrzeja Przywarę; na temat koncepcji sztuki-jako-sztuki Ada Reinhardta – zob. *Ad Reinhardt*, wybór tekstów i przekł. L. Brogowski, Gdańsk 1984; por. A. Reinhardt, „Art as Art”, w: *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, red. Ch. Harrison & P. Wood, Oxford and Malden 2003, s. 821–824.

¹¹ A. Reinhardt, „Art as Art”, op. cit., s. 822; A. Reinhardt, „Sztuka-jako-sztuka”, w: *Ad Reinhardt*, op. cit., s. 72.

broni ideału sztuki przed degeneracją, pilnuje, ażeby sztuka nie stała się „rynsztokiem zepsucia” i koryguje artystów w ten sposób, by ich umysły stały się wolne od wszelkich innych pasji¹².

Drugim i być może bardziej wyrazistym „duchowym opiekunem” wyspy staje się Vincent van Gogh, genialny malarz napiętnowany chorobą umysłową. Jego sypialnia w Arles, znana m.in. z obrazu z 1889 roku, jest z jedną z izb w falansterze. Sztwiertnia, co widać na jednym z rysunków, wyposażył ją w dziwne kroplówki...

Falanster Artysty jest nawiązaniem do marzeń Vincenta o stworzeniu w Arles oazy dla tych, którzy swe życie chcą oddać sztuce. Na projekcie Sztwiertni wyraźnie zaciążył przede wszystkim pomysł van Gogha wskrzeszenia średniowiecznego bractwa artystycznego, egzystującego skromnie i podporządkowanego pracy zespołowej. „Jeśli Gauguin zechce tu przyjechać, w grę wchodzi jego podróż i dwa łóżka czy materace – pisal van Gogh. – Ponieważ Gauguin jest marynarzem, prawdopodobnie będziemy gotować w domu. I za te same pieniądze, które wydaję tu sam, będziemy żyć we dwóch. Wiesz przecie, zawsze uważałem za idiotyczne, że malarze żyją sami. (...) I gdybym mógł się przydać, żeby ich zjednoczyć, chętnie zgodziłbym się, żeby byli lepsi w malarstwie ode mnie”¹³. Mistrzowi z Arles bliskie były ideały nazareńczyków, prerafaelitów, czy później nabistów, którzy pragnęli odrodzenia sztuki, a w wypełnianiu zasad ewangelicznych widzieli gwarancję przemiany duchowej, dzięki której mogliby uwolnić się od akademickich konwencji, „złej praktyki” oraz odnaleźć pierwotny język sztuki. Vincent wyposażyć miał nawet swój słynny Żółty Dom w symbolicznych dwanaście krzesel¹⁴, odwołując się w ten sposób do liczby członków Bractwa Prerafaelitów (nieprawdziwej zresztą), a zarazem, co oczywiste, liczby apostołów, towarzyszących Chrystusowi¹⁵. I trudno oprzeć się wrażeniu, że w skromnym umeblowaniu van Goghowej Pracowni Południa widzieć trzeba rezultat przekonania, iż należy „żyć tak, jak żyją pustelnicy, zrozumieć, że główną namiętnością jest praca i zrezygnować z dobrobytu”¹⁶.

Reguła klasztorna, do której odwołuje się van Gogh, pisząc o pustelnikach, ale i o konieczności połączenia się malarzy, w sposób w jaki „robili to dawni zakonnicy – bracia we wspólnym życiu”¹⁷, staje się ważną częścią re-

¹² A. Reinhardt, „Dwanaście zasad dla nowej akademii”, w: *Ad Reinhardt*, op. cit., s. 44–47; „rynsztok zepsucia” to sformułowanie z innego tekstu Reinhardta – zob. A. Reinhardt, „Artysta w poszukiwaniu kodeksu etycznego”, w: *Ad Reinhardt*, op. cit., s. 57.

¹³ V. van Gogh, *Listy do brata*, przekł. J. Guze i M. Chefkowski, Czytelnik, Warszawa 1970, s. 307–308.

¹⁴ Ibidem, s. 335.

¹⁵ Zob. A. Tanikowski, „Pracownia Południa: Vincent van Gogh i Paul Gauguin w Arles”, w: *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość* (Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie 25 i 26 kwietnia 2002 roku), red. A. Pieńkos, Neriton, Warszawa 2002, s. 139 (Artur Tanikowski przedstawia także historię i główne założenia Pracowni Południa – s. 129–142); na temat domów artystów i mitologii z nimi związanych zob. A. Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

¹⁶ V. van Gogh, *Listy do brata*, op. cit., s. 330.

¹⁷ Ibidem, s. 330.

gulaminu, który obowiązywać miałyby w oceanicznym falansterze Sztwiertni, w jednej z części, urządzonym, na wzór zakonnych dormitoriów. W skład dormitorium, zaciemnionego i wyciszonego, wchodzi wygodne łóżko oraz urządzenia zasilające każdego artystę energią konieczną do życia i pracy. Mieszkańcy mają spędzać czas m.in. na modlitwie – Sztwiertnia zachęca zwłaszcza do regularnego czytania książek poświęconych naśladowaniu Chrystusa. Zalecane praktyki mają pomóc artystom wyzbyć się potrzeb ciała – uwolnić się od materii: „Ręce są niepotrzebne – pisze Sztwiertnia – odrzuć je, nic dobrego nie zrobiły. Cudów nie czyni się rękoma. To samo z nogami (...)”. Artysta ma być *d e l f i n e m* – „księciem przenikającym nieustannie otchłań morskiej mądrości”, Nowym Chrystusem, który „jadł i pił, ale nie wydalął, albowiem nie było w Nim żadnego zepsucia”¹⁸. Droga, którą przebyć ma prawdziwy twórca, jest drogą ewolucji, postępu, jej zwieńczeniem ma stać się powstanie Nadczłowieka.

Artyści, pragnąc podkreślić swój status jako tych, którzy obdarzeni zostali boską mocą, często – mniej lub bardziej bezpośrednio – ukazywali siebie pod postacią świętych lub Chrystusa¹⁹. Albrecht Dürer, Paul Gauguin jako jedni z wielu swoją twarz uczynili twarzą Chrystusa, a twarz Chrystusa swoją twarzą. Korzystanie z religijnych formuł obrazowych stało się także udziałem sztuki o rodowodzie awangardowym; różnego rodzaju manifestacje artystyczne poddawane były liturgizacji; jak awangardowe msze i procesje, w których artyści przebierają się za Chrystusa lub świętych²⁰. Dla podjętych tu rozważań istotniejszy wydaje się jednak fakt, że na przestrzeni wieków, wielu malarzy chętnie ukrywało swoje autoportrety pod postacią świętego Łukasza²¹, który według legendy wykonał pierwszą podobiznę Matki Boskiej, będącą zarazem pierwszą ikoną, czyli nie tyle zwykłym obrazem, który po prostu przedstawia, ale obrazem, który uobecnia przedstawione. Nie bez przyczyny ten właśnie święty stał się patronem malarzy, a malarskie cechy konstituowały się pod jego imieniem. I van Goghowa przystań dla artystów, i falanster Sztwiertni zamieszkiwać ma nowe Łukaszone Bractwo. Tyle, że Łukaszczyki Sztwiertni wstępują już na wyższy szczebel rozwoju cielesno-duchowego.

We wnętrzach wielkich waleni, od których roi się na rysunkach towarzyszących projektowi, Sztwiertnia umieszcza czasem ludzkie postacie. Przypomina się biblijna historia o Jonaszu, który we wnętrzu wieloryba dojrzewa do powierzonej mu przez Boga misji. Człowiek wypluty przez oceanicznego

¹⁸ G. Sztwiertnia, „Instytut Nowych Badań. Szkic regulaminu”, w: *Siedem przestrzeni*, op. cit., s. 10–11.

¹⁹ Zob. np. P. Junod, „(Auto) portrait de l'artiste en Christ”, w: *L'Autoportrait à l'âge de la photographie: peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Lausanne 1985 (katalog wystawy: Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne); N.N. Perez, „Qui dites-vous que je suis? L'image du Christ dans la photographie”, w: *Corpus Christi. Les représentations du Christ en photographie – 1855–2002*, Paris 2002, s. 11–31 (katalog wystawy: l'Hôtel de Sully, Paris).

²⁰ Zob. np. K. Czerni, „«Antysacrum» – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią”, w: *Sacrum i sztuka* (Materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii Sztuki KUL, Rogóżno 18–20 X 1984), red. N. Cieślińska, Znak, Kraków 1989, s. 192.

²¹ M. Wallis, *Autoportret*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964, s. 56–57.

stworza ulegnie metamorfozie psychicznej, ale także fizycznej. Inny z rysunków przedstawia ewolucję wiodącą od małpy do człowieka-delfina, czyli nie tylko człowieka-księcia, ale i humanoidalnego morskiego ssaka, który żyje jak ryba²², który „nie będzie wydalał odchodów, ale będzie co pewien czas miał odpływy, jak jego Nowa Ojczyzna: ludzie lądowe (ziemskie) – odchody/wielorybie wodne (morskie) – odpływy”. Artysta-delfin ma obniżoną ciepłotę ciała, niby je i pije, ale tak naprawdę spożywa bardzo mało pokarmów stałych, żyje niemal tylko powietrzem i wodą²³. Nieczystości, które od zawsze stanowiły nie lada problem dla „proroków szczęśliwych światów”²⁴, ulegają samoeliminacji. Zwycięża duch, który uwalnia się z „małpiej materii” i – jeśli falanster Sztwiertni postrzegać jako „generator postępu” i opowieść o Odysei Ducha – przypomnieć tutaj należy koncepcję Rudolfa Bauera, który „Państwem Ducha” (*Geistreich*) nazywał założone przez siebie w latach dwudziestych XX wieku Muzeum Sztuki Abstrakcyjnej²⁵. Oczyszczenie jest warunkiem niezbędnym, aby sztuka nie ograniczała się do rzemiosła. Falanster jest niczym alchemiczna retorta, w której odbywa się proces puryfikacji. Nieprzypadkowo to szklane, laboratoryjne naczynia posłużyły Sztwiertni za modele siedzib (wylęgarni) delfinów; stworzeń uduchowionych, przez co spowinowaconych także z ptakami i aniołami (rysunki). Delfinom wyrosną skrzydła! Poprowadzi ich gołębica!

Tylko delfin może powtórzyć boskie dzieło stworzenia i dorównać największemu z artystów. To artysta demiurg, a zarazem wybraniec Boży, geniusz obdarzony boskim natchnieniem i szalony. Ożywa orficki mit, a jednocześnie widmo Platona krąży po falansterze. „Bo wszyscy poeci, którzy dobrze wiersze piszą, nie przez umiejętność to robią, nie przez sztukę: tylko bóg w nich wstępuje. (...) A nie prędzej potrafi coś zrobić, zanim bóg w niego nie wejdzie, zanim zmysłów nie straci i nie pozbędzie rozumu” – pisał Platon w „Ionie”²⁶. Fenomen poetyckiego szału Platon wyjaśnia następnie, używając metafory magnesu: muza trzyma w ręku magnetyczne pierścienie,

²² Ryba, jako symbol Chrystusa, była znakiem pierwszych chrześcijan; człowieka świętego do ryby porównuje m.in. John Bunyan (1628–1688) (zob. Z. Kalnická, *Woda*, op. cit., s. 88); istnieją również liczne mity, w których występuje rasa pół-ludzi, pół-ryb – w mitologii Mezopotamii odnaleźć można postać Oanessa – wspomina go Berossos opowiadając o istotach, które wyszły z morza „w pierwszych dniach”: ów człowiek-ryba, uważany był za przedpotopowego mędrca, który wyszedłszy na ląd przyniósł ludziom cywilizację (zob. J. Blach, A. Green, *Słownik mitologii Mezopotamii*, przekł. A. Reiche, Książnica, Katowice 1998, s. 34–35, 161–163, 179–180); ludzkie amfibia pojawiają się także często w literaturze – jedną z nich opisuje Lautréamont w *Czwartej pieśni Maldorora* (zob. Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, op. cit., s. 133–136).

²³ G. Sztwiertnia, „Idealny plan domu w falansterach dla artystów”, w: *Siedem przestrzeni...*, op. cit., s. 12.

²⁴ Sformułowanie jest tytułem książki Adama Sikory poświęconej utopiom – A. Sikora, *Prorocy szczęśliwych światów*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1982.

²⁵ D. Folga-Januszewska, „Nowe teorie przestrzeni i czasu a nowe kierunki artystyczne lat 1905–1918”, w: *Przed Wielkim Jutrem: Sztuka 1905–1918* (Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa październik 1990), red. T. Hrankowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 199–201.

²⁶ Platon, „Ion”, (533 E), w: idem, *Dialogi*, t. 1, przekł. W. Witwicki, Kęty 1999, s. 21; na temat estetyki Platona zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I: *Estetyka starożytna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1960, s. 133–165.

których moc przyciąga poetów. Za pośrednictwem magnesów dochodzi do przekazania boskiej magii²⁷. W tym przyciąganiu magnesu zobaczyć można zapowiedź motywu mistycznego przyłgnięcia do boskości, które stanie się warunkiem poznania idei, a więc warunkiem tworzenia. Jak zrodzona z szafu poezja, tak prawdziwa sztuka, dzięki mocom niedostępnym zwykłym śmiertelnikom, odkrywa transcendentne wzory rzeczy lub – gdy nieznacznie zmodyfikować koncepcje Platona (zaczynając od Arystotelesa) – prazasady działające pod powierzchnią rzeczy²⁸. Nadludzką siłę posiada więc artysta, który naśladuje świat wieczny. Czeką go również inne niełatwe zadanie. Zwłaszcza, że doskonałość sztuki mierzona będzie także pod kątem etycznym: piękno – zgodnie z neoplatońską koncepcją – jest Dobrem i Prawdą. Zrozumiawszy, że dobro powszechne należy cenić wyżej niż indywidualne, delfin, napiętnowany boskim szaleństwem, musi zdecydować się na podjęcie misji, która spełni się, gdy przyszły kształt cywilizacji zostanie uformowany zgodnie z idealnym wzorem. Wówczas nastanie Królestwo Piękna. Arcydziełem *delfinów* ma być więc kolonia artystów (falanster) jako taka, będąc zarazem, opisywanym przez Platona, idealnym państwem, które – co należy podkreślić – pomyślane zostało właśnie dla piękna, a zamieszkiwać w nim miało społeczeństwo samo będące dziełem sztuki²⁹.

Kontakt ze światem idei, a zarazem właściwy poziom i rodzaj szaleństwa, zagwarantują w falansterze skomplikowane urządzenia, jak Hibernator świadomości i Wirnik Empedoklesa – szczególnie ciekawy, gdyż „stymuluje dociekanie i zapał w poszukiwaniu istoty – sedna życia i śmierci”³⁰. Kroplówki i inhalatory, które Sztwiertnia umieścił na poglądowym rysunku, towarzyszącym opisowi falansteru, a przedstawiającym poprawioną zgodnie z regulaminem sypialnię Vincenta, spełniają podobną funkcję. Szaleństwa ma być po równo dla wszystkich, a Bractwo Delfinów ma być jednym mistycznym ciałem. Zanim doszło do przedstawienia projektu falansteru, w 1992 roku powstała instalacja *Pięciu poetów, pięciu malarzy, jeden artysta*, w której Sztwiertnia połączył w jeden krwioobieg dziesięciu „twórców przeklętych” (Rimbaud, Novalis, Hölderlin, Chlebnikow, Rilke, van Gogh, Wols, Ad Reinhardt, Malewicz, Yves Klein)³¹. Powstał jeden „organizm zainfekowany wirusem sztuki”³² – jak pisała Marta Tarabuła – system dwuznacz-

²⁷ Platon, „Ion”, (VII, 536), w: idem, *Dialogi*, t. 1, op. cit., s. 24.

²⁸ Na temat rozumienia idei w sztuce zob. również: W. Bałus, „Czy idee można zobaczyć? Uwagi o sporze pomiędzy «widzialnym» a «rzeczywistym» w dziejach myśli o sztuce”, *Znak* 1990, nr 421, s. 64–71; klasyczną rozprawą analizującą ewolucję pojęcia „idea” w odniesieniu do sztuk plastycznych jest oczywiście studium Erwina Panofsky’ego – E. Panofsky, *Idea. A Concept in Art Theory*, przekł. J.J.S. Peake, Oxford University Press, New York 1968.

²⁹ K.R. Popper, *Spółeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, t. I: *Urok Platona*, przekł. H. Krahelska, Warszawa 1993, s. 188–190: Popper nazywa samego Platona wielkim artystą. Idealne państwo było koncepcją estetyczną. Podkreśla, że polityka była dla filozofa sztuką w dosłownym tego słowa znaczeniu – sztuką komponowania, podobnie jak malarstwo, architektura czy muzyka (s. 188).

³⁰ G. Sztwiertnia, „Ścisły ster do kierowania życiem. Porządek postępowania jeden dla wszystkich”, w: *Siedem przestrzeni*, op. cit., s. 9.

³¹ Instalacja składała się z taboretów, tekturowych pudełek i łączących je plastikowych rurek – niestety uległa zniszczeniu.

³² M. Tarabuła, *Diagnostyka i modele*, op. cit., brak paginacji.

ny, bo tyleż upragniony (ze względu na zniesienie jednostkowych różnic), co – przynajmniej z medycznego punktu widzenia – niestabilny i wymagający sztucznego utrzymywania przy życiu.

2. Idealne Miasto-Państwo

Wokół jednej wielkiej rodziny, której członkowie połączeni są więzami nie krwi, lecz pragnień i celów koncentrowała się wizja utopijnego socjalisty Charlesa Fouriera (1772–1837), z myśli którego Sztwierznińca zaczerpnął bezpośrednio koncepcję falansteru³³ – osady, dzięki której miały zostać rozwiązane, w założeniu bezkonfliktowo i za ogólną aprobatą, wszystkie problemy społeczno-ekonomiczne. Owładnięty ideą postępu Fourier wierzył w ewolucję kosmiczną ludzkości (w tym w rozwój ludzkiej duszy, przenoszącej się na coraz wyższe poziomy istnienia) i chciał stworzyć raj na ziemi. Falanster – podstawowa komórka przyszłego, idealnego społeczeństwa – w programie transformacji świata odegrać miał najważniejszą rolę. Zamieszkiwała go falanga – rodzaj spółdzielczego stowarzyszenia, składającego się z 1620 członków związanych wspólnotą interesu. Mieli oni znaleźć wyzwolenie w pracy – naturalnej formie ekspresji i radości³⁴. Falanster jest jakby wielką ludzką maszyną, która – jak napisze Walter Benjamin – „wytwarza bajkową krainę obfitości, prastare marzenie, w które utopia Fouriera wlała nowe życie”³⁵.

Owo prastare marzenie sięga oczywiście rozważań Platona. Jak podkreśla Ruth Eaton we wstępie do swojej rozprawy o miastach idealnych, to Platońska idea, rozumiana jako niedościgniony wzór, zaważyła na koncepcjach projektantów miejsc harmonii i obfitości – miasta idealne projektowane na przestrzeni wieków będą hipostazami absolutnego modelu, którego poznanie stanie się udziałem elity architektów³⁶. Z platońskiej tradycji wywodzi się także koncepcja doskonałego państwa jako odrodzonej Sparty, gdzie zasadą jest surowe wychowanie w duchu wspólnotowym³⁷.

W „Projekcie doskonałych falansterów dla artystów”, Fourierową wizję rzeczywiście przenika duch Sparty, łącząc się jednocześnie z tzw. utopią zakonu³⁸, której mutacją jest z kolei *république des lettres*, czyli „wspólnota uczonych”. By zostać jej członkiem należało spełnić jeden podstawowy warunek. Należało poświęcić się poszukiwaniu Prawdy w interesie całej ludzkości³⁹.

³³ Zob. A. Sikora, *Prorocy szczęśliwych światów*, op. cit., s. 75–138: w „tradycyjnej rodzinie” Fourier widział aparat przymusu, który niszczy indywidualność i tworzy potencjał jednostki.

³⁴ Zob. ibidem, s. 75–138: praca przebiegała w wyspecjalizowanych zespołach, wewnętrznie zhierarchizowanych, przy czym system zakładał krótkie seanse pracy połączone ciągłą rotacją z jedną grupą do drugiej i wymianą ról w hierarchii (tj. nowy zespół – inne miejsce w hierarchii tam obowiązującej), co gwarantować miało równość obywateli. Praca stawała się także przedmiotem kultu, a ci, którzy szczególnie wykazali się w pracy – nowymi świętymi. Lenistwo miało zniknąć samo. Wszystko, co wytworzono, było dobrem ogólnym.

³⁵ W. Benjamin, *Pasaże*, przekł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 35.

³⁶ R. Eaton, *Ideal Cities. Utopianism and the (Un) Built Environment*, Thames & Hudson, London–New York 2002, s. 11.

³⁷ Ibidem, s. 31–32.

³⁸ J. Szacki, *Spotkanie z utopią*, op. cit., s. 116–135.

³⁹ Ibidem, s. 128.

Utopia zakonu nie przypadkiem okazała się niezwykle „popularna” wśród artystów. Śnili o niej chociażby romantyczni poeci, którzy zepsuciu świata – jak zauważa Jerzy Szacki – przeciwstawiali wartości duchowe sztuki⁴⁰. Odoobnione garstki sprawiedliwych, które za wzór nierzadko obierają sobie wspólnoty wczesnochrześcijańskie, tworzą w społeczeństwie wyspę, ta zaś – pisze również Szacki – „bądź pozostaje wyspą, bądź (...) stopniowo rozrośnie się w kontynent”⁴¹. W przypadku falansteru dla artystów, jak pokazuje jeden z gwaszy, gra idzie o tę maksymalną stawkę. Sztwiertnia na oceanie umieszcza nie jedną, a kilka cudownych „wysp”, jak gdyby zgodnie z programem Fouriera, iż „falansteryzacja” ogarnie cały glob, a z tysiąca falansterów powstanie wielkie imperium⁴²; idealne miasto nie podlega przecież rozwojowi, może tylko się klonować, jak w *Utopii* Tomasa Morusa⁴³.

Wyspy Sztwiertni to niezwykle wizjonerskie, futurystyczne budowle architektoniczne, którym warto poświęcić więcej uwagi, jako że bezprecedensowa miała być również architektura falansteru. U Fouriera centralny budynek miał przybrać formę wieloskrzydłowego pałacu, który – jak sugeruje Jonathan Beecher – przypominałby po wybudowaniu Wersal⁴⁴. Wewnątrz mieścić się miały pomieszczenia do mieszkania, pracy i rozrywki (sale balowe, biblioteki, pracownie naukowe, warsztaty, apartamenty mieszkalne itp.). Kluczową rolę odgrywała jednak sieć krytych galerii, które przebiegały przez cały falanster, łącząc pomieszczenia i budynki w jeden „krwioobieg”, tak by mieszkańcy „stali się budynkiem”, a budynek zamienił się w organizm. Dla Benjamina falanster był „miastem pasaży” i wiele wskazuje na to, że właśnie pierwsze paryskie pasaże zainspirowały Fouriera⁴⁵, chociaż upodobanie do monumentalizmu i rozmachu każe łączyć Fourierową koncepcję przede wszystkim z pomysłami takich architektów, jak Étienne-Louis Boullée czy Claude-Nicolas Ledoux, by wspomnieć chociażby projekt idealnego miasta Chaux tego ostatniego⁴⁶.

Echem projektów Boullée i Ledoux są także szkice Sztwiertni, które przedstawiają architekturę falansteru dla artystów: monumentalna kula, podtrzymywana przez wyłaniające się z oceanu pale, przypomina zwłaszcza rysunek mauzoleum Izaaka Newtona autorstwa Boullée’a (1784). Cenotaf dla Newtona miał być olbrzymią sferą, której powierzchnia zostałaby przepruta licznymi otworami w ten sposób, iż światło przenikające do ciemnego wnętrza wydawać się mogło światłem gwiazd. Olbrzymia kula oglądana z zewnątrz symbolizowałaby natomiast ziemski glob – Cenotaf dla Newtona

⁴⁰ Ibidem, s. 54.

⁴¹ Ibidem, s. 125.

⁴² A. Sikora, *Prorocy szczęśliwych światów*, op. cit., s. 75–138 – stolica Fourierowego imperium miała znajdować się w Konstantynopolu.

⁴³ R. Eaton, *Ideal Cities...*, op. cit., s. 17 oraz 63–67.

⁴⁴ J. Beecher, *Charles Fourier. The Visionary and His World*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1986, s. 243.

⁴⁵ W. Benjamin, *Pasaże*, op. cit., s. 33–35; J. Beecher, op. cit., s. 245.

⁴⁶ J. Beecher, *Charles Fourier...*, op. cit., s. 245.

⁴⁷ R. Eaton, *Ideal Cities...*, op. cit., s. 106; zob. także K. Lipka, „Wizjonerzy w służbie propagandy, czyli architektura klasycyzmu rewolucyjnego”, w: *Klasycyzm i klasycyzmy* (Materiały Sesji Stowa-

był *universum*⁴⁷. Szukając analogii dla architektury Falansteru Artysty, nie sposób nie przypomnieć także projektu cmentarza autorstwa Ledoux, który architekt zamieścił w wielkim zbiorze dzieł swojego życia wydanym w 1804 roku. I w tym wypadku kula staje się kompozycyjną osią założenia.

Boullée, Ledoux oraz kilku innych im współczesnych, którzy zarazili się duchem reformatorskim francuskiej rewolucji, czynią – jak powie Jean Starobinski – „z architektury wymowną pedagogikę, która ma uchronić człowieka przed upadkiem”⁴⁸. Architektoniczna lekcja Boullée’a i Ledoux’a to lekcja o „sterylnym bogactwie”⁴⁹, o pięknie, które uzyskać można rezygnując z dekoracji na rzecz masywnych brył i gry światła. To również lekcja o genialnym architekcie, który ma kompetencje demiurga-prawodawcy⁵⁰. Harmonia form i doskonałe proporcje, wskazując na światłość rozumu, zyskują wartość moralną⁵¹.

Budowla na palach zaprojektowana przez Sztwiertnię, znana zarówno z rysunków, jak i szklanych modeli⁵², podobnie jak Cenotaf dla Newtona, jest miniaturą wszechświata. Bryła – biała, gładka kula, do której okrągłe otwory okienne dostarczają światła – jest doskonała pod każdym względem. Chociaż jej forma na pozór kłóci się z towarzyszącym projektowi falansteru opisem, w którym czytamy, że na każdy zespół pomieszczeń składać się będą jednopiętrowe budynki, otaczające kwadratowy dziedziniec⁵³, obydwie budynki perfekcyjnie przystają do siebie na polu – rzecz można – ideologicznym. Dzieje się tak, ponieważ falanster Sztwiertni, czy ten z opisu, czy ten z rysunków, to przede wszystkim „architektura reguł”, które są odbiciem ładu kosmicznego.

Przestrzeganie określonych reguł było warunkiem dobrobytu idealnych miast. Przy czym zasady dawały o sobie znać wszędzie. Bo wprawdzie wszystko zaczyna się od kształtowania otoczenia, lecz głównym celem jest etap następny – kształtowanie postaw zbiorowości, która odpowiednio zaprojektowane otoczenie zamieszka.

Zgodnie z prawami matematyki i geometrii urządzono wyspę Atlantyde. W projekcie falansteru Sztwiertnia odwołuje się do figur i brył idealnych: kwadrat (teksty), koło, kula (rysunki). Nie przypadkiem miasto doskonale jest miastem geometrycznym, bez czasu i historii, innymi słowy – miastem wiecznym. Nie przypadkiem też szczegółowa mapa musi poprzedzać jego powstanie. Regularny plan i szerokie ulice, wzdłuż których ciągną się, podobne jeden do drugiego, budynki oraz centrum, któremu przypada funkcja

rzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1991), red. T. Hrankowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 131–143.

⁴⁸ J. Starobinski, *1789 Emblematy rozumu*, przekł. M. Ochab, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 35.

⁴⁹ Zob. R. Eaton, *Ideal Cities...*, op. cit., s. 106.

⁵⁰ J. Starobinski, *1789...*, op. cit., s. 35.

⁵¹ Ibidem, s. 33–40, tam też noty i uzupełnienia nr 18, 19, 20 i 21 (s. 129–133).

⁵² Warto dodać na marginesie, że przestrzenne modele falansteru, złożone ze szklanych naczyń umocowanych na metalowym stelażu, pokazywane w Galerii Zderzak w 1993 roku, mają wiele wspólnego z minimalistycznymi rzeźbami Mirosława Bałki – modele uległy zniszczeniu.

⁵³ Zob. G. Sztwiertnia, „Projekt doskonałych falansterów dla artystów”, op. cit., s. 11 oraz G. Sztwiertnia, „Idealny plan domu w falansterach dla artystów”, op. cit., s. 12–13.

reprezentacyjna i strażnicza, pomagają eliminować wszystko, co przypadkowe i niepewne. O takim mieście marzyli następcy architektów rewolucyjnych, np. moderniści, jak Le Corbusier, który krytykuje kręte, wąskie ulice, chwalcąc geometrię i standaryzację⁵⁴. W jego niezrealizowanym „mieście promienistym” (*la ville radieuse*) swymi skoordynowanymi i pozbawionymi przygodności działaniami człowiek miał potwierdzać doskonałość planu i wyższość rozumu, który w swej mądrości powołał do życia doskonały plan. Zygmunt Bauman pisze: „Autorytet planu, czerpany wprost z kanonów logiki i estetyki nie znosi sprzeciwu; nie uznaje względów i racji, które nie mogą na nakazy estetyki i logiki się powołać; czynności planisty miejskiego są więc ze swej natury nieczułe na zgiełk emocji wyborczych i głuche na lamenty ofiar, rzeczywistych czy z urojenia. «Plan» (rozum bezosobowy, nie pomysł zrodzony w pojedynczym, choćby i genialnym, lecz zawsze omylnym umyśle) jest wszak jedynym warunkiem, zarazem koniecznym i wystarczającym, ludzkiej szczęśliwości, która (jak rozum bez cienia wątpliwości orzeka) na niczym innym zasadzać się nie może, jak na doskonałym dopasowaniu ludzkich zamierzeń i struktury jednoznacznej, na wskroś przejrzystej i na pierwszy rzut oka czytelnej przestrzeni”⁵⁵.

Wszyscy projektanci szczęśliwych wysp pisali również dla przyszłych mieszkańców swych cudownych „miejsc-nie-miejsc” regulaminy, których przestrzeganie gwarantować miało przetrwanie ideału. Porządek, który obowiązywać ma w Falansterze Artysty, jest zapisany w punktach – każda czynność została starannie zaprogramowana. Nie tylko organizacja przestrzeni była więc powodem, dla którego działania utopistów kojarzyły się wielu z matematyką. Jak pisze Szacki – „chodzi w nich (działaniach – P.C.) o znalezienie możliwie najprostszej formuły – «tabliczki», która pozwoli wszystko przewidzieć i wszystko rozwiązać, stwarzając człowiekowi warunki działań rozsądnych i korzystnych”⁵⁶. Składające się na „Projekt doskonałych falansterów dla artystów”, dekryty i rozporządzenia z każdego życia czynią odzwierciedlenie geometrycznego porządku niebios, jednego dla wszystkich. Porządku, który ma czynić szczęśliwym, ale który, podporządkowując część całości oraz uniformizując, spycha w niebyt wszelką indywidualność.

„Po co budować społeczeństwo marionetek?” – pytał więc Emil Cioran, polecając w następnym zdaniu „opis Falansteru (Fouriera – P.C.) jako najsukuczniejszy środek wymiotny”⁵⁷. Nie należy zapominać, że historia idealnych miast jest także historią ignorowanych i eliminowanych różnic oraz ilustracją tego, co Karl R. Popper nazywa moralnością społeczeństwa zamknięte-

⁵⁴ Zwłaszcza Ledoux postrzega się często jako prekursora architektury nowoczesnej – zob. np. R. Eaton, *Ideal Cities...*, op. cit., s. 116.

⁵⁵ Z. Bauman, „O ładzie, co niszczy, i chaosie, który tworzy, czyli o polityce przestrzeni miejskiej”, w: *Formy estetycznej przestrzeni publicznej*, red. J.S. Wojciechowski i A. Zeidler-Janiszewska, JK, Warszawa 1998, s. 20.

⁵⁶ J. Szacki, *Spotkania z utopią*, op. cit., s. 155; na temat miast idealnych i inżynierii społecznej – zob. także T. Pisula, „Polis, utopia, inżynieria społeczna”, w: *Humanistyczne oblicze miasta*, red. D. Jędrzejczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 35–67.

⁵⁷ E. Cioran, *Historia i utopia*, przekł. M. Bieńczyk, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1997, s. 69.

go, a więc „moralnością” totalitarną⁵⁸. Koszmarem okaże się, pasożytujący na mistycznej podstawie, sen o utraconej jedności plemiennej, znajdujący wyraz w pragnieniu powrotu pod „skrzydła patriarchalnego domu” i chęci „uczynienia jego granic granicami naszego świata”⁵⁹.

3. Szpital Psychiatryczny

W Falansterze Artysty nieposłuszeństwo, wyjście poza to, co „zapisane w tabelce”, jest karane. Analogii dla sformułowanej przez Sztwiertnię listy reguł, których łamać nie wolno, szukać by można w niepozabawionym ironii tekście Ada Reinhardta *Artysta w poszukiwaniu kodeksu etycznego* (1960), w którym wymienionych zostaje *Trzyście zasad etycznego prowadzenia się dla profesjonalnych artystów Akademii Sztuk Pięknych*. Wynika z nich, iż kary, których doświadczą odstępcy, obejmują m.in. koło tortur, zakucie w kajdany, przykucie do wiosł galery, łaskotanie, pojmanie do żonglerki gorącymi pochodniami, ciężką pracę w polu, osadzenie w pustelni, przepędzenie ulicami oraz umieszczenie w zakładzie, w którym dokonają żywota na odpowiedniej, mącznej diecie⁶⁰. Także Sztwiertnia nie ma litości dla kacerzy. Np. punkt 10. „Instrukcji o sposobie kierowania artystami i przywracania ich do zdrowia w falansterach dla nich przeznaczonych” mówi, iż „w przypadku, gdyby dyżurne spotkały się z krnąbrnością jakichś artystów, każą ich zamknąć na trzy lub cztery godziny za pozwoleniem przełożonej, ażeby ten przykład utrzymał pozostałych w posłuszeństwie”⁶¹. Falanster to zespół guwernerów i nadzorców, którzy podczas regularnych obchodów pilnują, by żaden artysta nie próżnował i każdy „zachowywał się przystojnie”. Rygor tu panujący jest rygiem szpitalno-więziennym. Posiłki, spaceru odbywają się o określonej porze. Dzwon obwieszcza pobudkę, czas na modlitwę i moment, kiedy należy przystąpić do pracy itd. Spowiedź jest obowiązkowa⁶². W falansterze poszukiwanie idei zostaje połączone z surową dyscypliną⁶³.

⁵⁸ K.R. Popper, *Spółczeństwo otwarte i jego wrogowie*, t. 1, op. cit., s. 131.

⁵⁹ Por. K.R. Popper, *Spółczeństwo otwarte i jego wrogowie*, t. 2: *Hegel, Marks*, przekł. H. Kraheńska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 258.

⁶⁰ A. Reinhardt, „Artysta w poszukiwaniu kodeksu etycznego”, w: *Ad Reinhardt*, op. cit., s. 58–59.

⁶¹ G. Sztwiertnia, „Instrukcja o sposobie kierowania artystami i przywracania ich do zdrowia w falansterach dla nich przeznaczonych”, w: *Siedem przestrzeni...*, op. cit., s. 12.

⁶² Ibidem, s. 11–12.

⁶³ Z „Projektu idealnych falansterów dla artystów” wywodzi się instalacja Sztwiertni z 2002 roku pt. *Ćwiczenia neoplastyczne*, w której obrazy Pieta Mondriana Sztwiertnia skojarzył z drabinkami do ćwiczeń i przeniósł w trzeci wymiar, aranżując salę gimnastyczną. Mondrianowski ruszt zmienia się w szczeble drabinek. Jedną z malarskich kompozycji Mondriana ułożoną zostaje także na podłodze – tym razem z materaców, obleczonych w kolorowe pokrowce. Całości towarzyszą zdjęcia osób wykonujących ćwiczenia rehabilitacyjne. *Ćwiczenia neoplastyczne* są opowieścią o nowoczesnym postulatcie „tresowania” ducha. Sala gimnastyczna to trawestacja „świętyni medytacji”, w której koncentracji i wyciszeniu sprzyjać miał uspokajający rytm linii i czystość kolorów aranżujących wnętrze. Tyle że drabinki będą jednocześnie narzędziami tortur – szerszy kontekst dla instalacji *Ćwiczenia neoplastyczne* przedstawiam w artykule o problemie ciała i ducha w epoce nowoczesnej, zob. mój esej: „Kłopoty epoki nowoczesnej z ciałem, czyli modernistyczna antyfiguracja”, w: *Figury i figuracje* (Materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Lublin,

Niemniej, poświęcenie było od początku wpisane w system. Van Gogh pisał: „(...) za to, żeby być ogniwem w łańcuchu artystów, płacimy wygórowaną cenę – zdrowiem, młodością, wolnością (...)”⁶⁴.

Co ciekawe, „Instrukcja o sposobie kierowania artystami...” to *Ogólny regulamin każdego dnia na Oddziale św. Ludwika w Salpêtrière* z 1721 roku, z nieznacznymi zmianami przepisany z *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu* Michela Foucault. Podobnie rzecz się ma z *Idealnym planem domu w falansterach dla artystów*, w którym Sztwiertnia zacytował (także korzystając z materiałów zgromadzonych przez Foucaulta) „Idealny plan domu przymusowego pobytu dla niepoczytalnych”⁶⁵. Poszczególne oddziały falansteru przeznaczone są dla głuptaków, szaleńców gwałtownych, czy szaleńców z dłuższymi przerwami w przytomności⁶⁶.

Falanster wydaje się miejscem zsyłki, przytułkiem, znajdującym się gdzieś na obrzeżach społeczeństwa. Zbyt idealistyczni, a równocześnie zbyt zbuntowani wobec tego, co widzą wokół, artyści (element wywrotowy) muszą zostać odizolowani – ich choroba to efekt konfrontacji postaw, wynik niezgody na ciągłe kompromisy⁶⁷. Ale falanster, jak pamiętamy, jest przecież także upragnionym miejscem ucieczki od społeczeństwa pozbawionego ideałów. Miejscem, w którym grupa wybranych tworzy własne reguły „normalności”, sama wyznacza zasady, w oparciu o które funkcjonować ma zamieszkiwana przez nią republika. Nadzorcy są tu po to, aby nikt nie zбочył z drogi, która wiedzie ku idei. Ich misją jest dogłębne, by wielki program odnowy cywilizacji zakończył się sukcesem. Pilnują więc „normalności”. Lecz, niczym w błędnym kole, ich kuratela może być znów przyczyną ucieczki w chorobę poszczególnych mieszkańców falansteru, zwłaszcza jeśli szaleństwo widzieć jako wynik nasilającego się konfliktu między jednostką „która, popadając w zwątpienie, nie może się w pełni przystosować”, a społeczeństwem. Wokół woda. Pozostaje marzenie o żaglowcu, którym można by uciec z „idealnej” wyspy i wieść życie w zgodzie z samym sobą. Zdaje się jednak, że jedynie samobójczy skok w oceaniczną toń mógłby być wyzwoleniem – i falanster miał być przecież azylem; kapsułą, którą grupa artystów czmycha na oceaniczną pustynię. Problem w tym, że kapsuła zacumowała... I jeżeli nawet kilku szalonych śmiazków znów wyruszy z misją ocalenia cywilizacji, wyznaczy cel, który zdawać się będzie usprawiedliwiać wszystkie środki, historia może zatoczyć koło. I tak od idealnej wyspy do idealnej wyspy – dryfowanie w nieskończoność.

A może to umęczona zabiegami leczniczymi wyobraźnia rodzi potwory? Czy dotyka mieszkańców falansteru coś, co można nazwać syndromem

20–22 października 2005), red. M. Kitowska-Łysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2006, s. 179–195.

⁶⁴ V. van Gogh, *Listy do brata*, op. cit., s. 306.

⁶⁵ Zob. M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przekł. H. Kęszycka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 492–496.

⁶⁶ G. Sztwiertnia, „Idealny plan domu w falansterach dla artystów”, op. cit., s. 13.

⁶⁷ Por. A. Kowalczykowska, *Ciemne drogi szaleństwa*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1978, s. 33.

świętego Antoniego? „Dla świętego Antoniego – pisze Michel Foucault – być wiedzionym na pokuszenie to widzieć to, w co się nie wierzy: to widzieć błąd zmieszany z prawdą, fałszywych bogów sprawionych na podobieństwo Boga jedyne, opuszczoną naturę, z której dzięki, żywe siły wyгнаły opatrność”⁶⁸. Niechciane fantazmaty wciąż nawiedzają pustelnicę, im większa gorliwość, tym więcej potworów. Przeróżająca wizja. Modlitwa. Kolejna wizja i kolejne potwory. Co jest przyczyną, a co skutkiem? „W krwawym pojedynku heretyków niknie wszelka prawda (...). Świętość Antoniego zostaje przewyciężona przez to, w co sam nie wierzył”⁶⁹. A może – prowokuje Foucault – dopiero teraz, może dopiero w szale, gdy pustelnik dotknął ciemnej strony rzeczywistości, doświadcza on świętości prawdziwej⁷⁰. Chcieli być świętymi, stracili pewność co do tego, czym jest świętość. Wszystko się pomieszało.

Falanster Artysty okazuje się w legendarnym „Statkiem Głupców” (*Narrenschiiff*), pijanym okrętem, który odsyła m.in. do słynnego obrazu Hieronima Boscha. Tego typu statki istniały naprawdę, za ich pomocą pozbywano się obłąkanych, skazując ich na wieczną wędrówkę⁷¹. Tyle tylko, że wyobrażenie *Narrenschiiff* tradycja, poprzez literaturę i sztukę, wyposażyła w rozmaite znaczenia. I tak, *Okręt głupców* Boscha – jak pisał Michał Walicki – to przede wszystkim „jeden z największych pamfletów przeciw oszalałej w swej głupocie ludzkości”⁷², który pokazuje, w duchu parodystycznej tradycji karnawałowej, świat na opak. Zastępuje porządek anarchią, jest więc poniekąd – jak chce z kolei Stefan Chwin – „jednym z najstarszych wyobrażeń europejskiej kontrkultury”⁷³.

Jeśli falanster Sztwiertni jest pamfletem, to pamfletem na utopię, obnażającym przemoc ukrytą w utopijnych projektach. W centrum dekonstrukcyjnych zabiegów znajduje się mit artysty-proroka, który przewodzić miał idealnemu społeczeństwu⁷⁴. Ekspresja i wolność twórcza, o której marzą artyści, oraz postulowany przez nich w tym samym czasie „interes zbiorowy” są nie do pogodzenia⁷⁵. Uniwersalna władza okazuje się zawsze rządami in-

⁶⁸ M. Foucault, „Biblioteka i wyobraźnia”, przekł. M.P. Markowski, w: idem, *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*, oprac. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1999, s. 114 – esej Foucaulta poświęcony jest *Kuszeniu św. Antoniego* Flauberta.

⁶⁹ Ibidem, s. 115.

⁷⁰ Ibidem, s. 116.

⁷¹ Zob. M. Foucault, *Historia szaleństwa...*, op. cit., s. 21–26

⁷² M. Walicki, „Hieronima Boscha dialog ze światem”, w: idem, *Obrazy bliskie i dalekie*, Warszawa 1963, s. 50; por. „Rozmowa trzecia: o Statku Szaleńców”, w: *Galernicy wrażliwości*, red. i oprac. M. Janion i S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1981, s. 432.

⁷³ *Rozmowa trzecia: o Statku Szaleńców*, op. cit., s. 434.

⁷⁴ Nie sposób nie przypomnieć tutaj Włodzimierza Borowskiego, Jarosława Kozłowskiego i Józefa Robakowskiego, którzy w sztuce polskiej zapoczątkowali krytyczną analizę artystowskich utopii. Wspomnienia wymaga zwłaszcza instalacja *Opus I* z 1983 roku Jarosława Kozłowskiego. Kozłowski pokazuje, jak mit sztuki cenniejszej niż złoto (napędzanej opowieściami o „artyście wybranym”, który odkrywa ideę) staje się legitymacją kultury zainteresowanej jedynie „złotem”, na które można wymienić dzieło – zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 1999, s. 167–168.

⁷⁵ Por. J. Szacki, op. cit., s. 159.

terpretatorów „uniwersalnej” władzy⁷⁶. Artyści stają się ofiarami swoich własnych założeń; zaczynają swój marsz ku nowemu światu od wielkich idei, a potem skazują siebie bądź na rolę propagandowej przystawki dla władzy, bądź na potępienie. Jest w końcu Falanster Artysty spełnieniem (naturalnie doprowadzonym do absurdu) wizji Platona, który świadom anarchistycznego potencjału sztuki, a z drugiej strony świadom jej wartości propagandowych, poleca, by prawodawca (ten który wie, że sztuka jest odślanianiem idei i wie, czym ma być idea) „namową, a jeśli ona nie pomoże, to przymusem” prowadzi twórców – przymus i kontrola są bowiem ratunkiem przed deprawacją, zagrożeniem, które jakoby wciąż płynie ze strony artystycznych eksperymentów⁷⁷. Ku idei, więc i ku idealnemu państwu, wiedzie jedna i tylko jedna droga; „boskie szaleństwo” i sztuka muszą zatem zostać zinstrumentalizowane (stać się „opium dla ludu”, w razie potrzeby dawkowanym jako lekarstwo). Utopiści nie mają też innego wyjścia jak unicestwić opozycję, ustanawiając aparat nadzoru i zniwelować wszelkie „złędzenia” z wytyczonego szlaku. Równocześnie afirmują samych siebie. Inżynierowie utopii – jak zauważa Popper – stać się muszą wszechmocni: „Stają się bogami. Nie będziesz miał innych bogów przed nimi”⁷⁸.

Zdaje się również, że krytyka zawarta w „Projekcie doskonałych falansterów dla artystów” wymierzona jest przede wszystkim w utopię w wydaniu nowoczesnym, gdyż to właśnie nowoczesność, w przekonaniu, że znalazła wreszcie środki, by urzeczywistnić raj na ziemi, ogarnięta została ładotwórczą pasją. I to obsesyjne projektowanie w wydaniu nowoczesnym zakończyło się eksterminacją „niepasujących” na skalę wcześniej nieznaną. Falanster, niczym soczewka, kumuluje i, niczym krzywe zwierciadło, deformuje pewne aspekty nowoczesnego dążenia do doskonałości. Sztwiertnia zamienia owo dążenie w obsesję i w miejsce wyobrażonego ideału wprowadza szaleństwo, chorobę i przemoc. Hodowanie delfina przypomina eksperyment eugeniczny. Architektura oceanicznego falansteru każe zaś myśleć nie tylko o projektach osiemnastowiecznych budowniczych-wizjonerów, ale i o odwołujących się doń architektów III Rzeszy. Sam falanster zdaje się być tymczasem urojeniem dyktatora, który myśli, że jest bogiem-artystą.

„Amylaza – pomyłony/kwas trawi rozum/tratwa meduzy”⁷⁹ – pisze Sztwiertnia. Charakterystyczne, że w tekstach towarzyszących projektowi przywołana jest Tratwa Meduzy. Element przemocy wprowadzony zostaje więc bezpośrednio do opisu rzeczywistości idealnej. Théodore Géricault, opierając się na relacjach ocalałych z katastrofy, którą było zatonięcie w 1816 roku fregaty „Meduza”, namalował obraz, w którym szaleństwo, śmierć (przedstawiona w sposób kliniczny) i niszczycielski żywioł wody zyskały status niemal synonimiczny. Tratwa przedstawiona przez Géricault nie

⁷⁶ Por. J. Starobinski, op. cit., s. 102.

⁷⁷ Zob. np. Platon, „Prawa” (660 A), w: idem, *Państwo, Prawa*, przekł. W. Witwicki, Kęty 1999, s. 370; por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, op. cit., s. 149–151 (Platon wprowadzie mówić o przymuszaniu poetów, ale jak wiemy platońskie koncepcje zaciągają też na sztukach plastycznych).

⁷⁸ K.R. Popper, *Utopia i przemoc*, op. cit., s. 104.

⁷⁹ G. Sztwiertnia, „Instytut Nowych Badań. Szkic regulaminu”, op. cit., s. 11.

jest znakiem ocalenia, lecz znakiem straconych nadziei, cierpienia i agonii⁸⁰. To tratwa potępieńców, którzy skazani są na zagładę. I jeśli falanster potraktować jako „Meduzę 2”, to będzie on siedliskiem najprymitywniejszych instynktów (doniesienia z katastrofy fregaty zawierały opisy kanibalizmu), które pochłania wodny żywioł.

Woda staje się znakiem śmierci, która podważa wszystkie pewniki. I podobnie jak szaleństwo, służy Sztwiertni do przekreślenia matematycznych algorytmów i wyzwolenia z ograniczeń, których kwintesencją jest kula-*universum*, w której Sztwiertnia zamknął mieszkańców falansteru – „Nowej Atlantydy”⁸¹.

Czym jest zatem falanster? Utopią negatywną? Miastem idealnym *à rebours*? Wielkim cmentarzem (zwłaszcza, jeśli wziąć pod uwagę analogię do grobowca dla Newtona)? Przepisem na to, jak zwariować? A może snem wariata? Opowieścią o tym, że dążenie do ideału rodzi potwory lub/i o tym, że o rzeczywistości więcej mówi biologia i zwierzęce instynkty niż jakiegokolwiek wyliczenia?

Uczynić z ziemi nieba niepodobna – pisał Popper – a także, niezwykle aforystycznie, Italo Calvino. Jego opis Peryncji, jednego ze słynnych niewidzialnych miast, najlepiej charakteryzuje szaleństwo falansteryzacji, które ukazuje Sztwiertnia. Oddajmy więc na koniec głos Calvino – wszakże Falanster Artysty to również Peryncja, a „Peryncja – zapewnił – będzie odzwierciedlać harmonię firmamentu; prawo natury i łaska bogów ukształtują losy mieszkańców. Zbudowano Peryncję dokładnie według obliczeń astronomów; zasiedliły ją różne ludy; pierwsze pokolenie narodzone w Peryncji zaczęło wzrastać w jej murach, aż i ono z kolei osiągnęło wiek, by wstąpić w związki małżeńskie i mieć potomstwo. Na ulicach Peryncji spotkasz dziś kaleki, karły, garbatych, otyłych, kobiety z brodą. Ale nie widzisz najgorszego; gardłowe wrzaski wydobywają się z piwnic i strychów, gdzie rodziny ukrywają dzieci o trzech głowach lub sześciu nogach. Astronomowie Peryncji stoją przed trudnym wyborem: albo przyznać, że ich wszystkie obliczenia

⁸⁰ H. Honour, *Romanticism*, Harper & Row, New York 1979, s. 40–42.

⁸¹ Zgodnie z charakterystyczną poetyką odwracania zastosowaną przez Sztwiertnię, kulisty falanster to być może nie tyle symbol *universum*, a „wielkie zero” – pustka, nicność. Anty-metafizyka, która przenika realizację, ma jedną ze swoich paraleli w filmach Petera Greenawaya. W projekcie Falansteru Artysty doszukać się by się można pokrewieństwa np. z filmem *Brzuch architekta* z 1987 roku. Główny bohater, amerykański architekt Stourley Kracklite, przygotowujący w Rzymie wystawę poświęconą dziełom Boullée’go, zaczyna chorować – z początku nie wiadomo, czy wymioty i bóle brzucha – mają racjonalną przyczynę, czy są tylko urojeniem Kracklite’a, który podejrzewa, że żona go truje. Niemniej, one właśnie ujawniają monstrialność architektury, zarazem sprowadzają ją ze sfery ducha w przestrzeń materii, która podlega rozkładowi (Cenotaf dla Newtona pojawia się w jednej ze scen jako tort i zostaje zjedzony). Jednocześnie każde dzieło jest jakby zapisem śmierci. Antyczne rzeźby z poodcinanymi kończynami, które wciąż pojawiają się wokół Kracklite’a, są jak kalekie ciała – dekompozycja wydaje się jedynym pewnikiem, jedynym możliwym zakończeniem każdego działania – na temat filmów P. Greenawaya zob. G. Niziołek, „Mieszkańcy alegorii. O filmach Petera Greenawaya”, *Didaskalia* 1997, nr 17, s. 64–69 (Niziołek podkreśla m.in. dwuznaczną symbolikę koła w filmach Greenawaya – z symbolu pełni koło staje się znakiem nicności – zerem); zob. także *Peter Greenaway*, wybór i red. E. Mazierska, Fundacja Sztuki Filmowej, Warszawa 1992 (tamże bibliografia i filmografia Greenawaya).

były błędne, a ich liczby nie zdołają opisać nieba, albo wyjawić, że odbiciem boskiego porządku jest miasto potworów...⁸².

What is Phalanstery?

A phalanstery for artists designed by Grzegorz Sztwiertnia is located somewhere on the surface of the ocean. It is a place where those who want to study intricate laws of nature and turn the world into a piece of art can find their shelter. Strict limitations of luxury and extravagance are a rule there. But it is all too easy to call it a paradise. The society of equals, poor, but rich in spirit and beauty, is in fact a group of disobedient patients of a lunatic asylum...

⁸² I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, przekł. A. Kreisberg, Collegium Columbianum, Kraków 2005, s. 122–123 – warto zauważyć, że Ewa Mazierska porównuje bohaterów filmów Greenaway'a do astronomów Peryncji (por. przypis 81) – E. Mazierska, „Nierzeczywistość i gra”, w: *Peter Greenaway*, op. cit., s. 32.

Małgorzata A. Szyszkowska

W stronę hermeneutycznej estetyki muzycznej

C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przekł. Z. Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, 133 s.

„Wykraczając poza gromadzenie faktów i ich chronologiczne uporządkowanie, historia muzyki staje się dziedziną hermeneutyczną: próbą rekonstrukcji świadomości epoki minionej w oparciu o zachowane teksty”¹.

Nakładem wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego ukazała się w tym roku praca niemieckiego muzykologa i estetyka Carla Dahlhaus (1928–1989) zatytułowana po prostu *Estetyka muzyki*. Autor znany jest w Polsce jedynie z dwóch publikacji: wydanej w 1989 roku książki *Idea muzyki absolutnej i inne studia*² oraz napisanej wspólnie z H.H. Eggebrechtem i wydanej w 1991 roku pozycji *Co to jest muzyka?*³. Już pierwsza z wymienionych prac stanowi, trzeba powiedzieć, bezcenne kompendium wiedzy dla osób zainteresowanych estetyką muzyczną. Dahlhaus nie jest bynajmniej postacią nieznaną. We wstępie do książki prof. Zbigniew Skowron – tłumacz pracy, znakomity muzykolog oraz estetyk muzyki – określa autora *Estetyki muzyki* jako „jednego z najwybitniejszych przedstawicieli światowej muzykologii XX wieku”⁴. Można do tego dodać, że Dahlhaus znany jest bardzo dobrze w świecie anglosaskim, między innymi jako współredaktor czterotomowej serii wyboru tekstów z estetyki muzycznej *Contemplating Music*⁵ (1987) wydanej w Stanach Zjednoczonych, która stanowić może jedno z najlepszych ogólnych źródeł dla studentów estetyki. Książka, która została właśnie wydana, należy jednak do wczesnego okresu pracy naukowej autora. Powstała

¹ C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przekł. A. Buhner, PWM, Kraków 1988, s. 387.

² C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, op. cit.

³ C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przekł. D. Lachowska, PIW, Warszawa 1991.

⁴ C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, op. cit., wstęp, s. VII.

⁵ R. Katz, C. Dahlhaus, *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music*, vol. 1–4, Pendragon Press, Stuyvesant 1987.

w roku 1960, czyli przed publikacją habilitacyjną. *Estetyka muzyki* Dahlhaus'a wydaje się zawierać wstępne określenia i ustalenia tak pod względem określenia zakresu dziedziny, jaką jest lub powinna być estetyka muzyki, jak i wobec własnych prób teoretycznych autora. Stanowi zatem wprowadzenie do estetyki muzycznej oraz do muzykologii takiej, jaką uprawiał Carl Dahlhaus. Po bliższej lekturze okazuje się także, że już w tej pozycji widoczna jest metoda, którą zastosuje Dahlhaus w późniejszej pracy *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, a która powoduje, że do studiów Dahlhaus'a chce się wracać oraz, że stanowić mogą one inspirację dla badań własnych – rzecz niezmiernie przecież cenna.

Na pracę Carla Dahlhaus'a składa się 14 rozdziałów, z których każdy stanowi właściwie oddzielne ministudium podejmujące inny problem estetyczno-muzyczny. Dotyczą zaś one takich kwestii, jak estetyka uczucia, geniusz, sąd smaku i sąd artystyczny, krytyka – to tylko niektóre tematy, do których odnosi się autor⁶. Na końcu książki umieszczona została bibliografia oraz indeks nazwisk i tytułów. Wszystkie zawarte w pracy studia łączy oczywiście styl pisarski Dahlhaus'a, który niejednego czytelnika już zniechęcił, ale który także niejednego natchnął do bardziej wyęźonej pracy badawczej. Autor posługuje się bowiem stylem erudycyjnym, dokonując szczegółowych – czasem nawet drobiazgowych – analiz sformułowań i teoretycznych myśli przedstawicieli estetyki, głównie niemieckiej, w odniesieniu do szerszego tła filozoficznego oraz historycznego. Nie znajdziemy tutaj przedstawienia całej teorii, czy choćby podsumowania przekonań estetycznych autorów, do których myśli odnosi się Dahlhaus. Tę pracę każdy czytelnik wykonać musi sam. Tutaj możemy jedynie (wreszcie – chciało by się powiedzieć) skonfrontować to, co przeczytaliśmy z surową, krytyczną, czasem może nawet kapryśną polemiczną hermeneutyką estetyczną Carla Dahlhaus'a. Estetyka muzyki, którą przedstawia czytelnikowi Dahlhaus w omawianej pracy, jest estetyką opartą o historyczno-teoretyczne badania nad myślą estetyczną. Nie będzie błędem nazwanie jej hermeneutyczną w sensie, jaki nadawał temu określeniu Wilhelm Dilthey, choć sam autor swojej metody nie określa w ten sposób⁷. Praca Dahlhaus'a koncentruje się na badaniu historycznego sensu dzieła, rozumianego jako wypadkowa wielu historycznych uwarunkowań. Ale także, badanie dzieła poprzez historię jest dodatkowo oparte na odwołaniu do pojęć i problemów estetycznych. Rozdzielenie tych dwóch dziedzin – estetyki i historii – wydaje się bowiem Dahlhausowi niemożliwe: „Dokładniejsza analiza wykazuje, że wiedza historyczna zasada się nierzadko na sądach estetycznych i *vice*

⁶ Wszystkie rozdziały książki Dahlhaus'a po kolei to: 1. Historyczne punkty wyjścia; 2. Muzyka jako tekst i dzieło; 3. Przemiany estetyki uczucia; 4. Emancypacja muzyki instrumentalnej; 5. Sąd artystyczny i sąd smaku; 6. Geniusz, entuzjazm, technika; 7. Afekt i idea; 8. Dialektyka „dźwiękowej wewnętrzności”; 9. Spór o formalizm; 10. Muzyka programowa; 11. Tradycja i reforma w operze; 12. Estetyka i historia; 13. Fenomenologia muzyki; 14. Kryteria.

⁷ Wydaje się zresztą, że Dahlhaus skutecznie unikał „oficjalnego” określenia metody uprawianej przez siebie w estetyce muzyki. Choć w pracy *Idea muzyki absolutnej*... skłonności hermeneutyczne są znacznie lepiej widoczne.

versa”⁸. W pierwszym rozdziale pracy autor wymienia tytułowe historyczne punkty wyjścia. Są to cztery odwołania do zasad estetycznych: jedności sztuki, kontemplacji estetycznej, estetyki Baumgartena oraz zmysłu wspólnego (*sensus communis*). Każdy z tych punktów (teorii, historii) jest następnie krytycznie konfrontowany z późniejszym (a czasem współczesnym) rozumieniem problemu. Żaden nie zostaje w jakiś sposób wyróżniony. Można powiedzieć, że dla Dahlhausa dzieło muzyczne jest tekstem, ale takim, który badać należy z zachowaniem odpowiedniego dystansu, pozwalającego rozpoznać kontekst innych tekstów. Zaś tekst, który Dahlhaus bada przede wszystkim to tekst estetyki muzycznej, rozumianej jako wyraz historycznego sensu dzieła. W rozdziale drugim zatytułowanym „Muzyka jako tekst i dzieło” autor odwołuje się do jednej z bardziej wpływowych definicji muzyki powstałej pod wpływem dyskusji nad czasowym i przestrzennym osadzeniem sztuk pięknych; definicji muzyki jako sztuki przepływu czasu pochodzącej z *Erstes kritisches Wäldchen* Herdera⁹. Niech będzie to przykład pracy autora *Estetyki muzyki* nad wspomnianym wyżej „tekstem”. W rozdziale tym, zacytowany wcześniej jako motto wyjątek z tekstu Herdera, Dahlhaus konfrontuje z najbardziej prawdopodobnymi dla niego źródłami historycznych odniesień oraz z podstawowym kontekstem powstania pracy. Pojawia się więc zarówno odwołanie do *Lakoona* Lessinga, jak i do *Poetyki* Arystotelesa. Dalej Dahlhaus wprowadza problem, który jego zdaniem wiąże się ze wspomnianym tekstem, a mianowicie, zagadnienie dwóch przeciwstawnych wizji muzyki: muzyki jako sztuki przepływu czasu oraz wizji dzieła muzycznego jako całości zatrzymanej w czasie, o niezmiennych, obiektywnych cechach. Przypominając traktat Nicolausa Listeniusa z 1537 roku, Dahlhaus wskazuje na genezę oderwania się muzyki jako wytworu (*ergon*) – dzieła – od wytwórczości i uprawiania muzyki, do czego przywołując Arystotelesowskie pojęcie *energeia*, nawiązywał Herder. Oderwanie to nie zostało jednak na długo przyswojone przez teorię muzyki, skoro jeszcze Hegel widział w muzyce przede wszystkim ulotną, czasową formę, której brak obiektywizacji, przestrzennego zatrzymania i osadzenia w przedmiocie¹⁰. Paradoksalność znaczenia muzyki, przedstawianej raz jako ulotna procesualna forma (uprawy dźwięku), a raz jako przedmiot (dzieło) lub tekst do odczytania, wynikająca z zestawionych ze sobą przez Dahlhausa tekstów historycznych, przedstawia dalej badacz przywołując autorów takich jak Walter Benjamin, Heine czy Karl Philipp Moritz. Na tym oczywiście nie kończy się lista historycznych odwołań. Mogłoby się jednak wydawać, że konstruowanie tak rozległego kontekstu dla problemu kształtowania się wizji muzyki jako dzieła i tekstu (a problem ten będzie jeszcze zajmował Dahlhausa w następnych pracach) jest mało pożyteczne. Benjamin nie może „rozmawiać” z Listeniusem, tak samo jak problem estetyczny

⁸ C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, op. cit., s. 86.

⁹ J.G. Herder, „Erstes kritisches Wäldchen”, w: *Sämtliche Werke*, t. 3, red. B. Suphan, Weidemann, Berlin 1878.

¹⁰ Por. C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, op. cit., s. 13.

– taki mianowicie, czy dzieło muzyczne (twór historyczny)¹¹ jest ideą silnie i trwale osadzoną w teorii muzyki i filozofii – nie da się łatwo sprowadzić do podziału na sztuki użytkowe i sztuki piękne, dokonanego przy użyciu Arystotelesowskich kategorii *poiesis* oraz *energeia*. A może jednak da się? Metoda Dahlhaus'a nie jest wyłącznie historyczna ani wyłącznie hermeneutyczna. Dahlhaus stosuje swoją własną dialektykę – to dlatego właśnie część czytelników odrzuca prace autora *Estetyki muzyki* jako niezrozumiałe. Dahlhaus zderza ze sobą różne historyczne konteksty, różne pojęcia, różne teorie. Dlatego właśnie, choć pozornie może się tak wydawać, praca Dahlhaus'a nie jest – i nie ma być – systematycznym historycznym przedstawieniem idei i problemów estetyki. Jest ona przede wszystkim dialektyczną (i w tym sensie Dahlhaus jest spadkobiercą Teorii Krytycznej) próbą odnalezienia historycznego sensu muzyki poprzez sens historii jej teorii.

„Systemem estetyki jest jej historia” – napisał Carl Dahlhaus. „Nie jest ona zamkniętą dyscypliną o wyraźnie określonym przedmiocie, lecz bliżej nieokreślonym i rozległym ogółem problemów i punktów widzenia”¹². Jest to szczególnie prawdziwe w odniesieniu do estetyki muzycznej, można by dodać. Nie jest to jednak konstatacja zniechęcająca do podjęcia studiów w ramach tej dyscypliny. Czyż nie w tej właśnie „otwartości” i „rozległości” leży jej siła?

I jeszcze jedna uwaga. Z punktu widzenia filozofa, razić może niekiedy nonszalancja, z jaką Dahlhaus interpretuje estetyczne myśli takich klasyków jak Kant, Hegel czy nawet Adorno. Lektura Dahlhaus'a z pewnością nie rozjaśni zagadnień tej filozofii. Jednak nawet ci filozofowie nie tworzyli w historycznej, a nade wszystko estetycznej, próżni, choć czasem odnieść można takie właśnie wrażenie. I tutaj uwagi Dahlhaus'a, a przede wszystkim jego sugestie interpretacyjne, mogą się okazać bardzo inspirujące, tak dla studentów, jak i adeptów estetyki muzyki.

¹¹ O czym przekonuje nie tylko sam Dahlhaus w pracy *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, op. cit., ale także praca L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 1994.

¹² C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, op. cit., s. 3.

Monika Rogowska

Niemożliwe życie filozofa

L. Szestow, *Dobro w nauczaniu hr. Tołstoja i F. Nietzschego. Filozofia i kaznodziejstwo*, przekł. J. Chmielewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, 156 s.

Książka, o której będzie mowa, przysparza wiele problemów interpretatorowi. Może się wydawać, że Szestow snuje jedynie piękną, poruszającą historię życia i twórczości rosyjskiego pisarza i niemieckiego filozofa, i nic poza tym. Jeżeli uznamy za warunek konieczny filozofii pewną próbę wzniesienia się ponad indywidualne istnienie, mówienia o kondycji ludzkiej w ogóle, a nie o życiu poszczególnego człowieka, to można mieć uprawnione wątpliwości, czy mamy do czynienia z tekstem filozoficznym. Spróbuję obronić Szestowa przed tym zarzutem i wyłowić z jego opowieści to, co filozoficzne. Chcę także uwypuklić granice, które rosyjski myśliciel stawia filozofii; co sytuuje poza nimi, co zaś wypełnia jego zdaniem przestrzeń nimi objętą; będę zatem mówiła głównie o pojęciach umieszczonych w podtytule książki – o filozofii i kaznodziejstwie, na które zresztą sam Szestow kładzie znacznie większy nacisk niż na tytułowe dobro. Nieco miejsca poświęcę też bohaterom książki – Lwu Tołstojowi i Fryderykowi Nietzschemu. Spróbuję prześledzić ich życie i twórczość w ujęciu Szestowa, odszukać podobieństwa i różnice pomiędzy tymi dwoma myślicielami, wreszcie postaram się pokazać, jakie – z tej gmatwaniny wątków – wyłania się Szestowowskie przesłanie.

Filozofia martwa i filozofia ożywiona

Szestow nie wyróżnia wprost powyższych dwóch rodzajów filozofii; wprowadzenie tego podziału wydaje mi się jednak uprawnione. Mówi on bowiem, z jednej strony, o filozofii zastygłej, filozofii, która przekonana jest o tym, że znalazła, odkryła zasadę świata, o filozofii skamieniałej w logicznych formułach i wymaganiach spójności. Z drugiej zaś strony, o filozofii ożywionej, która wyrasta z życia, zmienności, dynamiczności i ruchu. Wyrasta, a jednocześnie poszukuje środków wyrazu dla żywej prawdy rzeczywistości, dla ruchu świata zastanego, nie podporządkowując się w tym poszukiwaniu jednej abstrakcyjnej zasadzie. Prawdziwa filozofia powstała z potrzeby zrozumienia życia w jego pełni¹. Krytykowane są tu zarówno sta-

¹ L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 73.

tyczne koncepcje od Platona począwszy, jak i te, które próbowały uchwycić dynamizm życia, w końcu jednak podporządkowując go jednej naczelnej zasadzie, starając się pogodzić niegodzące się sprzeczności życia.

Właściwym pytaniem filozofii jest pytanie o człowieka, o to, jak żyć, o punkt oparcia, grunt, który będzie wyznaczał trwałe kierunki świata, wreszcie o to, jak określić samych siebie. Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy? Bez gruntu pod nogami, bez bezpieczeństwa stałości świata rozpadamy się na wszystkie strony jak Różewiczowska Duszycka. Jak ujmuje to Nietzsche: „Nie spadamyż ustawicznie? I w tył, i w bok, i w przód, we wszystkich kierunkach? Jestże jeszcze jakieś na dole i w górze?”².

Filozofami, którzy – przynajmniej do pewnego momentu – stanowią odniesienie dla rozważań Szestowa są Lew Tołstoj i Fryderyk Nietzsche. Filozoficzna twórczość obu czerpie z życia. Tołstoj w swoich wielkich powieściach walczy z ogarniającymi go wątpliwościami, szuka trwałego oparcia w dynamice związków między ludźmi³. Postannictwo Nietzschego zaś sprowadza się do wyrażenia człowieczego cierpienia, uczucia trwogi i rozpacz, które budzi świat i nędza człowieka, który przeciwstawiany światu wydaje się pyłkiem⁴. Filozofie idealistyczne chciały zamknąć rzeczywistość w jednej zasadzie, w zasadzie rozumności świata i jego logicznej spójności. Budowano więc koncepcje przywodzące na myśl domki z kart, gdzie wybór kart determinuje obraz całości, a zmiany w realnym świecie i jego poznawaniu powodują w istocie szybkie załamanie się całego systemu; gdzie filozof ze strachu przed tym, co irracjonalne nie ośmiela się wprowadzać żadnych zmian, a jego domek z kart zamienia się w martwą strukturę: „(...) filozof z raz stworzoną teorią przestaje widzieć i czuć to, co nie mieści się w wyznaczonych przez teorię ramach”⁵. Poza systemem pozostają sprzeczności, niespójności, przeczenia, uczucia, intuicje, pytania i bezsilność, i kosztem tego otrzymujemy kolejną spójną logicznie teorię świata, roszczącą sobie pretensje do bycia tą, która znalazła odpowiedzi na wszystkie gnębiące człowieka pytania i rozwiązania dla wszystkich problemów jego egzystencji. Rozczarowanie przychodzi, gdy ustawimy obok siebie owe teorie, które rzekomo odnalazły prawdę, które głoszą wewnętrzną spójność, a jednak są wzajemnie ze sobą sprzeczne. Koherencyjne kryterium prawdy, które przypisuje Szestow filozofiom racjonalistycznym, nie wychwytuje prawdy zmiennej rzeczywistości. Rosyjskiemu myślicielowi zależy na osiągnięciu spójności psychologicznej, a nie logicznej, na pokazaniu pełnego człowieka, a nie na skonstruowaniu systemu⁶.

W powieściach Tołstoja i dziełach Nietzschego widzimy jak podporządkowanie życia zasadzie, martwej i ślepej wobec jego dynamiki, oddała nas

² F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przekł. W. Berent, K. Drzewiecki, L. Staff i S. Wyrzykowski, Warszawa 1902, s. 168.

³ L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 37.

⁴ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, op. cit., s. 295–296.

⁵ L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 116.

⁶ Ibidem, s. 117.

od rzeczywistości, zamieniając się w fałsz i kłamstwo. Pragnienie zbawienia świata zamienia się w walkę „bezpłodnych kwiatów” z wiatrakami; poświęcenie życia, na przykład nauce, przynosi rozczarowanie⁷; ucieczka w estetyzację życia również zawodzi, nie dając żadnego usprawiedliwienia dla tragicznego losu człowieka; wzniosłość i piękno opowieści oddalają jedynie ludzi od zrozumienia cierpienia, które kryje się za nimi. „Już dawno należałoby odrzucić ową rozpowszechnioną postawę, w której w tak skandaliczny sposób uwidacznia się egoizm ludzi, zawsze gotowych grzać się przy ogniu i platonicznie zazdrościć «pięknemu losowi» Prometeusza, któremu w tym czasie sęp wyszarpuje wątrobę”⁸. Podobnie chyba celu bezmyślne, strachliwe czerpanie z cudzych kazań, które dawać mają poczucie bezpieczeństwa i prawomocności moralności⁹. Wreszcie samo kaznodziejstwo przesłania i zniekształca nam rzeczywistość, zwycięsko wołając: „znalazłem prawdę!”. Kaznodziejstwo jest granicą filozofii; nie stawia – jak ona – pytań, a jedynie udziela odpowiedzi i pokazuje gotowe rozwiązania. Mówi o odnalezionej zasadzie świata, dźwigni Archimedesesa¹⁰. Kaznodziejstwo zamyka się w autystycznym monologu, jak pisze Szestow: „(...) nauczanie, tak jak i wiele innych rodzajów działalności duchowej człowieka, nie ma i nie poszukuje żadnego celu poza sobą. Wydawałoby się, że hr. Tołstoj nie tylko słowem, ale i przykładem uczył ludzi, jak pomagać bliźnim. Ale okazuje się, że ani słowo, ani uczynki nie odnosiły się do bliźnich”¹¹. I dalej: „Nauczanie jest dobre samo w sobie, niezależnie od rezultatów, jakie przynosi”¹². Jednocześnie, w tym zamknięciu się na innych, kaznodzieja usurpuje sobie prawo do głoszenia uniwersalnego przesłania, a więc takiego, które obowiązuje wszystkich¹³. Kaznodziejstwo upraszcza świat, wprowadzając dualny podział na to, co dobre i złe, wyższe i niższe, godne i niegodne, a zajmwszy dzięki niemu jedyną właściwą pozycję, możemy wywyższać siebie, gardząc innymi, którzy odrzucają nasze jedynie słuszne nauczanie¹⁴. „(...) właśnie kaznodziejstwo, możliwość oburzania się i buntowania jest najlepszym z możliwych wyjściem dla szalejącej w duszy burzy”¹⁵. Kaznodziejstwo, kosztem oddalenia od życia, daje świat jasny i zrozumiały, przekonuje jednak tylko „tego, kto oprócz poezji nie wyniósł niczego ani z ich (L. Tołstoja i F. Nietzschego – uważa moja) dzieł, ani ze zwykłego doświadczenia życiowego”¹⁶. Innymi słowy, kaznodziejstwo jest granicą filozofii, jest filozofią martwą, której Szestow odmówić chce miana filozofii.

⁷ Ibidem, s. 133 i n.

⁸ Ibidem, s. 90.

⁹ Ibidem, s. 102.

¹⁰ Ibidem, s. 52.

¹¹ Ibidem, s. 53.

¹² Ibidem, s. 61.

¹³ Ibidem, s. 30.

¹⁴ Ibidem, s. 148 i n.

¹⁵ Ibidem, s. 149.

¹⁶ Ibidem, s. 152.

Świat „odczarowany”

Szestow, jak wspomniałam, umieszcza nas w świecie pomieszanych kierunków i braku drogowskazów. Nietzsche wypowiedział na głos to, co kiedyś mógł powiedzieć jedynie głupiec. „Mówi głupi w sercu swoim: «Nie ma Boga»”¹⁷. Jak niegdyś Diogenes szukał przy zapalanej w jasny dzień latarni człowieka, tak teraz: „Czy nie słyszeliście o owym oszalałym człowieku, który w jasne przedpołudnie latarnię zaświecił, wybiegł na targ i wołał bezustannie: «Szukam Boga! Szukam Boga!»”¹⁸. Zrozumienie i wypowiedzenie sądu o „odczarowaniu” świata nie przychodzi łatwo, podobnie pogodzenie się z tym. Świat zaczarowany to świat, któremu nie zadaje się pytań, bo jest oczywisty, bo odpowiada przez samo swoje istnienie, bo sam dla siebie jest wystarczającym uzasadnieniem. Deską ratunku przed zagrożeniem pustką jest wymyślenie Boga, odwrócenie się od szaleńca, który głosi do tej pory niewypowiedzianą prawdę. „Bóg ten byłby czymś, mówiąc psychologicznie, wymyślonym *ad hoc*, dla ulżenia i pocieszenia”¹⁹. Nie bez przyczyny oszalały człowiek krzyczy dalej: „Zabiliśmy go – wy i ja! Wszyscy jesteśmy jego zabójcami!”²⁰. Dla wywyższenia Boga, a poniżenia samych siebie poświęciliśmy to, co było najcenniejsze – samego Boga²¹. Boga Bogu złożyliśmy w ofierze, skazując się tym samym na nie-oświadczoną wiarę, na wiarę nie za darmo²², w której „My nie znajdujemy, my szukamy”. Sytuacja ta jest z pewnością najtrudniejsza dla „skrzywdzonych i poniżonych”, którzy najbardziej potrzebują pocieszenia i oparcia w wierze. Ta potrzeba i wola człowieka nie wystarczą już jednak do odnalezienia wiary, pragnący i szukający muszą się z tym liczyć. Nietzsche nie da nam pocieszenia. Nam, „mordercom nad mordercami”²³.

Szestow stawia na równi ze stwierdzeniem Nietzschego, że „Bóg umarł!” Tołstojowskie zrównanie Dobra z Bogiem; w miejsce Boga stawia Tołstoj Dobro, nie mówi: „Bóg jestem dobrem”, ale „Dobro jest Bogiem”. To bardzo ważne rozróżnienie. W tej perspektywie ostatni okres twórczości Tołstoja zaczarowuje na powrót nasz wcześniej „odczarowany” świat, Tołstoj z filozofa staje się kaznodzieją. „Dobro jest odwiecznym, najwyższym celem naszego życia. Bez względu na to, jak pojmujemy dobro, nasze życie nie jest niczym innym jak dążeniem ku dobru, to znaczy ku Bogu”²⁴.

Niegdyśjszy świat był teofanią, otwierał się przed poszukującym człowiekiem, można było z niego wyczytać ślady boskości. Tołstoj zamienia Boga w moralność, w Dobro, tu poszukuje zakłęb dla świata i – jako kaznodzie-

¹⁷ Psalm 14, *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1991.

¹⁸ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, cyt. za: L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 99.

¹⁹ L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 96.

²⁰ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, op. cit., s. 167.

²¹ L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 97.

²² Ibidem, s. 106.

²³ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, op. cit., s. 168.

²⁴ L. Tołstoj, *Co to jest sztuka?*, przekł. M. Leśniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 294; cyt. za: L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 84.

ja – na odnalezionym Dobru zatrzymuje się²⁵. Nietzsche tymczasem przygląda się samej moralności, moralności w odczarowanym świecie i, w przeciwieństwie do Tołstoja, nie ucieka z „odczarowanego” świata, próbuje sobie z nim i w nim poradzić, omijając kaznodziejstwo, a mężnie szukając prawdy. Dokonuje on pewnej afirmacji „odczarowanego” świata.

Przecucia

Z pewnością niektórzy filozofowie – jak choćby Hume – wyraźnie oddzielali swoją filozofię od życia, z beztrząsą odkładali księgi i „oddawali się tryktrakowi”. Byli jednak i tacy – zaliczam do nich na przykład Kanta – którzy tworząc swój pozbawiony sprzeczności system, przeczuwali niekiedy obraz świata, wychylający się spoza konstrukcji logicznych, świata, który ich przerażał i którego należało się wystrzeżać. Dobrym przykładem jest tu choćby zakończenie *Uzasadnienia metafizyki moralności* Kanta.

Dlatego podobieństwa, które Szestow znajduje między Kantem a Tołstojem (Tołstojem-kaznodzieją), wydają mi się nietrafne²⁶. Przede wszystkim jest to krzywdzące dla etyki Kantowskiej. Moralne u Kanta nie jest samo słuźenie dobru, a życie z obowiązku, który bynajmniej nie zdejmuje brzemienia z człowieka; wręcz przeciwnie. Człowiek postępujący z obowiązku, to człowiek, który odrzuca swoją szczęśliwość i egoistyczne pobudki; z kolei u Kanta nie jest w pełni moralny czyn tylko zgodny z obowiązkiem, kiedy to nasze skłonności uczestniczą w motywacji. Obowiązek nie jest obowiązkiem, jeżeli sprawia radość. Kant co prawda pisze, że możliwe jest bycie moralnym i szczęśliwym zarazem, ale jest to trudne do osiągnięcia i wcale nieoczywiste (ostatecznie zaś możliwe do realizacji w wymiarze postulowanej nieskończoności). Kant, co więcej, zaleca dbać o własne dobro i cudzą szczęśliwość. Narzucać dobro innej rozumnej istocie to odmówić jej godności. Każda istota rozumna musi na własną rękę odkryć w sobie oddzielone światy – konieczności i czystego intelektu – aby zasłużyć na miano rozumnej. Decyzje dotyczące zaś konkretnego postępowania podejmowane są dynamicznie; nie jest to bynajmniej ślepy pęd w stronę raz wyuczonej zasady; za każdym razem trzeba „dotknąć” pierwiastka uniwersalnego w nas samych, którego wyrazem jest imperatyw moralny.

W świetle powyższego, Szestowska interpretacja filozofii Kanta wydaje mi się chybiona i raczej nie pomoże nam w zrozumieniu kaznodziejstwa Tołstoja. Wróćmy zatem do Tołstoja i Nietzschego i zastanówmy się, co przywiodło naszych bohaterów do zderzenia się z „odczarowanym” światem.

Nihil novi sub sole

Szestow uznaje za moment przełomowy w życiu i twórczości Tołstoja odwiedziny w domu Lapina i napisanie pod ich wpływem *Mysli wywołanych*

²⁵ L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 138.

²⁶ Ibidem, s. 56.

spisem [ludności] w Moskwie. Tołstoj do tej pory egzystencję podporządkowaną idei dobra uznawał za kłamstwo mające się nijak do żywiołu życia, co więcej: uważał, że zapamiętałe służenie dobru może wręcz prowadzić do upadku. W swoich wielkich powieściach jest – zdaniem Szestowa – filozofem z krwi i kości²⁷, rzuca człowieka w świat, stawia pytania o jego kondycję. „Zwycięscy” bohaterowie Tołstoja mają słuchać pulsacji życia, brać swój los w swoje ręce, żyć, a nie udawać życie. Żyć dla siebie, dbać o własny ogródek²⁸, a nie uprawiać rozpaczliwą teodyceę; nierówności społeczne przyjmować winni ze wzruszeniem ramion: przecież tak właśnie w życiu jest, nie można zbawić świata, więc i nie ma po co czuć się winnym. Poza tym, aby istniało bogactwo, musi istnieć bieda, aby istniało dobro, musi istnieć zło, a więc wszelkie aspekty nierówności u podstaw świata są uzasadnione, wręcz nie można się bez nich obejść. Życie nie oddziela dobrych i złych, wielkich i małych, jest raczej tkaniną, w której splatają się wszystkie nitki. „Wszystko, co żyje, żyje po swojemu i ma prawo do życia. Jedni ludzie są lepsi, inni gorsi; jedni mali, inni wielcy; ale piętnować, ekskomunikować nikogo nie należy”²⁹. Można powiedzieć, że bohaterowie Tołstoja żyją po prostu, nikt tu nie jest winny, każdy, kto żyje, chce żyć i sam siebie nie oskarży, nie przyzna się do winy, nie poczuje się winnym. Jest to życie poza zbrodnią i karą, a także poza kaznodziejstwem, nakazami i narzucaniem jakiegś jedynie słusznej drogi. „Nikogo nie chciał uczyć, sądząc, że wszyscy uczą się od życia i każdy otrzymuje to, co mu się należy”³⁰. I taki świat, takie życie chce Tołstoj zrozumieć, w takim życiu chce znaleźć „niezawodny sens dobra”³¹. Nagle jednak, poszukując owej „siły większej niż siła człowieka”³², Tołstoj stanął twarzą w twarz ze światem „odczarowanym”. Przez chwilę spojrzął na świat z punktu widzenia tych, na których barkach spoczywa utrzymanie w świecie harmonii poprzez dysharmonię. Z tej perspektywy, widząc, jakim kosztem utrzymywany jest dostatek niektórych ludzi, konfrontując z tym własny dobrobyt, Tołstoj nie mógł powstrzymać wyrzutów sumienia. Tak nie można żyć. Nie można żyć z tymi piekącymi wyrzutami sumienia, nie można żyć akceptując ideę harmonii poprzez dysharmonię, nie można żyć po stronie dysharmonii. Tołstoj z o b a c z y ł „odczarowany” świat i się przeraził.

„(...) nikt nie wyrzekł słowa, bo widzieli ogrom jego bólu”³³

Nietzsche natomiast „odczarowany” świat wywiódł z najgłębszych przeżyć własnych, doświadczył i poczuł „odczarowany” świat niejako od środka. O ile Tołstoj wychodzi od dramatu społecznego, o tyle Nietzsche u podstaw swojego przełomu znajduje dramat jednostki i to konkretnej, gdyż jego sa-

²⁷ Ibidem, s. 72 i n.

²⁸ Ibidem, s. 36.

²⁹ Ibidem, s. 74.

³⁰ Ibidem, s. 83.

³¹ L. Tołstoj, *Anna Karenina*, cyt za: L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 36.

³² L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 37.

³³ Hi 2, 13.

mego. Doświadczył choroby i izolacji, dramatu Hioba, który pozbawiony został wszystkiego, prócz przenikliwości myśli.

Przed chorobą Nietzsche uczynił z moralności sens swego życia, żył zgodnie z ideą dobra-Boga³⁴. Zaakceptował podział na dobrych i złych, sam siebie umieszczając, jako „wyznawcę” moralności, po stronie lepszych i miał wszelkie po temu powody. Życie poświęcone nauce i obowiązkowi prowadzi do człowieka do osiągnięcia spokoju wewnętrznego. Moralność jest oczywista, początkowo nawet w „odczarowanym” świecie jest – tak jak Bóg w świecie zaczarowanym – przyjmowana bez pytań i zastrzeżeń.

Jak twierdzi Nietzsche, to on pierwszy zajął się problemem moralności, kwestią tego, czy moralność ma rację bytu, czy rzeczywiście może być przyjęta bez wątpliwości jako oczywista. „Nikt więc dotychczas nie badał jeszcze wartości owego z wszystkich najślawniejszego lekarstwa, zwanego moralnością: do czego przede wszystkim potrzeba, by ją wreszcie – podano w wątpliwość”³⁵. Okazuje się, że nauce o moralności brakowało refleksji nad samą moralnością, brakowało metarefleksji. Brano za oczywistą wyższość dobra nad złem, nie pytano, czy ma to coś wspólnego z rzeczywistością. „Jakkolwiek dziwnie by to brzmiało, wszelkiej dotychczasowej «nauce moralności» b r a k o w a ł o problemu samej moralności: brakowało podejrzenia, że w ogóle jest tu coś problematycznego”³⁶. Wątpliwości te zrodziły się z bolesnego odkrycia prawdy Ewangelii: „(...) tak będziecie synami Ojca waszego, który jest w niebie; ponieważ On sprawia, że słońce Jego wschodzi nad złymi i dobrymi i On zsyła deszcz na sprawiedliwych i niesprawiedliwych”³⁷. Sam Bóg nie stawia wyżej ani dobrych, ani złych, dlaczego więc człowiek upodobał sobie sądzenie? Sam Bóg nie dokonał podziału ludzi, nawet dla swego wiernego sługi Hioba zgotował męki, chorobę i cierpienie. Jak mówi Nietzsche: „męki Makbeta zgotowano nie tylko tym, którzy służą złu, ale także tym, którzy służą dobru”³⁸.

Tymczasem człowiek traktuje moralność w świecie „odczarowanym” niczym Boga. Moralność jest tu oczywista jak powietrze, którym oddychamy, a czyż można zbuntować się przeciwko powietrzu? Dzięki moralności można podzielić ludzi na dobrych i złych, a ten, kto dzieli, oddycha z ulgą, stojąc oczywiście po stronie tych lepszych, tych, którzy wypowiadają się w imieniu sumienia kształtującego moralność dzięki tegoż sumienia wyrzutom. Filozof zabierający głos w sprawie moralności uzurpuje sobie w ten sposób prawo do władania sercem i duszą człowieka. Niektórych uznaje za przyjaciół, innych za wrogów, niektórym przebacza, ale tym tylko, którzy wyznali swoje grzechy i poczuli skruchę wraz z gorącym pragnieniem zadośćuczynienia³⁹. Moralność wyróżnia dobro i zło; zło wydobywa i akcentuje ze szczególną mocą, aby w ten sposób uwypuklić dobro. Ze szczególnym zamiłowaniem

³⁴ L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 129.

³⁵ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, op. cit., s. 294.

³⁶ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, cyt. za: L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 128.

³⁷ Mt 5, 45.

³⁸ Cyt. za: L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 130.

³⁹ L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 57.

odwołuje się do winy i kary. „Winni są ludzie i, rzecz jasna, tylko ludzie, któż bowiem inny prócz ludzi ponosi odpowiedzialność, komu można postawić zarzut, na kogo można napaść, komu robić wyrzuty? Taka już jest natura moralności. Nie może ona istnieć bez swojego przeciwieństwa – niemoralności. Dobro potrzebuje zła, pozostającego przedmiotem pomsty, a dobrzy ludzie potrzebują ludzi złych, których wezwać można na sąd, chociażby na domniemany sąd sumienia”⁴⁰. Znow dysharmonia utrzymuje harmonię, jest potrzebna, wręcz konieczna.

W systemie prymatu dobra nad złem, dobro staje się zasadą porządkującą wszystkie inne, wyznacza jedyną słuszną drogę – inne prowadzą na manowce. Moralność przybiera kształt przymusu, szybko staje się inkwizytorem, staje na straży społecznego porządku⁴¹, zaczyna sprawować rząd dusz siłą logicznego rozumowania, któremu nie sposób przeciwstawić się w kulturze i filozofii przesiąkniętej racjonalizmem. Moralność staje się, patrząc na to z innej strony, jednym z wielu dóbr, do których dążą jednostki, dóbr zaspokajających jej indywidualną, egoistyczną, naturalną potrzebę spokoju ducha⁴²; odarta zostaje ze świętości, co staje się kolejną niewypowiedzianą oczywistością, która budzi strach, więc omijana jest szerokim łukiem.

Głosi się z tego punktu widzenia, że dobrzy zasługują na wszelką pomyślność, źli natomiast powinni być przeklęci, że jednym „należy się” to, a innym tamto. Jednak to „należy się” znow sprawia problem, gdy spoglądamy nań od strony dysharmonii, kosztem której utrzymuje się harmonia. Woła Nietzsche: „Wy, radzi zagadkom! Odganijcież mi tę zagadkę, na którą wtedy patrzyłem. (...) Ki m jest ów pasterz, któremu wąż wpelznął do gardła? Ki m jest ten człowiek, któremu to, co najcięższe, najczarniejsze wpelźnie do gardła?”⁴³. Czy rzeczywiście jednym się należy, a innym nie; jedni zasłużyli, a inni nie?

Piekące sumienie

Tołstoj, jak pisałam, zobaczył w końcu „odczarowany” świat, dostrzegł go poprzez porównanie skrajnych sposobów życia. Jeżeli pojawiły się wyrzuty sumienia, to nie za bycie złym, lecz raczej za życie w luksusie i dobrobycie. I może dlatego właśnie wyrzuty sumienia tak szybko minęły. Przecież już samo wyrażenie litości i współczucia dla „skrzywdzonych i poniżonych” jest, w obowiązującym systemie wartości, świadectwem moralności człowieka. Tak więc Tołstoj w wyrzutach sumienia odkrył swoją moralną zasługę, co pozwoliło szybko wyrzuty te zmazać⁴⁴. Płacz nad cierpiącymi nie na wiele się zda, przecież wszystkim im nie pomożemy. Przypomina się scena z *Dzienni-*

⁴⁰ Ibidem, s. 54.

⁴¹ Ibidem, s. 127.

⁴² Ibidem, s. 58.

⁴³ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, cyt. za: L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 118.

⁴⁴ L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 47.

ków Gombrowicza, kiedy ten, siedząc na plaży, odnajduje żuka, próbującego przekreślić się na odnóża. Pomaga mu, ale w tym momencie widzi następnego żuka, i następnego, i następnego, i nagle dostrzega ich setki tysięcy. I co robić? Tołstoj mówi: skierować naszą aktywność na samych siebie, spojrzeć krytycznym okiem na własne życie i starać się zmienić swoje własne działanie, przyzwyczajenia, styl życia. Świadomość drogi, po której doszło się do tego wniosku, drogi, która u źródeł ma współczucie, nadaje naszemu życiu ów poszukiwany „niezawodny sens dobra”⁴⁵. Można również powiedzieć, że biedacy przynoszą radość i nadają sens naszemu życiu, określają jego wyższy, godny pochwały i podziwu cel, dzięki nim „można otrzymać «moralne» pocieszenie. Okazuje się, że nie tylko nie jest prawdą, że «nie można żyć» w obliczu nędzy z domu Lapina, ale że można żyć świetnie – radośnie, wesoło, aktywnie”⁴⁶. Tak więc Tołstoj zatrzymuje się w gruncie rzeczy właśnie na zgaszeniu w duszy pożaru, jaki wywołały wyrzuty sumienia; nie chodzi wcale o pomoc bliźnim, o wyjście do drugiego człowieka. Wszystko, co hrabia Tołstoj czyni, jest skierowane do niego samego⁴⁷; nie był on bowiem filozofem wyrzeczenia i zawsze kierował się swoimi własnymi potrzebami⁴⁸. Staje się jasne, że moralność zarówno wzbudza, jak i koi wyrzuty sumienia. Potrafi być skutecznym lekarstwem na cios, który zadaje. Nasz niepokój natomiast powinno wzbudzić – na co zwraca uwagę Szestow – skierowanie kaznodziejstwa, które ma koić własne wyrzuty sumienia Tołstoja, na innych, potraktowanie go jako narzędzia osądzania innych i narzucania im jedynej słusznej drogi życiowej.

Nietzsche boryka się z zupełnie innym odczuwaniem sumienia. Patrząc wstecz na swoje życie sprzed choroby i izolacji, widzi człowieka oddanego nauce i moralności, służącego dobru i tylko dobru. To w obliczu takiej sytuacji pojawia się pytanie o zasadność moralności. Swoich wyrzutów sumienia Nietzsche nie może ukryć czy zdusić. „U Nietzschego za każdym wierszem jego dzieł wyczuwamy zmęczoną i udręczoną duszę, która wie, że nie ma i nie może być dla niej miłosierdzia na Ziemi”⁴⁹. Paradoksalnie, Nietzsche czuje wyrzuty sumienia, bo służył dobru, tzn. akceptował zasady i zasadność samej moralności, afirmował podział na dobrych i złych. Wobec tego ze szczególną siłą kieruje swoją myśl i uczucie przeciwko oczywistości cnoty.

Cnota nie czyni szczęśliwym, stara się zmasać niezmaszywalne, pozostaje fasadą, działa pozornie. Miłość, współczucie, współodczuwanie są bezradne, z łatwością rozbijają się o skałę rzeczywistości i w ten sposób okazują się całkowicie bezsilne. Dlatego prawdziwie cierpiąca i współczująca dusza musi rozbudzić w sobie to, co przekracza współczucie i miłosierdzie. Tylko wtedy będzie można mówić o współczującym rozumieniu i szacunku dla najczarniejszych i najbardziej dojmujących przeżyć duszy⁵⁰.

⁴⁵ Por. przypis 31.

⁴⁶ L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 51.

⁴⁷ Ibidem, s. 53, 60.

⁴⁸ Ibidem, s. 110.

⁴⁹ Ibidem, s. 124.

⁵⁰ Ibidem, s. 136.

Trudno jest przyjąć do wiadomości świat „odczarowany”, podobnie niełatwo przychodzi walka ze współczuciem, które wydaje się czymś naturalnym i odruchowym. Dlatego Nietzsche mówi, że jedynie niektórzy potrafią wznieść się ponad współczucie. „Nietzsche w swoim nieszczęściu zmuszony był odrzucić życzliwość i opiekę ludzi i uciec w samotność, by tam czekać na swojego Zaratustrę, który wyjaśnił mu, że w świecie jest, powinno być, coś wyższego od współczucia, i że «dobro» jest pożyteczne i potrzebne «wszystkim», niektórym jednak nie jest potrzebne, że współczucie pociesza «wielu», dla «niewielu» jednak stanowi wyłącznie obrazę, zwłaszcza w tych przypadkach, kiedy przejawia się jako danina moralności i jako odnalezienie «szczęścia»⁵¹ i w takim niemożliwym rozdarciu pomiędzy współczuciem a czymś, co współczucie przekracza, Nietzsche kieruje się w stronę akceptacji i afirmacji rzeczywistości, zgody na wszelkie jej potworności. Jedyne, co nie zawiedzie, czego nie zniszczy okrucieństwo zastanego świata, to *amor fati*. „Chory nie ma prawa być pesymistą”⁵². Jak niewiele znaczy, jak bardzo jest błaha jego skarga w obliczu świata, jak strasznie niemy i głuchy jest na nią świat. „W życiu jest zło, a zatem nie należy go odrzucać, przeklinać; odrzucenie i przekleństwa są bezsilne”⁵³. Nietzsche odwraca stosunek pomiędzy dobrem i złem; obie strony są potrzebne, jednak to raczej ku prawdzie zła, niż ku kłamstwu dobra, powinniśmy się skierować. Pytanie „co ma robić człowiek, który nie może nie kochać, nie współczuć?” pozostać musi bez odpowiedzi.

Żyć tak jakby

Niepokój, przy którym przerwaliśmy rozważania na temat wyrzutów sumienia hrabiego Tołstoja, może teraz dojść do głosu. Ukojenie, które przyniosło słowa przyjaciół o jego moralności zaświadczonej siłą współczucia⁵⁴, okazało się nietrwałe. Wybiera kaznodziejstwo, do tego zaś potrzebni są inni, którzy dodatkowo będą hamować wyrzuty sumienia; do nich kieruje Tołstoj słowa swojego nauczania, w ich oczach osiągnąć ma wielki autorytet nauczyciela. Sprawować zaś rząd dusz, to również odciąć innych od śmiałości, by zadać sobie niemożliwe pytania, pytania otwierające tę przestrzeń rozpaczy w człowieku, która „ożywiła” filozofię Nietzschego i Tołstoja. Tych rozterek nikt jednak nie może świadomie chcieć. Tak oto o tej sytuacji mówi Nietzsche: „Każdy głęboki myśliciel bardziej się obawia, że go zrozumieją, niż że go będą mylnie rozumieć. Przez to drugie cierpi jego próżność, być może; natomiast przez to pierwsze jego serce, jego współczucie, które zawsze mówi: «ach, czemuż chcecie, by również wam było tak ciężko, jak mnie?»”⁵⁵.

Nietzsche w końcu również, podobnie jak Tołstoj, odwraca się od ciężaru filozofii, by nauczaniem „zamknąć nam dostęp do swojego światopoglą-

⁵¹ Ibidem, s. 138.

⁵² Ibidem, s. 89.

⁵³ Ibidem, s. 140.

⁵⁴ Ibidem, s. 47.

⁵⁵ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, cyt. za: L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 93.

du”⁵⁶. Obydwaj żyją tak jakby nauczanie, nauka, estetyzacja, pogoda ducha, uśmiech wystarczały. Zakładają maskę powierzchowności, która wszakże skrywa – i to całkiem niedaleko – głębię⁵⁷.

Głębia nad głębinami

Maska powierzchowności skrywa ból, który spowodował w człowieku pęknięcie. Z tego pęknięcia wyziera głębia przeżywania świata. Zasypać tej głębi bez dna nie sposób, nie sposób też żyć z nią jakby nic się nie wydarzyło... Cóż więc? Patrzyć i stać się potworem?⁵⁸.

„Szukamy słów, szukamy też może uszu”⁵⁹

O ile jako kaznodzieje Tołstoj i Nietzsche odwracali się od samych siebie, patrzyli na samych siebie odwracając się od rzeczywistości nie do zniesienia, o tyle jako filozofowie stali z samymi sobą twarzą w twarz i stale mieli przed oczami wszystko to, co w świecie przerażające. Jako nie-filozofowie odwracali od samych siebie twarz, by zagubić się i ukoić w Bogu lub w pozorze Boga „odczarowanego” świata. Natomiast przestanie ich filozofii wydawać się może banalne, ale tylko w pierwszym zdaniu: „poznajmy samych siebie”, odrzucając to, czego czepiamy się jak ostatniej deski ratunku i szukajmy Boga. Zgubmy, aby znaleźć. W wynikającej zaś z tego tautologii „Bóg to Bóg”, tkwi z kolei sedno Szestowowskiego przesłania. I do szukania takiego Boga zachęca nas Szestow.

⁵⁶ L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 132.

⁵⁷ „Bywają «pogodni ludzie», którzy uciekają się do pogody ducha, ponieważ są dzięki niej mylnie rozumiani – którzy chcą, by ich mylnie rozumiano. Bywają «naukowi ludzie», którzy uciekają się do nauki, ponieważ nadaje im ona pozór pogody ducha i ponieważ naukowość pozwala wnioskować, że człowiek jest powierzchowny – którzy chcą skłonić do fałszywego wniosku. Bywają wolne, bezczelne duchy, które chciałyby ukryć i zaprzeczyć, że ich serce jest złamane, dumne, nieuleczalne; nieszczęśliwej, nazbyt pewnej wiedzy czasami nawet błazenada służy za maskę. – Z czego wynika, że bardziej subtelne człowieczeństwo wymaga, byśmy mieli respekt «dla maski» i nie uprawiali ciekawskiej psychologii tam, gdzie na to nie miejsce”. F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, cyt. za: L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 126.

⁵⁸ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, cyt. za L. Szestow, *Dobro w nauczaniu...*, op. cit., s. 139.

⁵⁹ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, op. cit., s. 294.

Anna Zeidler-Janiszewska

Po lekturze *Wizji i re-wizji*. O strategiach badawczych i przestrzeniach eksploracji polskiej estetyki

K. Wilkoszewska (red.), *Wizje i re-wizje: wielka księga estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007, 910 s.

Zadaniu z organizacyjnego punktu widzenia tak ambitnemu, jakim był I Kongres Estetyki w Polsce, musiało odpowiadać równie ambitne (by nie rzec – monumentalne) przedsięwzięcie wydawnicze. *Wizje i re-wizje* z podtytułem *Wielka księga estetyki w Polsce* ukazały się niecały rok po Kongresie. Można pogratulować tego niezwykłego u nas tempa zarówno redaktorce tomu – Krystynie Wilkoszewskiej, jak i pracownikom Universitasu, wydawnictwa, które wysunęło się na czoło tak w upowszechnianiu dorobku z zakresu historii estetyki (seria *Klasyki Estetyki Polskiej*), jak i współczesnych badań estetycznych. W krakowskiej oficynie ukazują się – przypomnę – prace zbiorowe z corocznych konferencji estetycznych, książki autorskie (w tym nagrodzone w ramach konkursu im. Stefana Morawskiego dla młodych estetyków), ukazują się też szybko znikająca z półek księgarskich seria przekładów (na razie tylko z obszaru anglo- i niemieckojęzycznego). Nie można również pominąć znakomitej, redagowanej przez Krystynę Wilkoszewską, serii *Estetyki Świata*, zaspokajającej nie tylko rosnące ostatnimi czasy zainteresowanie innymi, często odległymi od europejskiej tradycji, kulturami, lecz także budującej zaplecze dla coraz szerzej u nas uprawianych badań w zakresie estetyki transkulturowej (dokumentację kierunków, w jakich się te badania rozwijają, znajdziemy w konferencyjnym tomie *Estetyka transkulturowa* z 2004 roku oraz w *Wizjach i re-wizjach*). Przypomnieć trzeba, że większość wyliczonych tu skrótowo, ważnych dla całej humanistyki inicjatyw, wpisuje się długą już w krakowskim środowisku estetycznym tradycję. Mimo znacznie skromniejszych niegdyś możliwości, kierująca Zakładem Estetyki Instytutu Filozofii UJ Maria Gołaszewska organizowała wraz z gronem współpracowników i spotkania międzynarodowe, i konferencje krajowe, wydawała też (w skromnym co prawda nakładzie) materiały z nich, a także redagowała serię przekładów *Estetyka w Świecie* (która dla wielu nie tylko młodych estetyków stanowiła przez lata jedno z nielicznych okien na świat). W naturalny więc niejako sposób powstałe później (częściowo na bazie Sekcji Estetycznej Polskiego Towarzystwa Filozoficznego)

Polskie Towarzystwo Estetyczne zakotwiczyło się w Krakowie i znalazło siedzibę w Zakładzie Estetyki UJ. Dzięki jego ożywionej działalności (doku-

mentowanej też w systematycznie wydawanym Biuletynie) i owocnej stałej współpracy z krakowskim Universitasem zarówno samo środowisko estetyków, jak i problematyka estetyczna stają się coraz bardziej widoczne na mapie rodzimej humanistyki. Słowa „mapa” (podobnie jak tytułowych „przestrzeni eksploracji”) użyłam nieprzypadkowo. Metaforyka kartograficzna stowarzyszona z geologiczną nie bez racji przeżywa w humanistyce renesans; coraz częściej mówi się w tym kontekście o uprzestrzennieniu i refiguracjach czasu, co z kolei implikuje rozmaite (nieograniczające się wcale do estetyzacji) innowacje w dziedzinie narracji historycznej. Te ostatnie – odniesione do dziejów estetyki w ogóle i dziejów estetyki rodzimej w szczególności – stały się przedmiotem rozważań kilku autorów tomu – Alicji Kuczyńskiej, Teresy Kostyrko, Ireny Wojnar, Sława Krzemienia-Ojaka, Teresy Pękali. Do tej grupy tekstów powrócę w końcowych uwagach, konfrontujących tytułową formułę tomu (rozwinęta wstępnie przez Krystynę Wilkoszewską) z jego zawartością.

W krakowskim Kongresie uczestniczyli niemal wszyscy polscy estetycy i przedstawiciele dyscyplin z estetyką związanych, prezentując tematykę, którą zajmowali się bądź zajmują aktualnie. Większość obrad przebiegała, jak wiadomo, w sekcjach, dopiero więc na podstawie książkowej ich dokumentacji stworzyć można rodzaj atlasu polskiej estetyki, zaznaczając na przykład (na jednej z możliwych map) przestrzenie części odwiedzone i te, które leżą odłogiem, by zastanowić się dalej (w ramach kolejnego „mappingu”) nad strategiami eksplorowania tych pierwszych a przyczynami omijania tych drugich. Jedną z elementarnych funkcji map jest, jak wiadomo, możliwie dokładne odwzorowanie podziałów realnej przestrzeni – wykreślanie linii reprezentujących różnego rodzaju granice. Czy w tym właśnie miejscu podjętej refleksji nie kończy się możliwość operowania metaforyką kartograficzną? Czy nie lepiej odwołać się do procedur „ramowania” – pod warunkiem, że – jak pisze Iwona Lorenc w szkicu „O potrzebie estetyki nieautonomicznej” – będzie ona, jak u Kanta i Derridy, parergonem, „który tyleż wydziela zamkniętą przestrzeń, co otwiera ją na zewnątrz” i który „sam podział na wewnątrz i zewnątrz potwierdza i zarazem unieważnia” (s. 90). Zapewne tak, choć przywołane wyżej intuicje równie dobrze wpisują się w rozwijaną już przez Waltera Benjamina dialektykę progę i granicy. Nikt nie zaprzeczy, że estetyka jest dziś zdecydowanie dyscypliną w ruchu, i to podążającą w różnych kierunkach, ekspansywną (a więc przesuującą granice) i zarazem poddającą własne kategorie i pojęcia mniej lub bardziej gruntownej rewizji. Część tych procesów scharakteryzowała Wioletta Kazimierska-Jerzyk w nagrodzonej w konkursie im. Stefana Morawskiego książce *Strategia rewaloryzacji we współczesnej refleksji nad sztuką*, która zostanie niebawem wydana w Universitasie. Estetyka obejmuje dziś coraz większy obszar problemowy w myśl projektów „estetyki poza estetyką” (Wolfgang Welsch), „estetyki otoczenia” (Arnold Berleant, Skandynawowie) czy „somaestetyki” (Richard Shusterman). A dodać trzeba, że wszystkie te projekty zyskały u nas – co wiele zawartych w tomie tekstów wyraźnie dokumentuje – zdecydowaną aprobatę. Nawet jednak wówczas, gdy estetyka pozostaje w obszarze od dawna eksplorowanym, wykracza często poza własny „materiał myślowy”, otwierając się ku in-

nym dyscyplinom czy innym praktykom dyskursywnym. I to nie tylko tym, które dawniej już były jej bliskie (teorie i historie różnych sztuk, krytyka artystyczna, socjologia, psychologia, filozofia kultury). Procesowi „denaturalizacji” podziałów dyscyplinarnych towarzyszy przy tym często przekonanie, że to właśnie eksplorowanie niestabilnego pogranicza z różnych jednocześnie perspektyw przynieść może ciekawsze rezultaty poznawcze niż pozostawanie w obszarze „paradygmatycznym”. Artykuł Andrzeja Lorenza „Trans-wizje – sztuka naskalna w świetle fraktalnej neuroestetyki” jest dobrym przykładem tego rodzaju strategii. Otwiera bowiem obszar współpracy estetyki (a także historii sztuki) z przyrodoznawstwem, a ściślej – z neurobiologią kognitywną. Autor reinterpretuje najpierw Kantowską koncepcję wyobraźni transcendentnej w perspektywie współczesnej neurobiologii, by przejść do dokonanej w podobnym trybie korekty jednej z antropologicznych hipotez dotyczących paleolitycznych malowideł naskalnych (jako wizji wywołanych transem szamanów), by na koniec dokonać „uzgodnienia” neuroestetyki fraktalnej z Cassirerowską koncepcją *animal symbolicum*. Inny przykład strategii tego rodzaju to analiza wybranych projektów współczesnego designu w terminach tradycyjnie przewidzianych raczej dla komunikacyjnej sfery kultury i zinterpretowanie ich w kontekście koncepcji refleksyjnej modernizacji (autorka artykułu – Elżbieta Staniszevska przywołuje formułę Ulricha Becka ze *Spółczesństwa ryzyka*, a warto byłoby ją dopełnić ujęciem Anthony’ego Giddensa i – koniecznie – Scotta Lasha). Jednocześnie tekst, o którym mowa, krzyżuje się ze sporą liczbą rozproszonych w kilku częściach książki wypowiedzi poświęconych relacjom sztuka – estetyka – demokracja (autorstwa Tadeusza Szkołuta, Grzegorza Sztabińskiego, Jacka Zydorowicza, Krzysztofa Lenartowicza). Cieszy, generalnie, że klęska awangardowej wizji przebudowy świata (zakotwiczonej we wcześniejszej koncepcji sztuki jako „obietnicy szczęścia”) nie wyeliminowała z obszaru refleksji estetycznej problematyki społecznego zakorzenienia i oddziaływania sztuki, lecz jedynie ją – by użyć sformułowania Andreasa Huyssena – przemieściła i nadal przemieszcza. Proces owego przemieszczenia szczególnie ciekawie przebiega dziś w myśli francuskiej. Po wydaniu u nas książek Jacquesa Rancière’a przyjdzie więc z pewnością pora na przekłady książek Jeana-Luca Nancy’ego (do jego koncepcji odnosi się w swoim ciekawym tekście Grzegorz Sztabiński, a także – bardziej szczegółowo, choć w innej perspektywie – Tomasz Załuski). Irena Wojnar przyznała się do „niedosytu obecności refleksji pobudzanych myślą francuską o nieco może tradycyjnym, ale wciąż cennym i wzbogacającym charakterze” (s. 872). Podzielałam to odczucie i odnoszę je także do nowszej i najnowszej myśli francuskiej, choć dla jej systematycznej i krytycznej zarazem recepcji sporo już działo warszawskie środowisko badaczy związanych z Zakładem Estetyki UW (by przywołać choćby zamieszczone w tomie artykuły Piotra Schollenbergera, odwołującego się m.in. do koncepcji doświadczenia estetycznego Mikela Dufrenne’a czy Mateusza Salwy – rekonstruującego koncepcję reprezentacji Louisa Marina), a także środowisko estetyków łódzkich. Może właśnie lektura współczesnych Francuzów, ale także Włochów (których koncepcje systematycznie przyswajają przed laty Sław Krzemień-Ojak), Hiszpanów czy bliższych,

wschodnich i południowych sąsiadów sprawi, że polski dyskurs o estetyce, społeczeństwie i demokracji, toczący się do znudzenia wokół tzw. sztuki krytycznej i schematów interpretacji czerpanych z powierzchni bieżącego życia politycznego, nabierze szerszego oddechu (wkroczy, by przywołać określenie Pauliny Sztabińskiej, w inną „atmosferę teoretyczną”)? Może też – pozostając przy rodzimej „polityce recepcji”, której kierunki w znacznej części wyznaczają wprowadzane na rynek przekłady – przestaniemy wytyczać szlaki współczesnej refleksji estetycznej wyłącznie niemal wokół koncepcji szacownych skądinąd gości Kongresu – Richarda Shustermana i (nieobecnego) Wolfganga Welscha? Ani Shusterman, ani Welsch nie chcą z pewnością monopolizować pola „estetyki współczesnej” (będącej zarazem zawsze, w mniej lub bardziej widocznym stopniu, „estetyką współczesności”).

Powracając do zawartości tomu: cieszy mnie, że szeroko jest w nim reprezentowana estetyka muzyki, a także (choć w znacznie mniejszym stopniu) estetyka tańca – dziedziny cieszącej się w świecie większym znacznie zainteresowaniem niż u nas (artykuł Lilianny Bieszczad czytam jako zwiastun pozytywnej zmiany w tym zakresie). Cieszy też, że powraca (na przykład w tekstach Józefa Tarnowskiego i Krzysztofa Kalitki) „wyciszona” od czasu nieobecności „Studiów Estetycznych” estetyka architektury (rozwijana też przez krakowskich architektów, współpracujących ze środowiskiem estetycznym). Otuchą napawa, że środowisko polskich estetyków nadal dotrzymuje kroku multi- inter- i transmedialnym eksperymentom w praktykach artystycznych (o czym świadczą i wcześniejsze książki z krakowskich konferencji, by przypomnieć *Piękno w sieci* pod redakcją Krystyny Wilkoszewskiej czy inicjatywy Michała Ostrowickiego, wspierane zwłaszcza przez środowisko śląskich i łódzkich kulturoznawców).

Uczestnicy Kongresu sporo uwagi poświęcili przeszłości rodzimej estetyki i sposobom pisania o niej. Wszyscy z wymienionych tu już wcześniej autorów, a także Bohdan Dziemidok, który na Kongresie zajął się nie przeszłością, lecz krytyczną analizą myśli współczesnej, dzielą przekonanie, że dwudziestowieczna estetyka polska (a zwłaszcza estetyka międzywojnia) należy do osiągnięć nie tylko porównywalnych z europejskimi, ale i (w kilku przynajmniej aspektach) oryginalnych i prekursorskich wobec późniejszych tendencji badawczych. Na pytanie o cel badań nad historią estetyki także pada zgodna, odpowiadająca ramowej formule Kongresu, odpowiedź: uprawiamy je, jak to sformułował Sław Krzemień-Ojak w nawiązaniu do Władysława Tatarkiewicza, w celach poznawczych, ale zarazem „z intencją prospektywną”. Alicja Kuczyńska dodaje ważny w tej refleksji wątek – powinniśmy też wrażliwie tropić ślady innych, niedających się wtłoczyć w ramy systemów form myślenia, obecnych nie tylko u autorów programowo fragmentarycznych, lecz odnotowane także na marginesach konstrukcji systemowych. Powinniśmy wreszcie – to kolejne dość zgodnie podzielane przekonanie – czytać minione koncepcje estetyczne w kontekście konkretnych praktyk artystycznych (nawet wówczas, gdy ich autorzy wykazywali aspiracje uniwersalizujące), konfrontować estetykę explicite z estetyką implicate (by odwołać się do znanych rozróżnień zaproponowanych przez Tatarkiewicza). Kilka tekstów zamieszczonych w tomie po-

twierdza dobre opanowanie tej umiejętności (by wskazać choćby wzorcowy, odnoszący się co prawda nie do polskiej tradycji, artykuł Agnieszki Rejniak-Majewskiej „Myślenie estetyczne a ‘postformalistyczna’ historia sztuki. Wydziedziczenie estetycznej władzy sądenia?”) Zastanawia jednak, że tym powszechnie podzielanym sądom o potrzebie studiowania rodzimej estetyki z „intencją prospektywną” i zarazem w kontekście praktyk artystycznych nie odpowiadają konkretne tego rodzaju lektury. Mówiąc na przykład dziś o obszarze cielesności czy to w aspekcie teoretycznym, czy w odniesieniu do praktyki artystycznej, wolimy przywoływać Shustermana czy Welscha, a nie – na przykład – Karola Irzykowskiego, który sporo miał na ten temat do powiedzenia... Podobnie dzieje się w obszarze estetyki mediów. Przywołujemy niemal wyłącznie zagraniczne nazwiska (‘niemał’ – bo są w tomie wyjątki, na przykład artykuł Jakuba Zajdela „Przedstawienia tworzące relacje czasowe”, w którym autor ciekawie skonfrontował koncepcje Waltera Benjamina z myślą Leopolda Blausteina). Także w zakresie estetyki kultury popularnej kontentujemy się inspiracjami współczesnej myśli amerykańskiej, nie próbując wcale nawiązać do istniejącej wszak – choć rozproszonej i fragmentarycznej często – rodzimej refleksji. W części tomu dotyczącej formy i formowania nieobecna jest też polska myśl formalistyczna – całkiem wszak bogata, choć odniesiona głównie do praktyk literackich. Sporo więc jeszcze obszarów szeroko pojętej tradycji estetycznej wymaga re-wizji czy prze-pisania, by odwołać się do koncepcji „późnego” Lyotarda, w której proces prze-pisywania przypomina Freudowską „pracę pamięci” opisaną m.in. w znanym tekście „Przypominanie, powtarzanie, przepracowywanie” (nie przypadkiem w artykule Alicji Kuczyńskiej „Status historii a przedmiot estetyki” problematyka historycznej perspektywy badawczej krzyżuje się w wielu punktach z problematyką pamięci). Może warto byłoby obok serii *Klasyki Estetyki Polskiej*, skupionej dotąd na koncepcjach „olbrzymów polskiej estetyki” (określenie Andrzeja Tyszczyka, przypomniane w ciekawym, ale i dyskusyjnym tekście Teresy Pękali) podjąć trud przygotowania odpowiednich antologii tematycznych? Wraz z już zaktualizowanym wydawniczo dorobkiem pomogłyby nam one uchwycić współobecność a często i nakładanie się na siebie różnych nowoczesnych estetyk w dwudziestowiecznej Polsce, niejako poza podziałami na estetykę akademicką i estetykę artystów, estetykę kultury wysokiej i masowej (później – popularnej), estetykę awangardy i ariergardy, filozofię sztuki i estetykę otoczenia, sztuk przestrzennych i „zdarzeniowych” etc. Dopiero w dalszej kolejności wchodziłoby w grę włączenie owego zrewidowanego i zrekonstruowanego palimpsestowego w istocie konstrukt w przereklamowaną się wciąż i przereklamowywaną (bo i tak można tłumaczyć *réécriture* Lyotarda) estetykę europejską (o światowej już nie wspominając). Tytułową formułę Kongresu (i – odpowiednio – tomu) interpretowałabym więc nie jako zadanie w odniesieniu do rodzimej estetyki już realizowane, lecz raczej jako wstępny krok w urzeczywistnianiu ambitniejszego projektu wymagającego wieloletniej współpracy całego środowiska. Być może jednak wyobraźnią polskich estetyków zawładną niebawem całkiem inne wyzwania poznawcze? Przekonamy się o tym na następnym Kongresie, do którego pozostały już tylko, zgodnie z przyjętym planem działań, niecałe trzy lata.

Olga Kłosiewicz

Wielka księga polskiej estetyki

K. Wilkoszewska (red.), *Wizje i re-wizje: wielka księga estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007, 910 s.

Prace siedemdziesięciu autorów – zarówno badaczy uznanych cieszących się autorytetem, jak i młodych naukowców, uczestników I Kongresu Estetyki w Polsce, który odbył się w Krakowie w 2006 roku – zostały opublikowane w obszernym zbiorze *Wizje i re-wizje*. Ich tezy są zaskakująco zgodne.

O kształcie wydawnictwa w dużym stopniu zdecydowała świadoma rezygnacja organizatorów zjazdu z narzucania autorom, poza trzema wystąpieniami plenarnymi, tematów i zakresu prezentacji – zdano się całkowicie na ich zainteresowania i preferencje badawcze. Dzięki temu publikacja zyskała walor diagnostyczny – ukazała, jakie pytania stawiają sobie współcześnie polscy estetycy oraz, w jaki sposób zmienia się przedmiot, przestrzeń badawcza i pozycja estetyki wśród innych dyscyplin filozoficznych i kulturoznawczych.

Początek wieku i nowego tysiąclecia to naturalny czas ocen i podsumowań, ale przede wszystkim czas nowych projektów i poszukiwania wyzwań. Polscy estetycy wyraźnie postawili na przyszłość – wizje, plany, nowe inicjatywy, nowatorskie teorie zdecydowanie dominują nad badaniami historycznymi i reinterpretacjami. Pomimo polemik badacze zgadzają się w zasadniczych kwestiach dotyczących przyszłości – wydaje się, że można już mówić o nowym programie estetyki. Czy ma ona szansę stać się filozofią pierwszą, królową nauk, jak chciałby Wolfgang Iser, czy pozostanie Kopciuszkiem, którego znaczenie poznawcze i praktyczne wciąż bywa niedoceniane¹? Może czeka ją zupełnie inna, mniej jednoznaczna, nie tak jasno określona przyszłość?

Bez wątplenia polscy badacze są jednomyślni w tym, że estetyka wyszła już bezpowrotnie z ram filozofii sztuki, szczególnie sztuki zachodniej i objęła swym zainteresowaniem dziedzinę wiedzy i aspekty ludzkiego życia niełącznie dotychczas ani ze sztuką, ani z filozofią. Pojęcie sztuki również zostało przededefiniowane i rozszerzone – stała się ona elementem codziennego życia. Ludzkie ciało, relacje społeczne, środowisko naturalne, przed-

¹ Metafora Bohdana Dziemidoka zawarta w eseju „Tendencje estetyki współczesnej w pracach R. Shustermana i W. Isera”, w: *Wizje...*, op. cit.

mioty użytkowe, ekonomia, media, aż wreszcie procesy globalizacyjne i wzajemne przenikanie różnych kultur to nowe przestrzenie eksplorowane przez artystów i otwierające się pola badawcze dla filozofów. Sztuka jako szeroko pojęta praktyka humanistyczna wtopiona w rzeczywistość i otwarcie się estetyki na otaczający świat i zwykle życie – oto najważniejsze z postulatów pojawiających się na stronicach *Wizji i re-wizji*. W tej kwestii polscy badacze są zgodni z wybitnymi myślicielami europejskimi i amerykańskimi, wśród których najczęściej wspomniani są Wolfgang Welsch i Richard Shusterman – goście kongresu². Welsch jest przekonany o czynnym, zapładniającym wpływie, jaki filozofia ma na sztukę i choć niektórzy komentatorzy, jak Bohdan Dziemidok, są skłonni upatrywać źródła owego popytu na estetykę wśród artystów głównie w charyzmie samego myśliciela, wzajemne wpływy między sztuką i filozofią wydają się zacieśniać. Więcej, nie sposób już wyznaczyć poszczególnych dziedzin życia i dyscyplin naukowych, w których przejawia się to, co estetyczne. Nie warto już oddzielać teorii od praktyki, nie można też ograniczać się do badania sztucznie wyodrębnionych kultur. Refleksja nad sztuką powinna mieć wymiar całościowy, interdyscyplinarny, transkulturowy – powinna czerpać z dorobku innych nauk oraz je uzupełniać. Jest to wizja sztuki i estetyki globalnej, być może nawet zbyt radykalnie odmawiająca racji bytu kulturom regionalnym.

W odróżnieniu od Welscha, który podkreśla postępującą estetyzację życia codziennego, powszedniości w wymiarze społecznym i kulturowym, Richard Shusterman dostrzega potrzebę estetyzacji ludzkiego życia w jego aspekcie cielesnym i etycznym. Shusterman dowodzi, że z ciałem związanych jest wiele uprzedzeń, a jego znaczenie dla sfery duchowej jest deprecjonowane – twierdzi, że życie etyczne i społeczne oraz możliwości poznawcze są osadzone w ciele i do ciała powinny być odnoszone. Proponowany przez niego projekt somaestetyki ma pogodzić dwoistość kondycji ludzkiej jako ducha i materii, podmiotu i przedmiotu, twórcy i narzędzia, bo ciało to integralny składnik człowieczeństwa. Píše:

Jak myśl ludzka nie miałaby sensu bez ucieleśnienia, które sytuuje czujący i myślący podmiot w świecie i tym samym nadaje jego myśli perspektywę i kierunek, tak mądrość i cnota byłyby puste bez wielorakich, w pełni cielesnych doświadczeń, z których one czerpią i dzięki którym same się objawiają we wzorowo urzeczywistnionej mowie, uczynkach i promiennej obecności³.

Dla wdrożenia nowych projektów konieczne jest zerwanie ze zdezaktualizowanymi metodami badawczymi, porzucenie ograniczających założeń i przedefiniowanie zbyt wąskich pojęć. Iwona Lorenc postuluje nieautonomiczność estetyki rozumianą jako odrzucenie tradycji pokantowskiej i pod-

² Wolfgang Welsch musiał odwołać swoje uczestnictwo w kongresie, więc jego tezy pojawiają się jedynie w komentarzach innych autorów.

³ R. Shusterman, „Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki”, przekł. S. Stankiewicz, w: *Wizje...*, op. cit., s. 60.

daje gruntownej krytyce sekularyzację pól badawczych tnących filozoficzną refleksję na szereg odrębnych wyspecjalizowanych dyscyplin. Głosi potrzebę transkulturowości, transdyscyplinarności jako otwartości i jednorodności, a nie, jak dotychczas, wyłącznie dialogu między różnymi dziedzinami nauki. W swoim artykule Iwona Lorenc celnie zarzuca postmodernistycznym wizjonerom tkwienie w tradycyjnych modernistycznych założeniach i myślowych schematach. Pisze:

...im ostrzej rysuje się nietożsamość tego, co estetyczne, ze sferą poznawczą, moralną czy sferą potocznego doświadczenia, tym większe pokłada się nadzieje w tym, co estetyczne, jako sposobie na zakwestionowanie metafizycznego ugruntowania tych sfer. Kłopot jednak w tym, że ten nowy sposób ugruntowania (Lyotard czy Welsch będą nawet przejawiali tęsknotę za przejściem przez estetykę funkcji «filozofii pierwszej»), który będąc sposobem na usunięcie gruntu metafizycznego, będąc paradoksalnie – mówiąc językiem Heideggera – wręcz brakiem gruntu (*Abgrund*), odwołuje się do tego, co estetyczne w jego autonomii. Opiera się na starym, pokantowskim przekonaniu o wyjątkowości, odrębności, inności estetycznego sposobu doświadczania świata wobec innych typów doświadczeń⁴.

Pojęcie doświadczenia estetycznego stwarza możliwość uzupełnienia teorii praktyką, staje się doświadczeniem samorozumienia podmiotu, opisując jego zaangażowanie w sztukę i w życie. Genezy buntu przeciwko oddzielaniu kategorii myślenia od kategorii poznania upatruje badaczka w koncepcjach Nietzschego i Heideggera. Zburzenie tradycyjnych podziałów na estetykę i inne działy filozofii ma sprawić, by to, co estetyczne stało się znakiem rozpoznawczym i sposobem opisywania współczesnej rzeczywistości.

Kwestii przewartościowania spuścizny teoretycznej i artystycznej i wzajemnego oddziaływania przeszłości i przyszłości poświęciła swój esej Alicja Kuczyńska. Wskazuje ona potrzebę przekształcenia badań historycznych tak, aby przynależność dzieła sztuki do pewnych okresów, kanonów i szkół nie determinowała sposobu indywidualnej jego interpretacji w swej wyjątkowości i teraźniejszej relacji z odbiorcą. Pisze:

W historii estetyki chronologia, liniowa narracja, dokumentacja, zostają podporządkowane wartościom w pewnym sensie jakby uwolnionym od balastu czasu konkretnego. (...) Wyobraźnia, indywidualne przeżycie, doświadczenie, konkurując ze sobą, tworzą nowe uzupełniające się przestrzenie badawcze⁵.

Czasową linearność czy balastową schedę – kolekcję ma zastąpić mnogość nieuporządkowanych śladów przeszłości łączących się w estetycznej refleksji w doświadczenie obecności i władnych kształtować przyszłość. Fragmentaryzacja postmodernistycznego świata: niemożność generalizacji, zerwanie czasowości, a przede wszystkim względność interpretacji sprawiają, że estetyka nie może być uważana za stały punkt odniesienia, a raczej za papierek lakmusowy zachodzących przemian.

⁴ I. Lorenc, „O potrzebie estetyki nieautonomicznej”, w: *Wizje...*, op. cit., s. 83.

⁵ A. Kuczyńska, „Status historii a przedmiot estetyki”, w: *Wizje...*, op. cit., s. 21.

Przekroczenie autonomii pokantowskich badań estetycznych nie oznacza, rzecz jasna, rezygnacji z wszelkich myślowych tradycji. Wyraźnie cenione są dokonania wybitnych polskich estetyków pierwszej połowy XX wieku: Romana Ingardena, Stanisława Morawskiego, Władysława Tatarkiewicza, Stanisława Ossowskiego oraz filozofujących artystów: Leona Chwistka i Witkacego. Dokonania polskich myślicieli analizuje Teresa Kostyrko, podkreślając ich indywidualność i światowe oddziaływanie; powracają do nich również często młodzi badacze, co potwierdza aktualność i użyteczność osiągnięć naszych klasyków.

Z innego punktu widzenia komentuje specyfikę polskiej tożsamości kulturowej Bohdan Dziemidok. Kultury regionalne i narodowe powinny być niezbywalnym twórczym wkładem w transkulturowość, a nie rozmywać się w niej, zatracając swoją odrębność. Ich specyfika jest atutem, stanowi o ich atrakcyjności.

Sztuka nie musi wyzbywać się charakteru narodowego, by osiągnąć uniwersalną wartość. Nie jest też tak, że kosmopolityczność treści oraz globalność wytwarzania i rozpowszechniania gwarantują twórczości artystycznej, czy paraartystycznej, uniwersalne walory artystyczne i sukcesy międzynarodowe⁶

– podsumowuje autor.

Analizy poszczególnych działań artystycznych i interpretacji stanowią ważną część zbioru. Mimo ogromnej różnorodności tematów i sposobów ich ujmowania, zarysowują się wyraźne tendencje badawcze. Dynamicznie rozwija się rynek mediów elektronicznych – niewyczerpane źródło nowych możliwości technicznych i formalnych. Multimedia na stałe wpisały się już we współczesną rzeczywistość i poprzez sztukę współtworzą tożsamość technokultury. Z drugiej strony, wirtualność i maszynowość sztuki budzą wątpliwości co do roli twórcy – czującego, interpretującego podmiotu – i możliwości doświadczenia estetycznego. W tę dyskusję wpisuje się również konceptualizm i dyskusja na temat statusu dzieła sztuki. Ciekawą koncepcję przedstawia Grzegorz Dziamski:

Sztuka konceptualna nie tylko nie odrzuciła, ale pogłębiła nasze rozumienie dzieła, pokazała, że dzieło sztuki jest ideą, bytem intencjonalnym, który może się materializować na różne sposoby. Tak rozumiane dzieło jest lepiej dopasowane do dzisiejszej medialnej struktury, może być bowiem przenoszone za pomocą różnych mediów. Nadaje to dziełu postmedialny charakter, uniezależniając je od mediów, ponieważ każda medialna materializacja jest rodzajem dokumentacji, pokazującej jedynie, jak dzieło może wyglądać, a nie, czym jest⁷.

Koncepcja dzieła sztuki jako idealnej wypowiedzi pojawia się również w eseju Ewy Bobrowskiej, analizującej amerykańskie malarstwo i sztuki przestrzenne. Apoteoza przedmiotu jako dzieła zostaje powiązana z kryzysem podmiotu. Komunikatywność, intensywność oddziaływania przez wy-

⁶ B. Dziemidok, „Tendencje estetyki współczesnej w pracach R. Shustermana i W. Welscha”, w: *Wizje...*, op. cit., s. 41.

⁷ G. Dziamski, „Estetyka wobec praktyki sztuki najnowszej”, w: *Wizje...*, op. cit., s. 207.

wotywanie sprzecznych odczuć zachwyty i odrazy to wynik poszukiwania sposobu na uobecnienie wypowiedzi artystycznej: „Prawdziwie znaczący język spełniałby funkcję nazywania Bytu jako obecności, a każde słowo pozostawałoby w ścisłym związku z esencją Bytu...”⁸ – pisze autorka.

Oprócz multimediów i instalacji rosnącym zainteresowaniem estetyków cieszy się taniec i sztuka związane z ludzką cielesnością i ruchem, sztuka powszednia, kicz i komercyjność oraz sztuka w przestrzeni codziennego życia – architektura, murale, przedmioty użytkowe.

Wśród analiz kluczowych dla estetyki pojęć niestabnym zainteresowaniem cieszą się reinterpretacje kategorii *mimesis*, formy, doświadczenia estetycznego, podmiotu, dzieła sztuki – pojęcie piękna pojawia się niemal wyłącznie w kontekście życia i praktyki.

Moje szczególne zainteresowanie wzbudziły opracowania poruszające ważne problemy społeczne i polityczne, jak feminizm, estetyka społeczeństwa obywatelskiego, konsumpcja, wspólnotowość i demokratyzacja estetyki, terroryzm.

„Jak dobrze wiemy, użyte w stosownych proporcjach przerażenie w połączeniu z fascynacją ewokują wzniosłość”⁹ – stwierdza Jacek Zydorowicz, analizując poszukiwania odpowiedniego języka dla wyrażenia zjawiska terroryzmu w sztuce. Okazuje się, że dotychczasowe metody estetycznego przedstawiania zła są niewystarczające. Ubóstwo i nieadekwatność artystycznych środków, uwikłanie w polityczną poprawność i propagandę oraz społeczna hiperestezja powodują bezradność artystów w próbach zmierzenia się z tym tematem.

W podsumowaniach i odniesieniach do praktyki najczęściej pojawia się nazwisko Richarda Shustermana. Jego postulaty estetyzacji etyki, nowej praktyki życia, wspólnotowego uczestnictwa w sztuce, dostępności i wszechobecności kultury i sztuki okazują się nośnym i atrakcyjnym projektem rozwoju estetyki. Alina Mitek-Ziemia w swoim artykule „Estetyczność rozkowana. O próbach demokratyzacji estetyki” wskazuje na historyczne ugruntowanie teoretyczne propozycji filozofa we wczesnoromantycznych utopiach oraz studiach brytyjskich marksistów. Neopragmatyczny program demokratyzacji estetyki i przekonanie o możliwości przekształcania społeczeństwa i kultury środkami estetycznymi nie jest, wedle autorki, całkowicie nowatorski i nie uwzględnia wszystkich społecznych procesów, do jakich miałby się odnosić¹⁰. Wizja Shustermana cieszy się dużym zainteresowaniem polskich badaczy i, choć poddają oni jego koncepcję wnikliwej krytyce, doceniają jej potencjał badawczy i doniosłość zamierzeń.

Nie sposób na kilku stronach uwzględnić wszystkich autorów i bogactwa podjętych przez nich tematów. Warto natomiast podkreślić, że mimo

⁸ E. Bobrowska, „Dyskurs sztuk wizualnych. Teoria tropów Paula de Mana a współczesne amerykańskie malarstwo i instalacje przestrzenne”, w: *Wizje...*, op. cit., s. 463.

⁹ J. Zydorowicz, „Sztuka w dobie terroru. W poszukiwaniu artystycznego ground zero”, w: *Wizje...*, op. cit., s. 153.

¹⁰ Por. A. Mitek-Ziemia, „Estetyczność rozkowana. O próbach demokratyzacji estetyki”, w: *Wizje...*, op. cit., s. 810.

różnorodności zainteresowań w zasadniczych kwestiach, polscy estetycy mówią jednym głosem i wydają się być przekonani, co do kierunku rozwoju estetyki.

Wizje i re-wizje to wydawnictwo wielowątkowe, które stawia wiele pytań, nie unika trudnych problemów i daje do myślenia. Książka obejmuje zarówno ogólnofilozoficzne opracowania, jak i szczegółowe analizy artystycznych zjawisk, nie pomija żadnych istotnych światowych trendów i kierunków badań, uwzględnia dorobek i głosy kilku pokoleń badaczy, dzięki czemu stanowi prawdziwe kompendium wiedzy o współczesnej estetyce. Przekrojowy charakter projektu i walor wielości sprawiają, że do tej publikacji z pewnością będzie się wracać, a problemowo skonstruowany spis treści i zastosowanie żywej paginy ułatwiają orientację i zapewniają komfort lektury mimo dużej objętości tomu. Jestem przekonana, że wiele z podjętych przez autorów kwestii będzie stanowiło przyczynek do dalszych badań, a czytelników spoza grona filozofów i entuzjastów sztuki zachęci do studiów nad estetyką. Z książki tej bowiem wyłania się obraz polskiej estetyki jako dynamicznie rozwijającej się, otwartej na postmodernę, transdyscyplinarnej refleksji, która spośród nauk filozoficznych jest najbliższa życiu i najszybciej reaguje na nowe zjawiska nie tylko artystyczne, ale i społeczne i kulturowe.

Kopciuszek nie zamyka się w pałacu, robi coś znacznie ciekawszego – idzie w świat.

Nazwiska autorów: Krystyna Wilkoszewska (wstęp i redakcja), Karina Banażkiewicz, Małgorzata Bąkowska, Lilianna Bieszczad, Ewa Bobrowska, Monika Bokiniec, Anna Chęćka-Gotkiewicz, Konrad Chmielecki, Bogna Chońska, Jolanta Dąbkowska-Zydroń, Grzegorz Dziamski, Bohdan Dziemidok, Zuzanna Dziuban, Ignacy S. Fiut, Alicja Głutkowska, Marta Haba, Aleksandra Hirszfeld, Lesław Hostyński, Dagmara Jaszewska, Krzysztof Kalitko, Katarzyna Kasia, Wioletta Kazimierska-Jeżyk, Anna M. Kłonkowska, Teresa Kostyrko, Sław Krzemień-Ojak, Monika Krzykała, Alicja Kuczyńska, Gabriela Kurylewicz, J. Krzysztof Lenartowicz, Krzysztof Lipka, Iwona Lorenc, Andrzej Lorenz, Maria Łuszczczyńska, Wojciech Małecki, Sławomir Marzec, Alina Mitek-Dziemba, Jadwiga Mizińska, Anna Niderhaus, Michał Ostrowicki, Krystyna Pankowska, Aneta Pawłowska, Teresa Pękala, Ewa Podrez, Maria Popczyk, Piotr Jan Przybysz, Agnieszka Rejniak-Majewska, Justyna Ryczek, Wioletta Sajkiewicz, Mateusz Salwa, Alicja Sawicka, Piotr Schollenberger, Richard Schusterman, Katarzyna Sobczuk, Elżbieta Staniszevska, Sebastian Stankiewicz, Stefan Symotiuł, Ewa Szczęsna, Tadeusz Szkołut, Paulina Sztabińska, Grzegorz Sztabiński, Krzysztof Szwałgier, Monika Szymczyk, Józef Tarnowski, Andrzej Tyszczyk, Barbara Walentynowicz, Irena Wojnar, Anna Wolińska, Jakub Zajdel, Tomasz Załuski, Jacek Zydorowicz.

Piotr Schollenberger

Sprawozdanie z XXXIII Ogólnopolskiej Konferencji Estetycznej „Czas przestrzeni”, Kraków–Przegorzały 10–12 maja 2007 r.

Tradycja organizowanych przez Zakład Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego corocznych spotkań sięga czasów, gdy miały one formę zwykłych seminariów wyjazdowych. Stopniowo lista uczestników powiększała się, obejmując badaczy także spoza środowiska krakowskiego. W końcu, cykliczne spotkania przerodziły w ogólnopolskie konferencje, na które przyjeżdżają estetycy oraz przedstawiciele innych dziedzin, dla których ważne są problemy związane ze sztuką, filozofią sztuki czy, bardziej ogólnie, metodologią nauk o sztuce. Od pewnego czasu krakowskie konferencje współorganizuje założone w 2002 roku Polskie Towarzystwo Estetyczne. Pod jego patronatem odbyła się w podkrakowskich Przegorzałach, pomiędzy 10 a 12 maja 2007 roku również ostatnia, XXXIII Ogólnopolska Konferencja Estetyczna pod hasłem „Czas przestrzeni”.

Organizatorzy postanowili sprowokować uczestników do refleksji nad zmianą paradygmatu nie tylko w sztuce współczesnej, ale również w filozofii – zamiast kategorii czasu w centrum namysłu artystów i filozofów staje przestrzeń. Pojawienie się nowej metaforyki przestrzennej w dyskursie filozoficznym (przestrzeń nomadyczna, rhizomatyczna, symulakryczna) bądź też nasycenie tradycyjnej metaforyki nowymi sensami (konstrukcja i dekonstrukcja, utopia i heterotopia) każe nam zastanowić się, czy przemiany obserwowane na poziomie języka nie wynikają z bardziej podstawowych zmian „aistetycznej” sfery współczesności. Zaproponowana problematyka okazała się na tyle aktualna oraz interesująca, że w konferencji wzięło udział ponad czterdziestu uczestników z całej Polski.

Tematyka poszczególnych wystąpień została uporządkowana według działów: „Z badań nad sztuką”, „Krajobraz i ogród”, „Przestrzeń publiczna”, „Architektura”, „Sztuka współczesna”, „Estetyka japońska”, „Doświadczenie”, „Muzyka” oraz „Media”. Organizatorka konferencji, prof. dr hab. Krystyna Wilkoszewska, w otwierającym odczycie wskazała na wagę poruszonego problemu, podkreślając jednocześnie potrzebę wypracowanie nowego, precyzyjnego języka, który pozwoliłby opisywać współczesnej estetyce przestrzeń.

W pierwszym dniu konferencji zarysowany został szeroki kontekst problematyki przestrzeni, związany ze sztuką, różnorodnymi sposobami interpretacji dzieł sztuki ze względu na przestrzeń jako naczelną kategorię. W odczycie „Czas przestrzeni w malarstwie pejzażowym C.D. Friedricha” Iwona Lorenc

zapropowała fenomenologiczne spojrzenie na malarstwo niemieckiego romantyka – doświadczenie przestrzeni malarskiej stanowić ma wstęp do doświadczenia bardziej fundamentalnego, konstytuującego przestrzeń jako taką. Mateusz Salwa w referacie „Jak cudowna jest dobra mapa... Obraz jako insygnium władzy absolutnej” wskazał na ciekawy związek pomiędzy tradycją kartezjańską a sposobami przedstawiania władzy, zakładający priorytet wzroku. Prześledzenia historycznych sposobów obrazowania przestrzeni podjął się Jarosław Janowski w odczycie „Obraz jako model przestrzeni. Przemiany geometrii przedstawienia obrazowego od antyku do renesansu”. Anna Wolińska skupiła się na problemie specyficznego rodzaju przyjemności estetycznej w referacie „O źródle przyjemności z percepcji obrazu świata zogniskowanego”. Janina Makota wskazała na różnice i pokrewieństwa dwóch rodzajów sztuk w referacie „Przeźren dzieła teatralnego i filmowego”. Tadeusz Szkołut skupił się natomiast na analizie dzieła literackiego w referacie „Nowożytna powieść europejska jako przestrzeń wyobraźniowa”. Stefan Symotiuł wygłosił odczyt „Artyzm proksemiczny”, a Roman Nieczytorowski analizował projekt amerykańskiego abstrakcjonisty w referacie „Poza czasem i przestrzenią. Próba interpretacji kaplicy Rothko w Houston”. Problematyki amerykańskiego ekspresjonizmu abstrakcyjnego dotyczył również odczyt Ewy Bobrowskiej „Czasoprzeźren Kantowskiej teorii wzniosłości w koncepcji J-F. Lyotarda”. Pierwszy dzień obrad zakończyły referaty poświęcone klasycznym tematom estetyki – krajobrazowi i ogrodowi, które ukazane zostały jednak w zupełnie nowym świetle w referacie Marii Popczyk „Czasoprzeźrenie krajobrazu” oraz Włodzimierza Szymańskiego „O ogrodach”.

W drugim dniu obrad uczestnicy skupili się na problematyce przestrzeni miejskiej oraz zachodzących w niej zmian, które nie pozostają bez wpływu na kształt nowoczesnych społeczeństw. W referacie Ewy Rewers „Powolna przestrzeń” analizowane było zagadnienie funkcji, jaką ma pełnić przestrzeń od poczynku w nowoczesnych miastach. Grzegorz Dziamski zajął się problemem „Sztuki w przestrzeni publicznej”, a Zuzanna Dziuban podjęła się refleksji nad zmianami kategorii miejsca w odczycie „Atopia – pomiędzy miejscem a nie-miejscem”. Problem spotkania z dziełem sztuki w wielkich miastach był głównym tematem wystąpienia Agnieszki Gralińskiej-Toborek „All my city in graffiti – bombardowanie przestrzeni miejskiej”. Krystyna Pankowska prześledziła związki pomiędzy kategorią przestrzeni a wyzwaniem pedagogiki w referacie „Współczesna przestrzeń, między utopią a dystonią”. Ten blok tematyczny został domknięty przez Małgorzatę Cymorek, która skupiła się na przykładach spoza europejskiego kręgu kulturowego, analizując „Przeźren symboliczną w domostwie afrykańskich plemion”. Tego samego dnia zgromadzeni wysłuchali referatów poświęconych przestrzeni architektonicznej. Wygłosili je: Józef Tarnowski („Estetyzacja i deestetyzacja funkcjonalizmu w architekturze XX wieku”), Krzysztof Kalitko („Ciało rozczłonkowane a geneza pochodzenia architektury”) oraz Monika Bakke („Powietrze jako przestrzeń informacji. Praktyki z dziedziny architektury”). Dział poświęcony problematyce sztuki współczesnej skupił wystąpienia Violetty Sajkiewicz („Teatr miejsca. Przzeźren miasta we współczesnym teatrze polskim”), Violetty Ka-

zimierskiej-Jerzyk („«Totalna sztuka przestrzeni» Keitha Haringa”), Agnieszki Rejniak-Majewskiej („Pole walki i przestrzeń doświadczenia «Tilted Arc» Richarda Serry”) oraz Barbary Kwiatkowskiej („Sztuka współczesna jako przestrzeń wychowawcza”). Pod koniec drugiego dnia słuchacze mieli okazję poznać zupełnie odmienną perspektywę badawczą związaną z estetyką japońską. Beata Kubiak Ho-Chi przedstawiła podstawowe założenia związane z konstrukcją japońskiego teatru w odczycie „Sytuacje i relacje czasoprzestrzenne w japońskim teatrze *Bunraku*”, Iga Rutkowska zaprezentowała interpretację innej z japońskich form teatralnych „Japoński teatr Kabuki we wsi Hinoeamta – przeniesienie teatru mieszczańskiego w czasoprzestrzeń rytuału”, a Jakub Karpoluk poświęcił odczyt niezbyt na Zachodzie znanym dziełom filmowym: „*Kabuki*, przestrzeń pustki oraz obrazy przestrzeni liminalnej w filmach Matsumoto Toshio”. Japoński dział rozważań o przestrzeni zamknął Jakub Petri, który w swym referacie zastanawiał się nad „Bezpośrednim doświadczeniem przestrzeni w estetyce japońskiej”.

Trzeci dzień rozpoczęły wystąpienia, w których głównym przedmiotem rozważań stało się doświadczenie przestrzeni. Piotr Schollenberger skupił się na analizie doświadczenia przestrzeni w tradycji fenomenologicznej („Przestrzeń w doświadczeniu estetycznym dzieła sztuki”), a Wojciech Małecki nawiązał do amerykańskiego neopragmatyzmu („Przestrzeń doświadczenia, teren autokreacji, miejsce filozofii – o ciele w somaestetyce”); z kolei Ewa Bogusz-Bołtuć ujęła problem relacji doświadczenie – przestrzeń w terminach estetyki analitycznej Arthura Danto („Doświadczenie estetyczne – *vita contemplativa* czy *vita activa*, *philosophicum* czy *creativum*?”). Alicja Głutowska wygłosiła odczyt „Przestrzenie wyobraźni”, a Teresa Pękala poświęciła się interpretacji przestrzeni ujętej przez pamięć („Czas miniony jako doświadczenie przestrzeni”). Obrady tej sekcji zostały zakończone referatem poświęconym trudnościom, jakie napotykają literaturoznawcy w obliczu skrajnych doświadczeń, wygłoszonym przez Dorotę Krawczyńską („Przestrzeń doświadczenia Zagłady. Uwagi wstępne”). Następny blok zawierał wystąpienia muzykologów: Leszka Polonego („Pojęcie przestrzeni dźwiękowej w myśli muzykologicznej” oraz Krzysztofa Sz wajgera („Ciągłość procesu muzycznego”). Wystąpienia uczestników ostatniej sekcji były poświęcone problematyce nowych mediów. Piotr Zawojski wygłosił referat „Czas cyberprzestrzeni”, Konrad Chmielnicki analizował dzieła filmowe („Relatywizacja czasu i ruchu w przekazach audiowizualnych na przykładzie prac wideo Z. Rybczyńskiego”), Justyna Ryczek skupiła się na przestrzeni internetowej („*Flash mob* – zespolenie przestrzeni. Internet wobec rzeczywistości i odwrotnie”), a Tomasz Załuski wygłosił odczyt „Opóźniony obraz. O wybranych aspektach czasowości wideomalarstwa”.

O wadze krakowskiej konferencji niech zaświadczy sama liczba wygłoszonych podczas jej trwania referatów. Niewątpliwie zainspirowały one zgromadzonych do zmierzania się z trudnym zadaniem modyfikacji tradycyjnego aparatu pojęciowego w obliczu zachodzących zarówno w sztuce, jak i w życiu codziennym przemian w sposobach rozumienia przestrzeni.

Małgorzata A. Szyszkowska

**Otwarcie Ośrodka Badań nad Pragmatyzmem
im. J. Deweya w Krakowie.
Sprawozdanie z konferencji
„Horyzonty pragmatyzmu”, 20–21 listopada 2007**

W styczniu 2007 roku przy Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie powstał pierwszy w Polsce Ośrodek Badań nad Pragmatyzmem im. J. Deweya. Kierownikiem ośrodka jest prof. dr hab. Krystyna Wilkoszewska, a w skład zespołu wchodzi dr Lilianna Bieszczad oraz mgr Sebastian Stankiewicz (sekretarz). Na stronie internetowej ośrodka: <http://www.deweycenter.uj.edu.pl> można przeczytać, że głównymi jego zadaniami:

„oprócz integracji polskich badaczy zajmujących się pragmatyzmem, są: stworzenie pragmatycznego centrum informacyjnego i bibliograficznego, ścisła współpraca z The Center for Dewey Studies w Carbondale oraz z innymi tego typu centrami na świecie w zakresie realizacji wspólnych projektów badawczych, organizowaniu konferencji naukowych oraz wymiany naukowców i organizacji wyjazdów stażowych młodych badaczy”.

Inaugurację działalności Ośrodka Badań nad Pragmatyzmem zwińczyła konferencja „Horyzonty pragmatyzmu”, która odbyła się w dniach 20–21 listopada w Krakowie. Konferencję otworzyli przedstawiciele władz Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz prof. Larry Hickman z amerykańskiego ośrodka badań The Center of Dewey Studies w Carbondale. Konferencja obejmowała przegląd zjawisk i tematów, którymi interesują się współcześni filozofowie polscy zajmujący się pragmatyzmem. W pierwszym dniu konferencji referaty były wygłaszane w języku angielskim i dominowały prezentacje dotyczące ogólnej problematyki filozofii pragmatyzmu. Prof. dr hab. L. Koczanowicz przedstawił referat na temat etyki demokracji (*The Ethics of Democracy*), dr M. Kilanowski wygłosił referat poświęcony problemowi obietnic pragmatyzmu (*The Promise of Pragmatism?*), a dr hab. P. Gutowski – charakterowi naturalizmu J. Deweya (*On the Nature of Dewey's Naturalism*). Mgr J. Wyboriski przedstawił tekst dotyczący możliwości pragmatyzmu religijnego (*A Religious Pragmatist – James, Rorty, MacIntyre*), dr K.P. Skowroński, wygłosił referat poświęcony aksjologicznej interpretacji dorocznych konferencji na temat pragmatyzmu (*American and European Values. Annual Conferences on Pragmatism*), prof. dr hab. T. Szubka przedstawił pragmatyzm w wykonaniu R. Brandoma (*Brandom's Pragmatism*), dr A. Hensoldt zreferowała inter-

pretacje Peirce'owskiej koncepcji wspólnoty badaczy (*Contemporary Versions of Peirce's Conception of an Unlimited Community of Inquirers*), dr L. Drong przedstawił neopragmatyczną krytykę literacką (*The Birth of Neopragmatist Literary Studies from the Spirit of Ancient Sophistry*), zaś dr W. Małecki wygłosił referat na temat zalet Dewey'owskiej definicji sztuki (*A Definition That Does Not Leave Us Cold. On Revitalizing Dewey's Definition of Art*).

Drugi dzień – z referatami w języku polskim – zdominowały tematy estetyczne. Po wprowadzającym referacie dr Nyslera *Dlaczego pragmatyzm?*, pisząca te słowa przedstawiła referat *Finalność jako cecha doświadczenia estetycznego w estetyce J. Deweya*, a dr D. Frąckiewicz podjęła temat terapeutycznej funkcji sztuki w prezentacji *Musisz swoje życie zmienić. Pragmatyzm i terapeutyczna funkcja sztuki*. Mgr N. Rachoń w referacie wygłoszonym, ku zaskoczeniu słuchaczy, w języku angielskim powrócił do tematu doświadczenia estetycznego Deweya: *Kategoria „doświadczenia estetycznego” w filozofii Johna Deweya. Estetyka jako filozofia pierwsza*. Mgr D. Jaszewska wygłosiła referat *Sztuka według J. Deweya – czy powrót do przednowoczesności?*, mgr S. Stankiewicz przedstawił *Kilka uwag na temat instytucjonalizacji teorii estetycznych – Dewey, Shusterman*, zaś dr M. Bokinić zaproponowała analizę estetycznej wizji S.C. Pepera w referacie *Aktualność estetyki pragmatycznej Stephena C. Pepera – próba oceny*. Na koniec dr R. Rogoziński przedstawił *Metafizyczne tło pragmatyzmu według Sandry Rosenthal*. Okazało się, że tematów i wątków związanych z pragmatyzmem, którymi zajmują się polscy akademicy, nie brakuje, zaś powstałe centrum, w kontekście zorganizowanej konferencji, wydaje się nowym cennym ośrodkiem integrującym oraz inspirującym do dalszych badań nad pragmatyzmem, zwłaszcza dla badaczy z kręgu filozofii i sztuki.

VIII Polski Zjazd Filozoficzny

W dniach 15–20 września 2008 roku w Warszawie odbędzie się VIII Polski Zjazd Filozoficzny.

Podczas zjazdu obrady będą toczyły się w siedemnastu sekcjach, w tym w sekcji estetyki, której przewodniczy prof. dr hab. Iwona Lorenc. Sekretarzami sekcji estetyki są: dr Mateusz Salwa (mateusz_salwa@wp.pl) oraz dr Piotr Schollenberger (piotr.schollenberger@uw.edu.pl).

Wszystkich zainteresowanych zapraszamy do kontaktowania się z sekretarzami poszczególnych sekcji lub biurem zjazdu.

Biuro zjazdu

Kierownik: dr Anna Brożek

Dyżur: wtorki – w godzinach 11.30–13.30

Adres: Biuro VIII Polskiego Zjazdu Filozoficznego, Instytut Filozofii
UW, Krakowskie Przedmieście 3, pok. 12, 00-927 Warszawa

tel.: 022 552 37 07

e-mail: zjazd.filozoficzny@uw.edu.pl

Bieżące informacje podawane są w witrynie internetowej zjazdu:

<http://www.zjazd.filozoficzny.uw.edu.pl>

noty a autorach

- Maciej Ziółkowski – **mgr, doktorant, absolwent Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie** _____
- Małgorzata A. Szyszkowska – **dr, adiunkt, Zakład Estetyki, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego** _____
- Dominik Burakowski – **dr, wykładowca APS w Warszawie** _____
- Anna Brożek – **dr, adiunkt, Zakład Semiotyki Logicznej, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego** _____
- Magdalena Bryczyńska – **mgr, doktorantka, Katedra Iberystyki, Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego** _____
- Łukasz Wróbel – **mgr, doktorant, Zakład Teorii Literatury i Poetyki, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego** _____
- Adrian Gleń – **dr, adiunkt, Zakład Literatury Polskiej XX wieku, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego** _____
- Marcin Moskalewicz – **mgr, doktorant, Zakład Metodologii Historii i Historii Historiografii, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu** _____
- Patrycja Cembrzyńska – **mgr, doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego** _____
- Monika Rogowska – **mgr, doktorantka, Szkoła Nauk Społecznych, IFiS PAN w Warszawie** _____
- Anna Zeidler-Janiszewska – **prof. dr hab., Instytut Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych, Uniwersytet Łódzki** _____
- Olga Kłosiewicz – **mgr, doktorantka, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego** _____
- Piotr Schollenberger – **dr, adiunkt, Zakład Estetyki, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego** _____

Redakcja *Sztuki i Filozofii* pragnie przeprosić Panią Bognę J. Obidzińską za błąd w informacji zamieszczonej w *Nocie o autorach* w numerze 31/2007. Nota o Autorce na s. 129 powinna brzmieć:
Bogna J. Obidzińska – dr, wykładowca w Wyższej Szkole im. Bogdana Jańskiego 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. Banaś, 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 mottos should also be accompanied by footnote with all bibliographical data.
3. Authors are advised to submit two printed copies of the text and a computer disc when sending by post or an electronic version formatted most preferably in MS Word 6 or Open Office when using email. Please email all data 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.

Prenumeratę prowadzą:

Wydawnictwo Naukowe Scholar / www.scholar.com.pl

RUCH SA / <http://prenumerata.ruch.com.pl>

Garmond Press / www.garmond.com.pl

Sprzedaż pojedynczych numerów:

Księgarnia Liber w Warszawie

Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa w Warszawie

Wydawnictwo Naukowe Scholar (także numery archiwalne)

Księgarnia Dante / www.poczytaj.pl

<http://merlin.pl>

duże księgarnie naukowe w ośrodkach akademickich