

34 - 2009

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

Magdalena Pluta

▪ opracowanie tekstów w języku angielskim

Ewa D. Bogusz-Bołtuć

▪ 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

..... Perspektywy współczesnej estetyki

Iwona Lorenc: Wprowadzenie do dyskusji panelowej na temat najnowszych tendencji w estetyce	5
Krystyna Wilkoszewska: Wspólnota doświadczenia	9
Grzegorz Dziamski: Sztuka czasów globalizacji	18
Ewa Rewers: Zamiast twórczości: inwencja	26
Anna Grzegorzczuk: Zmęczenie estetyki – powrót do źródłowości	30
Teresa Pękala: Przeszłość jako przedmiot badań estetycznych	35
Iwona Lorenc: O estetyce relacjonalnej	41
Anna Wolińska: „Teraz” – doświadczenie estetyczne	45
Katarzyna Sobczuk: O aktualności ironii	53

..... Obraz - malarstwo, film, fotografia

Anna Szyjkowska: Intermedialność jako sztuczna struktura wydobywania znaczeń – na przykładzie <i>Ostatniego tanga w Paryżu</i> Bertolucciego i malarstwa Francisca Bacona	65
Aleksandra Hirszfeld: <i>Pięć nieczystych zagrań</i> jako pięć powtórzeń przebranych. <i>Laboratorium działań twórczych</i> Larsa von Triera	76
Magdalena Strzałkowska: Rzecz o fotografii odkrywczej. Alfreda Ligockiego przyczynek do tzw. sztuki krytycznej	90

..... Omówienia

Iwona M. Malec: Sztuka osobista, czyli pozytywna <i>Estetyka</i> ekspresji Eugène’a Vérona	101
Noty o autorach	109
Informacje dla autorów	110

table of contents

■ The Perspectives of Contemporary Aesthetics

Iwona Lorenc: Introduction to the Aesthetic Panel 'Contemporary Aesthetics in Perspective'	5
Krystyna Wilkoszewska: Community of Experience	9
Grzegorz Dziamski: Art in Times of Globalization	18
Ewa Rewers: Instead of Creation – Invention	26
Anna Grzegorzcyk: The Tiredness of Aesthetics – Back to the Origins	30
Teresa Pękala: Tradition and Innovation in Polish Aesthetics	35
Iwona Lorenc: On Relational Aesthetics	41
Anna Wolińska: 'Now' – Aesthetic Experience	45
Katarzyna Sobczuk: On the Actuality of Irony	53

■ Image - Painting, Film, Photography

Anna Szyjkowska: Intermediality as an Artificial Structure for Eliciting Meaning – on the Example of B. Bertolucci's <i>Last Tango in Paris</i> and the Paintings of Francis Bacon	65
Aleksandra Hirszfeld: <i>The Five Obstructions</i> as Five Disguised Repetitions: Lars von Trier's Creative Actions Laboratory	76
Magdalena Strzałkowska: The Matter of Revealing Photography. Alfred Ligocki's Contribution to So-called 'Critical Arts'	90

■ Chronicals

Iwona M. Malec: Description of E. Véron's <i>Aesthetics</i>	101
Authors' Information	109
Notes for Contributors	110

Iwona Lorenc

Wprowadzenie do dyskusji panelowej na temat najnowszych tendencji w estetyce

Teksty niniejszym prezentowane na łamach *Sztuki i Filozofii* są pisemnym śladem dyskusji na temat najnowszych tendencji w estetyce, która odbyła się we wrześniu 2008 roku w ramach VIII Zjazdu Filozoficznego¹. Ani sama dyskusja, ani jej sporządzony przez uczestników zapis nie miały na celu pełnej czy reprezentatywnej charakterystyki aktualnego stanu badań w estetyce. Celem było raczej zapoczątkowanie rozmowy, punktowe dotknięcie obszaru, którego obraz, wprawdzie niepełny, można zacząć rysować jedynie wspólnym wysiłkiem, jedynie w wyniku spotkania badaczy o różnych nastawieniach i doświadczeniach. Zadanie jest więc otwarte i czeka na kontynuację.

Miałam zaszczyt i przyjemność pełnić funkcję moderatora tego spotkania. Zacznę zatem od zapisu słów krótkiego do niego wprowadzenia. Następnie – już jako uczestnik dyskusji – zaprezentuję tendencję, która głośna we Francji, choć w Polsce jeszcze stosunkowo mało znana, stanowi moim zdaniem symptomatyczną dla naszych czasów reakcją na kryzys indywidualizmu cechującego demokrację liberalną. Mam na myśli estetykę relacyjną Nicolasa Bourriaud.

Wprowadzenie do dyskusji

Pokolenie estetyków, które wkraczało w życie naukowe w latach 70. i 80. XX wieku, miało świadomość narastającego kryzysu własnej dyscypliny. Kryzysu nazbyt chyba pospiesznie ogłaszanego, podobnie jak nazbyt pospieszne było obwieszczanie śmierci estetyki. Dziś jesteśmy w sytuacji bar-

¹ W dyskusji panelowej wzięli udział: Bohdan Dziemidok, Anna Zeidler-Janiszewska, Ewa Rwers, Teresa Pękala, Krystyna Wilkoszewska, Iwona Lorenc; nieobecni, zaproszeni do udziału w panelu: Anna Grzegorzcyk i Grzegorz Dziamski nadesłali pisemne wersje swoich wypowiedzi. Niniejszy zapis dyskusji został poszerzony o dwa głosy: Anny Wolińskiej i Katarzyny Sobczyk.

dziej komfortowej: doświadczamy znacznego i z punktu widzenia niedawnych zwiastunów kryzysu – zaskakującego ożywienia tej dyscypliny; można nawet, ze świadomością ryzyka łączącego się z wartościowaniem, użyć określenia – jej intensywnego rozwoju. Jeśli chcemy uniknąć ryzyka przedwczesnego wartościowania, wystarczy konstatacja faktu o wymiarach czysto ilościowych: wyraźnego zwiększenia liczby publikacji poświęconych problematyce estetycznej, powstania nowych czasopism, wzrostu zainteresowania studentów itd. Rodzą się nowe tendencje i nurty badawcze, poszerza się zakres badań, zacierają się granice pól badawczych. Szczególnie dotyczy to płodnych relacji estetyki z obszarem badań nad kulturą.

Uczestnicy prezentowanej tu dyskusji próbowali dokonać pewnej charakterystyki i poddać namysłowi niektóre przejawy tego zjawiska. Sformułuję w związku z tym kilka wstępnych intuicji, które – mam nadzieję – pomogą tę dyskusję zapoczątkować.

1. Estetyka dzisiejsza uelastyczniła swoje narzędzia badawcze. Jej niedawno jeszcze postrzegana nieprzystawalność do tego przedmiotu badań, jakim są zjawiska najnowszej sztuki wysokiej i masowej (szczególnie tej, która posługuje się nowymi mediami), jest niwelowana na co najmniej dwa sposoby:

- a) przez otwarcie własnej dziedziny na osiągnięcia innych dziedzin, zwłaszcza nauk; nowa formuła „trans” i „inter” znacznie poszerza możliwości metodologiczne estetyki. Mówiła o niej w dyskusji panelowej m.in. Ewa Rewers, która poddała szczególnej, krytycznej refleksji pewien wycinek tej tendencji, formułując głos krytyczny wobec interpretacji inter-, trans- i cross-dyscyplinarności estetyki, zaprezentowanej przez Carolyn Korsmeyer w *Jigsaw Garage*;
- b) przez rezygnację z dążeń do sztywnego zakreślania granic pola badań. *Signum* tej tendencji jest rosnąca popularność kategorii doświadczenia estetycznego. Chodzi tu nie tylko o doświadczenie artystycznej twórczości i odbioru, lecz także o doświadczenie przebiegające w polu zjawisk szeroko pojętej kultury, polityki, życia społecznego, a nawet – w sferze poznawczej. O wyjściu poza estetykę dzieł ku estetyce zdarzeń artystycznych lub szeroko rozumianego doświadczenia estetycznego w świecie niemieckojęzycznym mówiła Anna Zeidler-Janiszewska. Ja ilustruję tę tendencję przykładem projektu estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriaud. Krystyna Wilkoszewska, autorka jednej z zamieszczonych tu wypowiedzi, zwraca uwagę na ten typ poszerzenia pola estetyki, który stał się udziałem estetyki pragmatycznej, ekologicznej czy transkulturowej. Wypada również podkreślić, nie tylko przy okazji wymieniania powyższych typów estetyk, lecz także mając świadomość rosnącego znaczenia badań postfenomenologicznych, że swoistą „karierę” robi dziś temat związku między sferą *aisthesis* oraz dziedziną cielesności (w tym zmysłowej percepcji) a zjawiskiem estetycznej wrażliwości nowego typu.

To poszerzenie pola i wzbogacenie narzędzi badań pozwala między innymi na wieloaspektowe i interdyscyplinarne ujęcie fenomenów najnowszej sztuki oraz na zrewidowanie utrwalonych sposobów badania sztuki dawnej.

2. Estetyka, która jedno ze źródeł swego kryzysu upatrywała w wyczerpaniu się tradycyjnych paradygmatów filozoficznych, dziś inaczej kształtuje swoje relacje z filozofią. Otwarta na współpracę z innymi dziedzinami, w nowej formule „trans” i „inter” pozbywa się systemowej zależności od filozofii, choć – paradoksalnie – tym chętniej wraca do rozwiązywania problemów filozoficznych na własnym gruncie. Przeorana przez świadomość kryzysu metafizyki, filozofia współczesna oferuje nowy typ relacji między estetyką i filozofią. Fenomenologia współczesna, pragmatyzm, hermeneutyka czy postmodernizm to kierunki, w których myśl o związku estetyki z filozofią nabiera nowego znaczenia. Wyraźnie artykułowane jest przekonanie, iż estetyka jest filozofii potrzebna. Zachowując charakter dziedziny o sprecyzowanym polu badawczym, ukierunkowanym na konkretne zjawiska życia kulturowego i społecznego, na określony wymiar realizowania się współczesnego człowieka, jest dziedziną na wskroś filozoficzną w tym znaczeniu filozofii, w którym zdaje ona sprawę z własnego zaangażowania w rozwiązywanie konkretnych problemów ludzkiego życia.

Dyskusja panelowa na temat najnowszych tendencji w estetyce nie może z zasady w pełni podsumować ostatnich osiągnięć myśli estetycznej. Może jednak przyczynić się do ukształtowania się pewnego stanu świadomości w tym zakresie. Goście zaproszeni do dyskusji reprezentują różniące się od siebie opcje badawcze, toteż ich stanowiska i prezentacje składają się na pewien, choć bez wątpienia nie całościowy ani wystarczająco reprezentatywny dla współczesnej myśli estetycznej, obraz badawczych tendencji, które w ostatnim czasie z rozmaitych powodów odgrywają istotną rolę w ukierunkowaniu zainteresowań badawczych naszego środowiska.

Powody rosnącej popularności tych tendencji mogą być różne: można je traktować jako odpowiedź na wyczerpanie się dawnych paradygmatów, zwłaszcza tych, które są związane na płaszczyźnie założeń filozoficznych z metafizyką i operują dość archaiczną bazą egzemplifikacyjną. Mogą być funkcją preferencji językowych, tj. większej dostępności literatury angielskojęzycznej niż francuskiej, włoskiej czy nawet niemieckiej; są one wreszcie odpowiedzią na wyzwania współczesnej kultury. Stąd rosnące zainteresowanie na przykład problematyką nowych mediów, swoiste „odkrycie” znaczenia performatywu jako klucza otwierającego zrozumienie przejawów kultury współczesnej (pisze o tym Anna Zeidler-Janiszewska) czy tropienie przejawów obecności tego, co estetyczne, poza estetyką, na przykład w interpretacji historii (czym zajmuje się Teresa Pękała). Czy zwrot współczesnych badaczy ku określonemu typowi problemów, powszech-

ność konkretnych preferencji metodologicznych należy traktować jako „znaki czasu” czy jako wybory podyktowane wewnętrznymi potrzebami dyscypliny? Czy powszechność pewnych opcji badawczych jest „żywiołem”, na który nie mamy wpływu? Czy nie należałoby świadomie uzupełniać stanu zainteresowań współczesnej estetyki o elementy, które z jakichś powodów są dziś niedoceniane, a które zasługiwałyby na większą uwagę? Jakie są wreszcie badawcze „zalety” najnowszych tendencji i jakie ograniczenia? Namysł nad tymi pytaniami jest zapewne kwestią czasu, a zaprezentowana tu dyskusja powinna nam w tym pomóc.

Krystyna Wilkoszewska

Wspólnota doświadczenia

Od pewnego czasu dyskutowana jest, także w Polsce, kwestia wspólnoty sztuki. Sądzę, że poświęcono jej dawniej zbyt mało uwagi, a jest to problem, może szczególnie dzisiaj, bardzo ważny.

Pojęcie wspólnoty sztuki w ujęciu estetyki pragmatycznej musi przekształcić się nieuchronnie w pojęcie wspólnoty doświadczenia. Ta transformacja nie jest niewinna, niesie w sobie, niekiedy w sposób znaczący, zmianę perspektyw badawczych. Zarazem okazuje się bardzo inspirująca, każda wspólnota bowiem – co chyba nie było w tym aspekcie badane – jest wspólnotą doświadczenia. O ile jednak w minionych czasach podstawą wspólnoty doświadczenia były miejsce i czas, o tyle obecnie sytuacja zmienia się zasadniczo, czego przykładem są chociażby powstające coraz liczniej wspólnoty internetowe. W tym kontekście warto rozważyć rolę sztuki – w przeszłości i obecnie – w tworzeniu wspólnot doświadczenia. Być może sztuka od zawsze miała zdolność tworzenia wspólnot poza miejscem i czasem?

Moje badania nad wspólnotą doświadczenia powiązanego ze sztuką, podjęte w obrębie estetyki pragmatycznej, mają dopiero załączkowy charakter. Wypowiedź będzie się składała z trzech nierównych części: a) krótkiego nawiązania do, prowadzonej głównie w kręgach filozofów polityki, dyskusji na temat wspólnot społecznych; b) rekonstrukcji Deweyowskiego pojęcia wspólnoty doświadczenia; c) zarysowania możliwych kierunków rozwoju pojęcia wspólnoty doświadczenia na gruncie estetyki.

I.

Podjęta w ostatnich dekadach XX wieku, zwłaszcza między liberałami i komunitarianami, dyskusja nad wspólnotami społecznymi przebiegała w swistej aurze zmierzchu nowoczesności. W ramach rozliczeń nowoczesności pojawiło się dość powszechnie podzielane przekonanie, że wiek XX odziedziczył po niej mocno osłabioną kulturę wspólnotową, czyli wyraźnie osłabione – a nawet znajdujące się w fazie zaniku – więzy międzyludzkie. Robert Nisbet, wybitny amerykański socjolog i filozof polityczny, w znanej pracy *The Quest for Community* wydanej w 1953 roku, postawił tezę, że nowo-

czesność konsekwentnie kruszyła ideę ludzkiej wspólnotowości, doprowadzając ją do upadku. Trwający od oświecenia, a zintensyfikowany w XIX wieku proces autonomizacji jednostki, wyrażany hasłami indywidualizmu, racjonalizmu i emancypacji, spowodował, że społeczeństwo coraz częściej pojmowane było jako zbiór niezależnych jednostek realizujących własne cele. Proces ten przebiegał na poziomie nie tylko myśli filozoficznej, lecz także samych zmian społecznych; do upadku prawdziwej idei życia wspólnotowego przyczyniły się kolejno: rewolucja francuska, protestantyzm i kapitalizm. Dla Nisbeta wspólnota to raczej mała grupa społeczna, w której spoiwem są osobiste więzi międzyludzkie. To właśnie tego rodzaju małe wspólnoty – rodzinne, religijne, wiejskie itp. – upadły, a ich miejsce zajęły wspólnoty oparte na powiązaniach instytucjonalnych, pozbawionych osobistego zaangażowania. Nisbet mówi o występującym dzisiaj powszechnym „głodzie wspólnoty”, czyli potrzebie odbudowy osobistych więzi międzyludzkich. Będąc konserwatystą, odwołuje się do średniowiecza i ówczesnych wspólnot jako wzorcowych, ale jego myśl ma bardziej uniwersalny charakter. Nie tyle chodzi tu o odpowiedzi, jakich Nisbet udziela, ile o sam problem, jaki stawia, mianowicie pytanie, jak na początku XXI wieku budować wspólnoty angażujące osobiście swoich członków, a tym samym podtrzymujące dynamikę życia duchowego. Pytanie niełatwe, na biegunie przeciwnym do wybujałego indywidualizmu bowiem występuje poważne zagrożenie powstawania niebezpiecznie intensywnych grup wspólnotowych, takich jak ruchy kontestatorskie, a zwłaszcza sekty czy gangi, w których więzi między jednostkami osiągają charakter patologiczny. Nisbet nazywa je „wspólnotami ekstremalnymi”, a ich występowanie łączy z atmosferą pustki powstałej po upadku małych wspólnot międzyludzkich. W budowaniu wspólnot należy zatem unikać pułapek w postaci zarówno przesadnego indywidualizmu, jak i „wspólnot ekstremalnych”¹.

II.

John Dewey budował pojęcie wspólnoty i opartą na nim teorię demokracji w pierwszych dekadach minionego wieku i już wówczas dostrzegł, że po-oświeceniowy indywidualizm, początkowo konstruktywny i postępowy, doprowadził ostatecznie do zagubienia jednostki (*the lost individual*) i do upadku tradycyjnych więzi społecznych².

Dewey, w duchu optymizmu, stale wyrażał głębokie przekonanie, że jednostka ludzka w pełni realizuje się we wspólnocie i że jesteśmy w stanie budować takie służące ludziom wspólnoty. Trzeba tylko zrezygnować z abstrakcyjnej nazbyt wyabstrahowanych pojęć jednostki i społeczeństwa, prowadzącej w następstwie do powstawania nieprzekraczalnych przepaści

¹ R. Nisbet, *The Quest for Community*, Oxford University Press, New York 1970.

² J. Dewey, *Individualism, Old and New* (1930), w: *Later Works: The Collected Works of John Dewey, 1882–1953*, red. J. A. Boydston, Southern Illinois University Press, Carbondale 1969–1990, t. 5, s. 66.

między nimi. Dewey w swym myśleniu filozoficznym nigdy i nigdzie nie pojmował pojęć wolności i wspólnoty, indywidualności i społeczności jako opozycji, lecz zawsze jako *continuum*, charakteryzujące się ciągłością i stopniowalnością. Zarówno jaźń, jak i wspólnota są dla niego nie określonymi (*fixed*) twórcami, lecz zadaniami do wykonania (*the task before us*). Jednostka i społeczeństwo to nie gotowe „przedmioty”, lecz stany procesualne *in statu nascendi*, których przejściowy kształt wyłania się każdorazowo z wielości ich wzajemnych relacji i interakcji. Dlatego Dewey dochodzi ostatecznie do najszerszej formuły demokracji jako sposobu życia (*way of life*), obejmującego formalne i nieformalne, osobiste i instytucjonalne stosunki międzyludzkie.

Tak pojęta demokracja nie ogranicza się do wymiaru politycznego, lecz jako ideał życia społecznego obejmuje wszystkie dziedziny ludzkiej aktywności: oprócz politycznej także ekonomiczną, naukową i inne.

„Wspólnota” to termin przede wszystkim z zakresu filozofii politycznej i Dewey rozwijał to pojęcie głównie w obrębie swej teorii demokracji. Ale pragmatyzm poświęcił też stosunkowo dużo uwagi tzw. wspólnocie naukowej. W koncepcji Deweya wspólnota naukowa stanowi zarówno część wspólnoty społecznej, jak i ogólny wzór do naśladowania. Traktując demokrację jako zadanie do wykonania, autor mówi o eksperymentalnym społeczeństwie. Rozumie przez to, że sprawy społeczne winny być pojmowane jako rodzaj eksperymentu, czyli przy użyciu inteligencji – dla stawiania celów, przewidywania, dobierania środków realizacji i planowania alternatywnych rozwiązań.

To nauka stanowi wzór tzw. *problem solving*. Podpatrując, jak nauka rozwiązuje swe problemy badawcze, i stosując jej metody do problemów społecznych, osiągniemy zadowalające wyniki. Pamiętajmy jednak, że chodzi o naukę pojętą nie jako samotniczy wysiłek genialnego badacza, lecz jako wspólnota naukowa.

Dewey daje wyraz przekonaniu, że nawet najbardziej kreatywne i pełne nowatorskiej inwencji jednostki żyją we wspólnocie i są przez nią ukształtowane w takim samym stopniu, jak ona przez nie. Podkreśla, że autorytet nauki polega na wspólnie wypracowanych przez badaczy osiągnięciach, czyli na tradycji, która podlega także stałemu rozwojowi. Autorytet tradycji nie przeciwstawia się wolności poszczególnych badaczy, gdyż to właśnie dzięki ich inwencji tradycja jest budowana i stale modyfikowana.

Dewey mówi wprost o potrzebie rozciągnięcia pojęcia wspólnoty naukowej na całość społeczeństwa. Lawrence Haworth komentuje to następująco: „Mamy tu do czynienia z wielkim ideałem i nie ulega wątpliwości, że dla Deweya jest to najważniejsza myśl w całej jego filozofii, by społeczność ludzka stała się wspólnotą naukową”³.

³ Lawrence Haworth: „We are confronted with a massive ideal and there can be no doubt that it is for Dewey the most important conception in his entire philosophy: let humanity become a scientific community”, L. Haworth, „The Experimental Philosophy: Dewey and Jordan”, *Ethics* 1960, t. 71, nr 1, s. 31.

Warto przypomnieć, że Dewey urodził się w roku wydania epokowego dzieła Darwina, a jego życie przypadło na czas rozwoju nauk przyrodniczych oraz powolnego wyłaniania się nauk społecznych. Dlatego nie dziwi jego wielkie zaufanie do nauki i czynienie z niej wzoru dla demokracji. „Tylko metoda eksperymentalna odpowiada demokratycznemu sposobowi życia”⁴ – pisał.

Można by zadać pytanie, czy Dewey – żyjąc w czasach dzisiejszych – gdy wiara w naukę osłabła i to na skutek postępującego sceptycyzmu wewnątrz niej samej, szukałby wzorca dla demokracji w nauce, czy też może gdzie indziej. Pojmując demokrację jako sposób życia i zarazem zadanie do wykonania, Dewey wskazywał, obok preferowanej nauki, na różne inne dziedziny ludzkiej aktywności jako podłoże kształtowania i doskonalenia życia wspólnotowego. Między innymi wymienił też aktywność artystyczną, ale nigdzie nie rozwinął – w analogii do wspólnoty naukowej – pojęcia wspólnoty artystycznej czy też wspólnoty sztuki.

W *Art as Experience*, podstawowym dziele z zakresu estetyki, omawiając złożone sieci relacji i interakcji, w jakie wchodzi dzieła sztuki, ich twórcy i odbiorcy, pozostający w obrębie wspólnoty społecznej, Dewey ani nie używa pojęcia wspólnoty sztuki, ani nie przywołuje wzorca wspólnoty naukowej, lecz operuje pojęciem „wspólnota doświadczenia”. O ile wiem, nigdy nie zostało ono wyłonione z prac Deweya jako termin ani też zbadane. Co znaczy to pojęcie?

Dewey ostrzega, że odpowiedź nie będzie łatwa: „(...) ale pytanie, na czym polega istota wspólnoty doświadczenia, stanowi jedno z najtrudniejszych problemów filozofii – jest tak trudne, że niektórzy myśliciele wręcz zaprzeczają jej istnieniu”⁵. Czynią tak dlatego, że wspólnota doświadczenia warunkowana jest koniecznością wzajemnej komunikacji, a ta zdaje się być, według przyjętych przez nich założeń, niemożliwa ze względu na fizyczną i mentalną odrębność i niepowtarzalność każdej jednostki.

Dewey nie należy do tych myślicieli, którzy negują fakt istnienia wspólnoty doświadczenia, w swej filozofii bowiem, zwłaszcza w antropologii i etyce stanowiących fundament teorii demokracji, nie przeciwstawia tak mocno jednostki wspólnotocie. Wnętrze i zewnątrz człowieka to nie rozdzielone byty substancjalne, lecz *continuum* interakcji; jaźń nie jest czymś gotowym, lecz stale konstytuuje się w relacjach do otoczenia, które także ulega przemianom pod wpływem działań jaźni. Na poziomie życia społecznego szczególnej wagi nabierają relacje z innymi ludźmi, a jaźń staje się tworem wspólnotowym, zachowując jednak – na skutek swoistego przebiegu interakcji – niepowtarzalną jakość indywidualności. Ale nawet ta jakość nie powstaje poza obrębem życia wspólnotowego. Dlatego możliwa jest wspólnota doświadczenia, bo chociaż indywidualnie różnimy się od siebie, każdy z nas jest w dużej części ukształtowany przez innych, a ci inni są ukształtowani przez nas.

⁴ J. Dewey, *The Underlying Philosophy of Education* (1933), w: *Later Works: The Collected Works of John Dewey, 1882–1953*, red. J. A. Boydston, Southern Illinois University Press, Carbondale 1969–1990, t. 8, s. 102. „Only the experimental method corresponds to the democratic way of life”.

⁵ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przekł. A. Potocki, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 410.

Wielką rolę w tworzeniu wspólnot doświadczenia Dewey przypisuje komunikacji – komunikacji za pośrednictwem języka, a przede wszystkim, co ciekawe, poprzez język sztuki. To sztuka pozwala budować prawdziwe wspólnoty, w odróżnieniu od wspólnot pozornych, w której głębsze relacje międzyludzkie zostają wyparte przez formalne relacje instytucjonalne. Dewey pisze:

„Wzajemne kontakty człowieka z człowiekiem to przeważnie spotkania powierzchowne i mechaniczne. Odbywają się na odpowiednim «terenie», który określają i utrwalają instytucje prawne i polityczne. (...) stosunki między nakładcą a robotnikami, lub między producentami a konsumentami to przykłady wzajemnych oddziaływań, które w nieznanym tylko stopniu przyjęły postać obcowania komunikatywnego. W stosunkach tych dochodzi wprawdzie do obustronnych wzajemnych oddziaływań, ale są one tak zewnętrzne i niepełne, że mimo iż doświadczamy ich następstw, nie potrafimy doprowadzić do [scalonego] doświadczenia rzeczywistego”⁶.

W takich zewnętrznych relacjach

„znaczenia i wartości nie docierają do nas. Nie ma (...) w takich sytuacjach ani porozumienia, ani wspólnoty doświadczenia [wyróżnienie – K.W.], wspólnoty, która powstać może tylko wtedy, kiedy mowa przez swe pełne znaczenia przełamuje fizyczną izolację i powierzchowność kontaktów. Sztuka przemawia w sposób bardziej uniwersalny od słów, gdyż te istnieją w wielu wzajemnie niezrozumiałych kształtach. Potrzebny jest tu język sztuki”⁷.

Widzimy, że Dewey przypisywał sztuce wielką moc tworzenia wspólnot zintegrowanych, opartych na pogłębionych, bo zakładających pełniejsze porozumienie i osobiste zaangażowanie, relacjach międzyludzkich. Jednak, jak już wspomniałam, nie rozwinął tego zagadnienia w sposób systematyczny. Spróbuję obecnie zrekonstruować, na podstawie drobnych i rozproszonych fragmentów, jak według Deweya sztuka buduje wspólnotę doświadczenia. Ograniczę się do dwóch bardziej wyrazistych przykładów: pierwszy dotyczy roli krytyki artystycznej, drugi – problemu komunikacji między kulturami.

Chociaż język sztuki jest uniwersalny, a przez uniwersalność Dewey rozumie nie metafizyczną ogólność, lecz „sposób działania rzeczy w doświadczeniu”, to jednak jest to język czasami trudny i dlatego ważna rola przypada krytyce artystycznej. Krytyka dzieł sztuki nie polega na wydawaniu sądów w postaci wyroków sądowych (Dewey ostro krytykuje tzw. jurydyczną szkołę krytyki), co często niestety występuje w praktyce i daje się wytłumaczyć nadmierną skłonnością krytyków do zapewnienia sobie pozycji autorytetu. Krytyka spełnia swe zadanie, gdy jest dociekliwą relacją z własnego doświadczenia krytyka, co nie ma nic wspólnego z tzw. impresjonistycznym

⁶ Ibidem, s. 411. W języku oryginału użyte są terminy *interactions* oraz *an experience*, które nie zostały wyraźnie uwidocznione w tłumaczeniu. Por.: „A vast number of our contacts with one another are external and mechanical. There is a ‘field’ in which they take place, a field defined and perpetuated by legal and political institutions. (...) relations of investors and laborers, of producers and consumers, are interactions that are only to a slight degree forms of communicative intercourse. There are interactions between the parties involved, but they are so external and partial that we undergo their consequences without integrating them into an experience”.

⁷ Ibidem.

nurtem w krytyce, rejestrującym subiektywne doznania. Opis własnego doświadczenia w koncepcji Deweya jest ściśle powiązany z uchwyceniem obiektywnych jakości dzieła sztuki; w tym sensie krytyka artystyczna stanowi zawsze ryzyko dla krytyka, domaga się bowiem zaangażowania, przez co daje świadectwo jego wrażliwości i dojrzałości. Taka krytyka wymaga „dobrej znajomości rzeczy oraz dyscypliny i ostrości widzenia”⁸.

Zadaniem krytyka nie jest ferowanie oceny dzieła, a przez to wyręczenie w tym trudzie odbiorcy, lecz dawanie przykładu doświadczania sztuki. Dlatego krytyk winien zajmować się nie tyle wartościami, ile opisem doświadczenia dzieła. Wówczas jego rozważania staną się pomocą dla innych w rozwijaniu bezpośredniego doświadczenia sztuki.

Taka pomoc jest szczególnie potrzebna w odniesieniu do dzieł wybitnie nowatorskich, gdzie zawsze obecne w dziele relacje między tym, co tradycyjne, znane i wspólne, a tym, co nowe i indywidualne, ulegają takiemu zachwianiu, że odbiorca często nie jest w stanie dokonać właściwej percepcji dzieła i tym samym zintegrować swojego doświadczenia.

Pogląd Deweya na rolę krytyki zostaje wyartykułowany bardzo jasno:

„Rola krytyki polega na reedukacji odbioru dzieł sztuki. Krytyka winna być pomocą w tym tak trudnym procesie uczenia się, jak patrzeć i słuchać. Pogląd, że sprawą krytyki jest ocena, sądzenie w prawniczym i moralnym znaczeniu, hamuje percepcję u tych, którzy ulegają krytyce godzącej się na odgrywanie takiej roli. Moralne zadanie krytyki spełnia się na drodze pośredniej. Człowiek o głębokim i żywym doświadczeniu powinien być zdolny do podejmowania samodzielnych ocen. Aby mu w tym pomóc, krytyka powinna pokazywać, jak można poszerzać pole doświadczenia przez dane dzieło sztuki”⁹.

W ten sposób krytyka ułatwia i wspomaga budowanie wspólnoty doświadczenia.

Zagadnienie funkcji krytyki artystycznej w budowaniu wspólnoty doświadczenia przez sztukę Dewey opisał w odniesieniu do jednej, europejskiej kultury. Problem budowania wspólnoty dzięki sztuce pomiędzy kulturami, tak ważny dzisiaj, w czasach postępującej globalizacji, także został przed wielu laty podjęty przez amerykańskiego pragmatystę.

Jak już wspominałam, według Deweya język sztuki jest lepszym środkiem budowania wspólnoty doświadczenia niż zróżnicowana na poszczególne języki mowa, czego najlepszy przykład stanowi muzyka, wytwarzająca bardzo silne więzy wspólnotowe pomiędzy indywidualnościami. „Kiedy do głosu dochodzi sztuka, padają bariery różnic językowych...”¹⁰. Jak pisałam, język sztuki jest według Deweya (względnie) uniwersalny.

⁸ Ibidem, s. 367.

⁹ Ibidem, s. 398. Cytat ten podaję we własnym tłumaczeniu. Por.: „The function of criticism is the reeducation of perception of works of art; it is an auxiliary in the process, a difficult process, of learning to see and hear. The conception that its business is to appraise, to judge in the legal and moral sense, arrests the perception of those who are influenced by the criticism that assumes this task. The moral office of criticism is performed indirectly. The individual who has an enlarged and quickened experience is one who should make for himself his own appraisal. The way to help him is through the expansion of his own experience by the work of art to which criticism is subsidiary”.

¹⁰ Ibidem, s. 412.

Niemniej każda kultura posiada swoją odrębność, swą – jak powiada Dewey – indywidualność zbiorową, która wyciska piętno na wszystkich jej wytworach, także na dziełach sztuki. W związku z tym powstaje pytanie, czy możliwe jest pełne doświadczenie sztuki innych kultur. Innymi słowy, czy sztuka zdolna jest tworzyć wspólnotę doświadczenia ponad czasem i ponad przestrzenią?

W pytaniu tym nie chodzi o to, czy możemy doświadczać na przykład sztuki starożytnej Grecji tak, jak doświadczał jej w tamtych czasach Grek (ponad czasem), lub czy możemy doświadczać sztuki afrykańskiej tak, jak doświadczają jej dzisiejsi mieszkańcy Afryki (ponad przestrzenią kulturową). Dewey rozprawia się z tą kwestią, przypominając, że doświadczenie estetyczne zawsze jest „sprawą wzajemnych oddziaływań wytworu artystycznego i jaźni. Dlatego dwa identyczne doświadczenia nigdy nie mogą wystąpić u dwóch różnych osób, nawet sobie współczesnych”¹¹ i wywodzących się, dodajmy, z tej samej kultury. Tworzenie więzów międzyludzkich przez sztukę nie polega na powielaniu doświadczeń; każde doświadczenie ma rys indywidualności, ale zaznacza się on we współpracy z tym, co wspólne. Czy jednak nie jest tak, że kultury bywają tak różne, że nie ma między nimi żadnych rysów wspólnych? Zdaniem Deweya, w sztuce będącej wytworem tej czy innej kultury zawsze wyrażona zostaje podstawowa wzajemna relacja człowieka i jego otoczenia.

„(...) sztuka charakterystyczna dla danej cywilizacji umożliwia nam dotarcie i przychylny stosunek do najgłębszych pokładów w doświadczeniu odległych i obcych nam cywilizacji. Ten fakt tłumaczy zarazem znaczenie ludzkich treści, jakie tamta sztuka ma dla nas samych. Poszerza ona i pogłębia nasze doświadczenie i sprawia, że staje się ono mniej zaściankowe i prowincjonalne w tej mierze, w jakiej potrafimy, poprzez właściwe dla niej środki, pojąć postawy typowe dla innych postaci doświadczenia”¹².

To bardzo ważne twierdzenie, że wspólnota wytwarzana przez sztukę nie polega na identyczności doświadczeń (co jest w ogóle niemożliwe), lecz na poszerzeniu *spectrum* różnorodności form doświadczenia. Dzięki temu stajemy się otwarci na treści początkowo obce i odległe jako wyrażające, choć inaczej, to, co wspólne i ważne dla wszystkich, niezależnie od czasu i miejsca. Dewey ma tu na myśli leżącą u podstaw każdego doświadczenia relację między istotą żywą a otoczeniem. Realizuje się ona w rozmaity sposób, co staje się źródłem różnic zarówno pomiędzy jednostkami, jak i wspólnotami. Dewey podkreśla: „To dzieła sztuki, poruszając uczucia i wyobraźnię, pozwalają nam włączyć się w inne, odmienne od naszych rodzaje wzajemnych stosunków i partycypacji”¹³. Sztuka jest pomocą, gdyż wniknięcie w odmienne sposoby doświadczenia wymaga, jak się okazuje, nie tyle rozumu czy wiedzy, ile uczucia i wyobraźni. Ostatecznie Dewey proces

¹¹ Ibidem, s. 406.

¹² Ibidem, s. 408.

¹³ Ibidem, s. 409.

włączania sztuki wytworzonej przez inną kulturę przyrównuje do zrozumienia, jakim darzymy przyjaciela:

„Przyjaźń i uczucie bliskości nie wynikają z tego, co wiemy o drugiej osobie, mimo że nasza wiedza może sprzyjać rozwijaniu się uczuć. Ale stanie się to tylko o tyle, o ile nasza znajomość tej osoby włączy się całkowicie, przez wysiłek wyobraźni, w nasze uczucia. Możemy zrozumieć drugiego człowieka tylko wtedy, kiedy jego pragnienia i cele, jego zainteresowania i reakcje będą poszerzeniem naszej własnej istoty”¹⁴.

Dopiero dzięki takiemu, opartemu na działaniu wyobraźni i uczuć, doświadczeniu ulega likwidacji obcość innej kultury, przez co w miejsce nieciągłości (*the discrete*) wkracza poczucie ciągłości (*the continuous*) między kulturami. I nie trzeba w tym celu żadnych instytucjonalnych zabezpieczeń. „Wspólnota i ciągłość, które nie istnieją fizycznie, są wówczas wytworzone”¹⁵.

III.

Postawienie problemu sztuki w kontekście społeczeństwa oznaczało najczęściej konieczność uporania się z pytaniem, czy dzieła sztuki winny odzwierciedlać sprawy wspólnoty, czyli rozmaite – polityczne, etyczne, obyczajowe – aspekty życia społecznego. I nie ma w tym nic dziwnego, jeśli się zważy, że estetyka dominująca przez wieki w naszej kulturze, wywodząca się z greckiej *mimesis*, miała charakter naśladowczy w stosunku do rzeczywistości, w której powstają dzieła sztuki.

Jak starałam się pokazać, Dewey zupełnie inaczej pojmuje problem relacji sztuki i wspólnoty. Jest to w pełni zrozumiałe, jeśli się weźmie pod uwagę fakt, że jego oryginalna koncepcja sztuki jako doświadczenia odbiegała zarówno od tradycji sztuki jako naśladowania, jak i od powiązanej z nią kontemplacyjnej koncepcji odbioru, polegającego na odczytaniu tego, co przekazał artysta. Inaczej niż na przykład H. Taine, który głosił, że sztuka, wyrażając swe środowisko (rasowe, geograficzne i polityczne), może być rozumiana i odczuwana tylko przez jego uczestników, Dewey widział w sztuce wielką moc poszerzania ludzkiego doświadczenia, nieznanego granic czasu i przestrzeni. Dzięki poszerzonemu doświadczeniu integracji ulega to, co swojskie, i to, co obce, i w ten sposób powstają wspólnoty szczególne, w których więzi międzyludzkie nie mają charakteru formalnego czy instytucjonalnego.

Niestety Dewey nie rozwinął koncepcji wspólnoty doświadczenia budowanego przez sztukę. Myślę, że trud ten powinien zostać dzisiaj podjęty, a Deweyowska koncepcja sztuki, filozofia doświadczenia oraz teoria demokracji stanowią dobry grunt ku temu. Chciałabym na zakończenie, jedynie tytułem przykładu, zwrócić uwagę na pewne kwestie, które domagają się dzisiaj rozwinięcia.

¹⁴ Ibidem, s. 413.

¹⁵ Ibidem, s. 336.

Po pierwsze, warto byłoby podjąć zagadnienie wspólnot tworzonych przez artystów, zwłaszcza artystów awangardowych, na przykład kubistów czy konstruktywistów rosyjskich, w szerszym kontekście budowania wspólnot społecznych na miarę XXI wieku, wspólnot nie tyle gwarantowanych instytucjonalnie, ile raczej opartych na dobrowolnych więziach między ludźmi. Analiza wspólnotowego życia takich indywidualności, jak artyści, pozwoliłaby może lepiej zrozumieć problem, jak pogodzić wolność twórczej jednostki z ograniczeniami ze strony wspólnoty. Innym, ale komplementarnym problemem jest refleksja nad wspólnotami odbiorców sztuki, które bez wątpienia zawsze istniały i nadal powstają, a którym estetyka poświęciła jak dotąd zbyt mało uwagi.

Po drugie, w czasach poszerzającego się wpływu mediów elektronicznych ważne staje się zagadnienie budowania wspólnot pozbawionych fizycznego zakotwiczenia w jednym miejscu. Jak wiadomo, w cyberprzestrzeni wszelkie relacje przestrzenne ulegają radykalnej transformacji. Wydaje się, że naszkicowana przez Deweya wspólnota doświadczenia budowana przez sztukę mogłaby tu stanowić cenne źródło inspiracji.

Po trzecie, w estetyce tradycyjnej dominował kontemplacyjny model obcowania ze sztuką, dopasowany do sztuki wysokiej. Kontemplacja dzieła sztuki odbywa się raczej w samotności i nawet w salach koncertowych filharmonii ludzie nie nawiązują bliższych kontaktów ze sobą. W takiej sytuacji załążki wspólnot zdaje się tworzyć raczej sztuka popularna. Dzisiejsza estetyka dokonuje rekonstrukcji nowoczesnego pojęcia doświadczenia estetycznego, zmierzając w kierunku wyznaczonym przez estetykę pragmatyczną: w miejsce kontemplacji i bezinteresowności wkracza uczestnictwo i zaangażowanie¹⁶. Deweya pojęcie interakcji w doświadczeniu, z którym wiąże on zdolność sztuki do budowania wspólnot, może dziś znaleźć zastosowanie w całkowicie nowych kontekstach.

¹⁶ Por. prace Arnolda Berleanta, na przykład *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przekł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, red. nauk. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007.

Grzegorz Dziamski

Sztuka czasów globalizacji

Jednym z najważniejszych wyzwań dla współczesnej estetyki jest globalizacja, narodziny globalnego świata sztuki i pytanie, czy wypracowane w zachodnim świecie pojęcia estetyczne są przygotowane na to wyzwanie.

Globalizacja, najogólniej rzecz ujmując, oznacza zmianę relacji między sztuką zachodnią i niezachodnią. Artyści europejscy od dawna fascynowali się sztuką pozaeuropejską, orientalną, japońską, chińską, indyjską, murzyńską. Symbolem tych fascynacji jest wyprawa Gauguina na Tahiti. Sztukę niezachodnią traktowano jako źródło inspiracji; europejscy twórcy wykorzystywali niezachodnie formy do konstytuowania nowych znaczeń. W ten sposób zachodnia kultura podtrzymywała swój status metakultury i syndrom Marco Polo – odkrywcy i interpretatora innych kultur¹. Wyrazem takiej postawy wobec kultur pozaeuropejskich była wystawa „Primitivism’ in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern”, zorganizowana w 1984 roku przez nowojorskie Museum of Modern Art. Jej celem było pogodzenie dwóch tradycji: sztuki nowoczesnej i egzotycznej, pokazanie ich wzajemnego przenikania się i oddziaływania. James Clifford słusznie zauważa, że wystawa posługiwała się dwoma odmiennymi, nieprzystającymi do siebie dyskursami: estetycznym i antropologicznym, artystycznym i naukowym, pomiędzy którymi krążyły zaprezentowane na niej artefakty². Dzieła Picassa, Brancusiego czy Miro należały do dyskursu estetyczno-artystycznego, tego, który nadawał pracom europejskich artystów status autonomicznej sztuki, a jednocześnie pozwalał w wytworach pochodzących z Trzeciego Świata odróżniać przedmioty artystyczne od etnograficznych – pierwsze dostarczały wzruszeń estetycznych, drugie zaspokajały naszą potrzebę wiedzy o egzotycznych kulturach, jedne trafiały do muzeów sztuki, drugie do muzeów etnograficznych.

¹ G. Mosquera, „The Marco Polo Syndrome”, w: R. Araeen, S. Cubitt, Z. Sardar (red.), *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, Continuum International Publishing Group, London–New York 2002.

² J. Clifford, „Historie plemiennosci i nowoczesności”, w: idem, *Kłopoty z kulturą*, przekł. E. Dżurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Nowojorska wystawa wpisywała się w tradycję zapoczątkowaną przez Alfreda H. Barra, pierwszego dyrektora Museum of Modern Art, który w swoim słynnym diagramie *The Development of Abstract Art*, towarzyszącym wystawie „Cubism and Abstract Art” (1936), nakreślił rozwój sztuki nowoczesnej od końca XIX wieku do połowy lat 30. XX wieku, uwzględniając pozaeuropejskie inspiracje – japońską grafikę, sztukę Bliskiego Wschodu, rzeźbę murzyńską – ale potraktował je jako wpływy zewnętrzne, graficznie oddzielając od wewnętrznej ewolucji sztuki zachodniej. Dla Barra było oczywiste, że sztuka zachodnia wytworzyła własną historię, natomiast sztuka niezachodnia pozostała na etapie „prymitywnym”, czyli przedhistorycznym, dlatego mogła być prezentowana jako rzeźba murzyńska czy grafika japońska, a ściślej jako tradycyjna rzeźba murzyńska i tradycyjna grafika japońska³. Podczas konferencji „When was modern art? A contemporary question”, zorganizowanej przez Museum of Modern Art w 2005 roku, przypomniano inny diagram Barra, z roku 1941, w kształcie wystrzelonej w przyszłość torpedy. W tym przeznaczonym dla komisji zakupów tej placówki diagramie Barr prezentuje jeszcze ciekawsze, wybiegające w przyszłość ujęcie ewolucji sztuki – około 1950 roku sztuka nowoczesna zdominowana zostanie przez sztukę amerykańską i meksykańską, natomiast École de Paris i reszta sztuki europejskiej przejdzie do historii⁴. Diagram Barra jest ciekawy z kilku względów. Po pierwsze, zapowiada późniejszy układ ekspozycyjny nowojorskiego muzeum – przedwojenny modernizm zdominowany jest przez sztukę europejską, powojenny natomiast – przez sztukę amerykańską (gdzieś zniknęła sztuka meksykańska). Po wtóre, pokazuje, że po drugiej wojnie światowej zachodni modernizm skrywał amerykańską hegemonię w sztuce, co pokazał Serge Guilbaut w swojej głośnej książce *How New York Stole the Idea of Modern Art* (1983)⁵.

Wystawa „‘Primitivism’ in 20th Century Art” zapoczątkowała wielką dyskusję na temat uniwersalności sztuki nowoczesnej. Czy sztuka nowoczesna jest sztuką uniwersalną w przeciwieństwie do twórczości powstającej w innych częściach świata, która z założenia ma charakter lokalny? Czy sztuka nowoczesna jest prawowitym dziedzicem oświeceniowego uniwersalizmu, sztuką wyemancypowaną z kulturowego kontekstu i to ją odróżnia od sztuki powstającej w innych częściach świata?

W 1989 roku Jean-Hubert Martin przygotował w paryskim Centre Pompidou wystawę „Magiciens de la Terre”. Ambicją kuratora było wyjście z zachodniego getta artystycznego i ukazanie kulturowego bogactwa niezachodnich marginesów, peryferii. Wystawa wywołała różne komentarze, najczęściej krytyczne⁶. Wątpliwości wzbudził już sam tytuł, a dokładniej uży-

³ Na temat diagramu A. Barra zob. G. Dziamski, „Muzeum a dyskurs nowoczesności”, w: *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Muzeum Śląskie, Katowice 2006.

⁴ H. Belting, „Contemporary Art and the Museum in the Global Age”, w: *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, red. P. Weibel, A. Buddensieg, Ostfildern 2007, s. 25.

⁵ Zob. S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej*, przekł. E. Mikina, Hotel Sztuki, Warszawa 1992.

⁶ R. Araeen, „Our Bauhaus, Others’ Mudhouse”, *Third Text* 1989, nr 6.

te w nim określenia *magiciens i la terre*, a więc „czarodzieje” zamiast „artyści” i „ziemia” zamiast „świat” – nie „artyści świata”, lecz „czarodzieje ziemi”, jakby organizatorzy nie byli pewni, czy pojęcie artysty i związana z nim ideologia nie jest wytworem zachodniego świata, a jeśli tak, to czy „prawdziwych”, „autentycznych” twórców z Trzeciego Świata należy nazywać „artystami”. Wybrano zatem neutralny, a *de facto* antropologiczny, dość niejasny i bardzo tajemniczy termin „czarodzieje” i powiązано go z ziemią, a więc jakimiś mitycznymi, magicznymi siłami, których emanacją miały być prace zaproszonych do udziału w wystawie artystów („artystów”) Trzeciego Świata.

Wystawa „Magiciens de la Terre” otworzyła zachodni świat sztuki na twórczość artystów spoza niego, ale ci ostatni pozostali artystami egzotycznymi, innymi, akceptowanymi czy też asymilowanymi przezeń pod hasłem multikulturalizmu⁷. Ideologia multikulturalizmu stała się dla niezachodnich artystów szansą zaistnienia w zachodnim świecie sztuki, ale budziła też sprzeciw. Autorzy związani z założonym przez Rasheeda Araeena piśmem *Third Text* oskarżali ją o wprowadzanie nowego typu rasizmu – rasizmu kulturowego⁸. Miejsce dawnego rasizmu biologicznego, oparte go na wykluczaniu, zajął rasizm kulturowy posługujący się selektywną kooptacją – artyści Trzeciego Świata stali się częścią globalnego świata sztuki, ale jedynie jako artyści Trzeciego Świata, a więc wyłącznie wtedy, kiedy prezentują swą trzecioświatową oraz etniczną tożsamość albo demaskują tradycjonalizm swoich lokalnych kultur.

Wystawa „Magiciens de la Terre” chciała pokazać sztukę globalną, ale posługiwała się starymi opozycjami – sztuka zachodnia/sztuka niezachodnia, sztuka nowoczesna/sztuka etniczna. Catherine David, kuratorka Documenta X (1997), komentując po latach wystawę Jean-Huberta Martina, mówiła, że nie pokazywała ona sztuki czasów globalizacji, a jedynie wzmacniała romantyczne (w najlepszym razie) czy neokolonialne (w najgorszym) wyobrażenia na temat sztuki niezachodniej⁹. Z perspektywy globalizacji, wpływu na myślenie o sztuce globalnej, znacznie ważniejszą rolę niż ekspozycja paryska odegrała wystawa „China/Avant-Garde” otwarta w Pekinie, w Galerii Narodowej, w lutym 1989 roku, a więc kilka miesięcy przed masakrą na placu Tiananmen. Pokazywała ona, że w niezachodnim świecie, poza sztuką tradycyjną i imitacją sztuki nowoczesnej, istnieje sztuka przekraczająca te podziały, posługująca się nowoczesnymi środkami artystycznymi dla wyrażania lokalnych problemów. Jest to sztuka posthistoryczna i postetniczna, powiada Hans Belting¹⁰; posthistoryczna pod względem stosunku do rozwiniętej na zachodzie historii sztuki nowoczesnej i postetnicz-

⁷ Zob. R. Araeen, „A New Beginning: Beyond Postcolonial Theory and Identity Politics”, w: *The Third Text Reader...*, op. cit.

⁸ Zob. S. Žižek, „Multiculturalism, or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism”, *New Left Review* 1997, nr 225.

⁹ „Global Tendencies. Globalism and the Large-Scale Exhibition”, *Artforum* 2003, listopad, s. 154–155.

¹⁰ H. Belting, „Contemporary Art and the Museum in the Global Age”, op. cit.

na pod względem stosunku do lokalnej tradycji artystycznej. Nie jest to już sztuka nowoczesna ani etniczna, lecz współczesna (*contemporary art*), sprawnie operująca środkami współczesnej kultury wizualnej w celu analizowania własnej kultury, jej tradycji i teraźniejszości. Nie jest to sztuka uniwersalna, przeciwnie, jej uniwersalność ma charakter dość dwuznaczny, bo wynika z odwołań do globalnej kultury wizualnej, ale nie jest to też sztuka partykularna, lokalna, epatująca egzotyką, innością, multikulturowością dzisiejszego świata.

Sztuka czasów globalizacji oznacza zniesienie wypracowanego w epoce nowoczesnej podziału na sztukę nowoczesną (zachodnią) i etniczną (niezachodnią) oraz wspierającego ten podział dyskursu nowoczesności. Jaką formę artystyczną przybierają takie działania? Sięgnijmy po przykłady z ostatnich Documenta XII z 2007 roku.

Ahlam Shibli w fotograficznej serii *Goter* (2003) pokazuje życie palestyńskich Beduinów, którzy nie pogodzili się z zaleceniami izraelskich władz i po odebraniu im ziemi w połowie lat 60. XX wieku nie zamieszkali w przeznaczonych dla nich osiedlach, lecz na pustyni Negev, w wioskach, których nie można znaleźć na żadnych oficjalnych mapach Izraela. Budowane przez nich domy są systematycznie burzone przez władze, a pola uprawne, spryskiwane toksycznymi chemikaliami. O nomadycznej przeszłości świadczą dywany używane przez Beduinów do zaznaczenia własnej przestrzeni. Nazwa „goter” pochodzi od angielskiej komendy *Go there!* (Idź tam!) i odnosi się do ludzi przeganianych z miejsca na miejsce. George Osodi dokumentuje życie mieszkańców delty Nigru, gdzie w połowie lat 50. odkryto złoża ropy naftowej. Wydobywaniem tego surowca zajmują się międzynarodowe korporacje i one też czerpią z niego zyski, natomiast rdzenni mieszkańcy żyją w zdewastowanym przez przemysł środowisku – wzrasta zachorowalność, rozpadają się tradycyjne struktury rodzinne, rośnie przestępczość, a miejscowe gangi specjalizują się w porwaniach pracowników zatrudnionych w naftowych korporacjach (*Oil Rich Niger Delta*, 2006). Guy Tillim dokumentuje wybory prezydenckie i parlamentarne w Kongo po latach krwawych konfliktów, które pochłonęły ponad 3,5 miliona ofiar. Tillim nie koncentruje się na kandydatach, lecz na barczystych ochraniorzach, w ciemnych garniturach i okularach przeciwsłonecznych, na spalonych i zdemolowanych siedzibach partii uczestniczących w wyborach, wiecach i spotkaniach z wyborcami (*Congo Democratic*, 2006). Tillim niczego nie objaśnia, niczego nie tłumaczy, nie opowiada się po żadnej ze stron, pokazuje raczej sceneryę, w jakiej rozgrywa się afrykańska demokracja. Halil Altindere zabiera widzów do kurdyjskiej wioski, gdzie pięciu starych Kurdów opowiada i wyśpiewuje swoje historie. Jak zwykle w przypadku ludów podbitych i zniewolonych prywatne historie ściśle spletają się z narodowymi tragediami i prześladowaniami, prawda łączy się z fantazją, która pozwala przeżyć, a krzywdy rzeczywiste – z krzywdami urojonymi (*Dengbejs*, 2007). Dodajmy jeszcze jedną pracę spoza Documenta, wieloekranową projekcję kazachskich artystów Gulnara Kasmaliewa i Durathbeka Djunaliewa *Silk Route* (2007). Na pięciu wielkoformatowych ekranach widzimy górską drogę,

przejeżdżające ciężarówki, staje benzynowe, miejsca załadunku towarów – ludzi upychających coś do wielkich parczanych toreb, które następnie są ważone i ładowane do samochodów ciężarowych. Tytuł sugeruje, że oglądamy pracownicą krzątanicę na legendarnym Jedwabnym Szlaku, łączącym kiedyś Chiny z Europą (II w. p.n.e. – VII w. n.e.). Ten liczący 12 tysięcy kilometrów szlak służył nie tylko wymianie handlowej, lecz także był miejscem przenikania się kultur Wschodu i Zachodu.

Przywołane tu prace nie mają nic wspólnego ze sztuką etniczną, nie reprezentują żadnego wypartego czy stłumionego przez sztukę zachodnią innego, magicznego bądź mitycznego rozumienia sztuki. Posługują się nowoczesnymi środkami – fotografią, wideo, a więc tymi mediami, które przyczyniły się do upadku nowoczesnej koncepcji sztuki. Zacierają granice między sztuką a zaangażowanym reportażem. Zdjęcia Shibli czy Osodiego publikowane są w czasopiśmie i książkach, a także w Internecie, gdzie można znaleźć więcej materiałów na podejmowany przez nie temat. Internet staje się naturalnym niejako przedłużeniem zainicjowanej przez artystę dyskusji. Prace te mogą być kontekstualizowane jako sztuka, ale nie muszą; równie dobrze mogą się pojawiać w pozaartystycznych kontekstach jako reportaż prasowy lub telewizyjny, polityczna interwencja czy społeczny apel firmowany przez którąś z organizacji humanitarnych. Akcent przenosi się w ten sposób z prac na sposób ich prezentowania, przekładania idei na wizualne (estetyczne) kategorie i nawiązywania relacji ze społecznym i kulturowym kontekstem.

Globalizacja zmusza nas do innego spojrzenia na sztukę, wyjścia poza zachodni uniwersalizm, poza wypracowaną w zachodnim świecie historię sztuki i towarzyszący jej dyskurs, i poszukiwania odpowiedzi na dwa pytania, zdaniem Rogera Buergela najważniejsze dla dzisiejszego świata sztuki: 1) czy humanizm zdolny jest rozpoznać jakiś wspólny horyzont poza występującymi w świecie różnicami? 2) czego powinniśmy się nauczyć, żeby intelektualnie i duchowo sprostać procesowi globalizacji¹¹? Pierwsze z tych pytań nakazuje przemyśleć odziedziczony obraz sztuki nowoczesnej i odrzucić jednolity jej model na rzecz wielości jej lokalnych wariantów. Sztuka nowoczesna rodziła się w wielkich centrach zachodniego świata, Paryżu, Londynie, Nowym Jorku, skąd promieniowała na resztę globu, ale te lokalne warianty nie były prostymi replikami, imitacjami stworzonego w centrum modelu; były przystosowywane, adaptowane do miejscowych warunków, podlegały procesowi *indigenization*, ulokowania. Dostrzeżenie i docenienie wielości i różnorodności lokalnych wariantów sztuki nowoczesnej pozwala inaczej spojrzeć na jej uniwersalizm; modernizm przybierał inną postać w krajach skandynawskich, inną w krajach Maghrebu, jeszcze inną w Rosji czy Chinach. Nie był jednolitym nurtem czy prądem artystycznym, choć wszędzie dążył do unowocześnienia, zmodernizowania zastanej kultury.

¹¹ G. Pooke, D. Newall, *Art History. The Basics*, Taylor & Francis Ltd., London–New York 2008, s. 210.

Drugie pytanie dotyczy związku kultur lokalnych z kulturą globalną. Specyfika tej ostatniej polega bowiem na braku przestrzennego zakorzenienia; kultura globalna nie ma żadnego własnego terytorium, funkcjonuje w różnych kulturach lokalnych czy też przepływa przez nie. Jest to kultura przepływów (*flows culture*), to znaczy ma swoje miejsca w różnych kulturach, ale trudno byłoby powiedzieć, że jakaś kultura jest bardziej globalna od innej, na przykład francuska od tajskiej czy malezyjskiej. Kulturę globalną utożsamia się często z kulturą medialną oraz przeniesionymi z innych kultur implantami, chińskimi restauracjami czy baremi sushi, wchodzącymi w relacje z lokalnymi kulturami. Podobnie rzecz wygląda z wielkimi przeglądami sztuki (*peripheral biennials*), organizowanymi w Hawanie, Kairze, Stambule, Johannesburgu, Seulu, Szanghaju, Busan czy Dakarze; nie zmieniają one obrazu ani sposobu myślenia o sztuce w tych krajach, ale wprowadzają pozytywne napięcie między globalnym światem sztuki a lokalną sceną artystyczną, tworzą przepływy między tym, co globalne i lokalne.

Termin „globalizacja” rzadko był używany przed końcem lat 80. XX wieku, twierdzi Anthony Giddens¹². Zawrotna kariera tego pojęcia przypadła na ostatnią dekadę poprzedniego stulecia. Łatwo to wytłumaczyć. W latach 90. załamał się wcześniejszy, wypracowany w okresie powojennym, a dokładniej w latach 50., porządek świata. Carl Pletsch nazwał go „modelem trójświatowym”. Model ten z niewielkimi korektami przetrwał do 1989 roku, ale po rozpadzie Drugiego Świata stracił swoją operacyjną przydatność¹³. Dla postzimnowojennego świata należało wypracować nowy model. Stała się nim globalizacja.

Od samego początku, a więc od wczesnych lat 90., pojawiły się dwie, przeciwstawne wizje globalizacji. Jedną reprezentował Francis Fukuyama, drugą Samuel Huntington. Fukuyama w eseju „End of History?”¹⁴ ogłosił zwycięstwo liberalnej demokracji, która stała się pierwszym systemem ogólnoświatowym, końcowym produktem ideologicznej ewolucji ludzkości i dlatego nie ma dla niej żadnej sensownej alternatywy w dzisiejszym świecie – *there is no alternative* (TINA). Ludzkość wkroczyła w fazę posthistorii, ponieważ wszystkie kontradeologie liberalnej demokracji okazały się martwe i nie ma już żadnej poważnej ideologii, która mogłaby pretendować do reprezentowania innych, wyższych form ludzkiej samoorganizacji aniżeli wspólnota oparta na zasadach liberalnej demokracji¹⁵. Huntington z kolei opowiadał się za modelem wielobiegunowym, za światem zorganizowanym

¹² A. Giddens, *Runaway World: How Globalisation is Reshaping Our Lives*, Routledge Hapman & Hall, London 1999.

¹³ C. Pletsch, „The Three Worlds, or the Division of Social Sciences, circa 1950–1977”, *Comparative Study in Society and History* 1981, nr 4. Opis tego modelu: G. Dziamski, „Globalizacja: nowe środowisko sztuki”, w: *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, red. M. Popczyk, Akademia Sztuk Pięknych, Katowice 2005.

¹⁴ F. Fukuyama, „End of History?”, *The National Interest* 1989, lato.

¹⁵ F. Fukuyama, *Czy koniec historii?*, przekł. B. Stanosz, Pomost, Warszawa 1991. Zob. też G. Dziamski, „Liberalizm kulturowy wobec liberalizmu gospodarczego”, w: *Liberalne wyzwania*, red. Z. Drozdowicz, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.

wokół dziewięciu wielkich cywilizacji, umacniających się w swoich odrębnościach, pomiędzy którymi dochodzić będzie w nieodległej przyszłości do nieuniknionych zderzeń czy konfrontacji¹⁶.

Globalizacja może być zatem rozumiana jako westernizacja czy amerykańizacja, jako zwycięstwo zachodniej kultury w jej uproszczonej, amerykańskiej wersji, która za pomocą telewizji, muzyki, mody i stylu życia narzuca swój sposób widzenia i wartościowania świata całemu globowi. Takie ujęcie nie uwzględnia złożoności procesu globalizacji, wewnętrznych napięć w najbardziej rozwiniętych krajach świata, wynikających z obecności w nich innych kultur – kultury czarnych w Stanach Zjednoczonych czy kultur muzulmańskiej diaspory w Europie Zachodniej. Nie bierze również pod uwagę już istniejącego wpływu niezachodnich kultur na zachodnią kulturę, muzykę, taniec, prowadzących do powstawania kulturowych fuzji i hybryd. Nie oznacza to oczywiście, że utożsamianie globalizacji z westernizacją jest całkowicie błędne. Należałoby odróżnić projekt globalizacji od procesu globalizacji; projekt globalizacji, w którym takie ponadnarodowe instytucje, jak Bank Światowy, Międzynarodowy Fundusz Walutowy (IMF), Światowa Organizacja Handlu (WTO), i wielkie ponadnarodowe korporacje powiązane z narodowymi rządami wyznającymi neoliberalne poglądy gospodarcze sprawują patriarchalną władzę, od procesu globalizacji, który bardzo często jest reakcją na projekt globalizacji i przyjmuje postać oddolnej demokracji, ruchów anti- i alterglobalistycznych¹⁷. Projekt globalizacji ma charakter ekonomiczny, sterowany jest interesem ekonomicznym, dąży do wprowadzenia zasad wolnego handlu i wymiany, także w obszarze kultury, dlatego skupia się przede wszystkim na przemysłach kulturowych: filmowym, muzycznym, telewizyjnym. Natomiast proces globalizacji jest zjawiskiem kulturowym, jest kulturową reakcją wielości i różnorodności skierowaną przeciwko Imperium, żeby posłużyć się sformułowaniem Hardta i Negriego¹⁸, reakcją tych, którzy nie odnaleźli się w globalnym kapitalizmie, ale którzy nie są gdzieś poza nim, na zewnątrz, bo Imperium nie ma zewnątrz.

Gdybyśmy przenieśli to rozróżnienie na teren sztuki, to moglibyśmy mówić o narodzinach globalnego świata sztuki (*global art world*), z globalnym rynkiem i nowo powstającymi muzeami jako symbolami gospodarczych sukcesów miast, regionów, krajów, oraz o sztuce globalnej (*global art*), krytycznie komentującej proces globalizacji i udział kultury w projekcie globalizacji – czy ekonomiczna globalizacja jest możliwa bez kulturowego wsparcia? Globalny świat sztuki jest rozwinięciem zachodniego świata sztuki, można tu zatem mówić o westernizacji, natomiast sztuka globalna jest próbą wprowadzenia w globalny obieg artystyczny dyskursów i obra-

¹⁶ S. Huntington, „The Clash of Civilizations”, *Foreign Affaires* 1993, lato. Artykuł rozwinięty w książce *The Clash of Civilizations* (1996). Wydanie polskie: *Zderzenie cywilizacji*, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2003.

¹⁷ Zob. G. Dziamski, „Przemysłu postmodernizm”, w: *Europa wspólnych wartości*, red. Z. Drozdowicz, M. Iwaszkiewicz, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2006, s. 101.

¹⁸ M. Hardt, A. Negri, *Empire* (2000). Wydanie polskie: *Imperium*, przekł. S. Ślusarski, A. Kołbaniuk, W.A.B., Warszawa 2005.

zów wcześniej w nim nieobecnych bądź z niego wykluczonych, jak to ma miejsce u Ahlam Shibli czy George'a Osodi, często pod pretekstem niearty styczności.

Pytanie, czy globalizacja nie jest nową nazwą westernizacji, nie straciło znaczenia, przeciwnie, nabrało nowej mocy po 11 września 2001 roku, kiedy się okazało, że opisywane przez Hardta i Negriego Imperium ma swoje bardzo realne centrum, w Nowym Jorku i Waszyngtonie. Wraz z wieżami World Trade Center runął mit pozbawionego centrum Imperium, co przyznał Michael Hardt podczas dyskusji ze Stuartem Hallem: „Wydaje się, że dzisiejsze elity globalizacji stają przed alternatywą: albo amerykański imperializm, albo to, co opisaliśmy w *Empire* jako system zdecentrowany”¹⁹.

Dzisiejsza dyskusja o sztuce, za sprawą artystów, staje przed podobnym dylematem: musi opowiedzieć się za jakąś wersją globalizacji i za jakąś koncepcją instytucjonalizacji sztuki czasów globalizacji, której świadectwem będą powstające dzisiaj muzea sztuki współczesnej, także muzeum w Warszawie.

¹⁹ „Changing States: In the Shadow of Empire” (2002), w: *Changing States. Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*, red. G. Tawadros, Institute of International Visual Arts, London 2004, s. 136.

Ewa Rewers

Zamiast twórczości: inwencja

W 1998 roku Blackwell wydał pierwszy wybór tekstów z serii *Philosophy: The Big Questions*, zredagowany przez Carolyn Korsmeyer i poświęcony estetyce¹. Spośród wielu pytań, których moglibyśmy się w tym wyborze spodziewać, Korsmeyer wybrała sześć: 1) *Co to jest sztuka?*; 2) *Doświadczenie i upodobanie: w jaki sposób spotykamy się ze sztuką?*; 3) *Wartościowanie estetyczne: kto decyduje?*; 4) *Czy uczymy się czegoś od sztuki?*; 5) *Tragedia, wzniosłość, horror: dlaczego bolesne doświadczenie w sztuce sprawia nam przyjemność?*; 6) *Gdzie jest artysta w dziele sztuki?* Odpowiedzi na zadane pytania przynoszą wybrane przez Korsmeyer teksty, składające się na rodzaj autorskiego kanonu obowiązkowych lektur obejmującego autorów od Sofoklesa i Arystotelesa po Michela Foucaulta i W. Msośa Mwale.

Interesują mnie przede wszystkim odpowiedzi na ostatnie z wymienionych pytań, dotyczące relacji między artystą i dziełem sztuki, a właściwie jeden ich zespół, ukrywający się w antologii pod wspólnym tytułem *Geniusz i twórczość*. Korsmeyer wybrała do tej części troje autorów: Immanuela Kanta, Christine Battersby oraz Lindę Nochlin, chociaż mogła dokonywać selekcji spośród ogromnej liczby prac, których autorzy próbowali się zmierzyć z zagadnieniem twórczości, pytając: jak powstaje sztuka? Nieobecność jednych (np. Bergsona), nadreprezentacja innych (krytyczny feminizm) sprawia, że wybór to znaczący. Z jednej strony odtwarza stary schemat – prezentując estetykę jako filozoficzne przedsięwzięcie – z drugiej jednak proponuje nową perspektywę – odkrywając estetykę jako pole interdyscyplinarnych poszukiwań skupionych wokół różnych praktyk artystycznych uporządkowanych zgodnie z nowym odczytaniem starych wątków. Pole, dodajmy, które możemy przemierzać – i to czytelnikom podpowiada Korsmeyer – wychodząc z różnych miejsc i wytyczając dowolne trasy. Takie pojęcia, jak geniusz artystyczny, twórczość, tradycja, innowacja, interpretacja, kluczowe w interesującej mnie części antologii, należą zapewne do tradycyjnego słownika estetyki, lecz zachęcają jednocześnie do zadawania niewspółmiernych pytań podnoszonych na gruncie innych dziedzin: filozofii, psychoanalizy, filologii, muzykologii, kulturoznawstwa, socjologii, aż po *urban studies*. W tych

¹ *Aesthetics: The Big Questions*, red. C. Korsmeyer, Blackwell 1998.

ostatnich właśnie stały się pojęciami szczególnie często używanymi dzięki Richardowi Florydziej i jego kolejnym książkom wprowadzającym najpierw pojęcie twórczej klasy, następnie twórczego miasta².

Niewspółmierność pytań rozumiem tutaj jako konstytutywną niemożność sprowadzenia ich do jednego języka, jednego słownika, która jednak nie wyklucza narzucających się podobieństw w głębokich warstwach znaczenia, pozwalających na przeprowadzanie porównań – translacji, i w ich konsekwencji stopniowe odkrywanie, przeformułowywanie i zbliżanie stanowisk. Niewspółmierność pytań zawierających pojęcia i kwestie, tradycyjnie przypisywane estetyce, a zadawanych w językach różnych dyscyplin – nie tylko humanistycznych – sprzyja bowiem zawieszeniu (odroczeniu, jak powiedziała Derrida) trwałego, wspólnego ich znaczenia, podtrzymując nadzieję na nowe odkrycia. Nie jest konsekwencją nagłych olśnień i nieoczekiwanych identyfikacji, przeciwnie – niewspółmierność to stopniowalna, zależna od wcześniej prowadzonej pracy nad zbliżeniem języków dyscyplin wchodzących ze sobą w interdyscyplinarny pakt, kieruje zatem uwagę przede wszystkim ku dyscyplinom pokrewnym. W związku z różnym nasileniem niewspółmierności pytań interdyscyplinarność nie powinna zasadniczo występować w liczbie pojedynczej: tyle przedsięwzięć interdyscyplinarnych, ile paktów zawieranych między estetyką (filozofią sztuki) a innymi dyscyplinami, na ogół – dodajmy – w jakiejś konkretnej sprawie, na przykład twórczości. Tak rozumiana niewspółmierność tkwi w moim przekonaniu u podstaw interdyscyplinarności, o której (których) coraz częściej mówi się, odkrywając nowe tendencje w estetyce.

Stanowisko Korsmeyer w tej sprawie jest jednak inne. Kluczowym pojęciem interdyscyplinarnego sporu o znaczenie twórczości, wybranym w *Aesthetics: The Big Questions*, jest geniusz twórczy. Nie dlatego jednak, że go nam narzuca powrót do korzeni estetyki, tym razem prowadzący do Kanta, lecz dlatego, że analiza feministyczna, interdyscyplinarna z założenia, dzięki temu pojęciu szczególnie skutecznie wprowadza wątki socjologiczne, historyczne, psychoanalityczne, ekonomiczne itp. do estetyki i filozofii sztuki, podlegając dążeniom nie tyle filozoficznym, ile ideologicznym. Polemika z Kantem prowadzona przez Battersby i Nochlin rzuca oczywiście nowe światło na pojęcie twórczości, koncentruje się jednak na społecznych mechanizmach wykluczenia, na społecznej selekcji twórców, zamykającej przed kobietami drogi edukacji artystycznej, podobnie jak wszystkie pozostałe, które prowadzą do sukcesu, prestiżu i pieniędzy. Nie pyta o przebieg procesu twórczego ani o jego rezultaty, czyli pojawienie się czegoś, czego do tego czasu nie było, świata pomyślanego dzięki szczególnemu talentowi ludzkiego gatunku, nazywanego także geniuszem, co należało do tradycyjnego repertuaru estetyki³. Przede wszystkim jednak odsuwa na dalszy plan

² R. Florida, *The Rise of the Creative Class*, Basic Books 2004 oraz idem, *Cities and the Creative Class*, Routledge 2005; C. Landry, *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*, Earthscan, London 2000.

³ W Polsce znakomity przykład stanowi książka Władysława Stróżewskiego *Dialektyka twórczości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.

problem indywidualnej wizji artystycznej, talentu i wymykającego się wszelkim zastanym kryteriom geniuszu twórczego – źródła nowych kryteriów – kładąc nacisk na społeczną naturę twórczości oraz społeczną produkcję talentów. Geniusz twórczy nie przejawia się tym samym jedynie w sztuce – jak chciał Kant – a jego atrybutami, oprócz oryginalności i wyobraźni, stają się wiedza, biegłość i wykształcenie. Samo pojęcie geniusza twórczego, specyficzne i należące do słownika estetyki, w konsekwencji zostaje zakwestionowane, można bowiem powiedzieć, że jest ono wytworem pewnego typu społeczeństw używających go jako narzędzia segregacji, a zatem także pojęciem socjologicznym, antropologicznym i historycznym.

Co więcej, Korsmeyer, wspierając polemikę z Kantem, ma wielu sojuszników, niekoniecznie jednak poruszających się na pograniczu estetyki i krytycznego feminizmu. Twórczość, wynalazczość, pomysłowość, inwencja leżą dzisiaj bliżej siebie niż jeszcze 20–30 lat temu, co zostało wypracowane na pograniczach wielu dyscyplin. O inwencji pisał Derrida, zwracając uwagę na grę między tym, co dopiero odkrywane, a tym, co już uchwycone przez system konwencji. Z tego punktu widzenia interdyscyplinarność współczesnej estetyki może być ujmowana jako przedmiot inwencji i wewnętrznego namysłu. Jeśli inwencja prowadzi w dwu pozornie sprzecznych kierunkach: do wewnątrz, ku zinstytucjonalizowanym konwencjom i własnemu słownikowi, oraz na zewnątrz, ku nieznanym rozwiązaniom i cudzym słownikom, to otwiera przestrzeń dla niewspółmiernych pytań, zakłóceń i konfrontacji, poszerzając tym samym pole działania estetyki. Nie o takich korzyściach z interdyscyplinarności pisała Korsmeyer w *Jigsaw Garage*⁴, używając metafory *jigsaw puzzle* (układanka). Miała przy tym na myśli przede wszystkim układankę powstającą z elementów pokrewnych dyscyplin, służącą do poszerzenia wiedzy, przewietrzenia własnych idei i wprowadzenia nowych, zapożyczonych od sąsiadów. Aczkolwiek zasoby wiedzy gotowej do wykorzystania muszą wydawać się wtedy onieśmielające, to jednak tak rozumiana interdyscyplinarna układanka jest projektem – pisze Korsmeyer – integrującym nawet wtedy, gdy nie uda się zrobić użytku ze wszystkich istniejących elementów, ponieważ nie wszystkie pasują do nowej konfiguracji.

W odróżnieniu od Korsmeyer nie lekceważyłabym tych właśnie, zakłócających pożądany obraz, pozostałości. Rzecz bowiem w tym, że wszystkie styczne estetyki z innymi dziedzinami badań naruszają jej trajektorię. Modyfikują jej słownik. Zostawiają ślady, które wiodą w różnych kierunkach, wyprzedzając często poza granice samej estetyki. Przede wszystkim jednak sprawiają, że powstają kolejne estetyki: socjologiczna, kulturoznawcza itp., które niewiele mają ze sobą wspólnego. Dlatego entuzjastyczne deklaracje interdyscyplinarności, w których podkreśla się wyłącznie korzyści wyływające z integracji badań, mogą wywoływać ambiwalentne reakcje.

Nie ulega też wątpliwości, że tak rozumiana interdyscyplinarność, aczkolwiek pożyteczna, nie tłumaczy polemiki z Kantem, która podaje w wątp-

⁴ C. Korsmeyer, *Jigsaw Garage*, www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=31, 2006.

liwość ogniskując ją pojęcie geniusza twórczego. Korsmeyer dodaje do niej bowiem perspektywę transdyscyplinarną, metaforą tego sposobu postępowania czyniąc *parking garage* (piętrowy parking). Transdyscyplinarność rozumie przy tym jako aplikację metody analizy rozwijanej w jakimś celu dla rozwiązania innego zadania, na gruncie innej dyscypliny, do znanego na gruncie estetyki problemu. Przykładem takiego „importu metodologii” czyni teorię Gombricha, który rozwija idee Poppera, czyli metodologię zaczerpniętą z filozofii nauki. Adaptacja różnych metodologii w estetyce nie tylko rozszerza jej pole badań i zwiększa liczbę stawianych pytań, pisze Korsmeyer, lecz także zmienia ich rangę. W *Jigsaw Garage* jest to najstarsze pytanie estetyki o naturę piękna, zadane w kontekście krytycznego feminizmu i jednocześnie Darwinowskiej teorii ewolucji. Estetyka, krytyczny feminizm, teoria ewolucji tworzą metaforyczny piętrowy parking, po którym krążymy w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o naturę i pochodzenie piękna.

Metafory, nawet najbardziej zaskakujące, wiążą się jednak z niebezpieczeństwem, które przyjąć musi do głowy każdemu, kto szukał miejsca parkingowego, krążąc między poziomami. Ostatecznie przecież zawsze zajmujemy tylko jedno miejsce, na jednym poziomie, niezależnie od tego, jak długo będziemy go poszukiwali. Co więcej, nie wszystkie miejsca dostosowane są do naszego pojazdu oraz umiejętności, podobnie nie wszystkie pytania zadawane przez estetykę przystają do narzędzi, jakimi dysponują wybrane metodologie. Korsmeyer, świadoma tych trudności, komplikuje jeszcze sytuację współczesnej estetyki, proponując nową metaforę – tytułowy *jigsaw garage* (piętrową, trójwymiarową układankę). Powstaje ona po nałożeniu perspektywy interdyscyplinarnej na transdyscyplinarną. Rezultaty, które przedstawia – zderzenie kulturalizmu z biologizmem w dyskusji o pięknie – przypominają jednak nadal o tym, że po niebezpiecznej, twórczej, pełnej metaforycznej inwencji jeździe bez reguł mamy nadal dwie możliwości, które tym razem wprowadzie się wspierają, lecz nie tworzą nowej jakości. Bardzo stare pytania, a takich w estetyce nie brakuje, mogą, jak się okazuje, stanowić doskonały test dla inwencji inter- i transdyscyplinarnych.

Anna Grzegorzcyk

Zmęczenie estetyki – powrót do źródowości

Problem nowych tendencji w estetyce nie jawi się według mnie tak klarownie i przekonująco jak we „Wprowadzeniu” prof. I. Lorenc czy w głosach dyskutantów. Mój sceptycyzm wobec przedstawianych w nich wizji estetyki XXI wieku wynika z poczucia konieczności przewartościowań w humanistycie ogólnie pojętej, a także wizji świata, które ją określają.

W związku z tym nie dostrzegam „zaskakującego ożywienia” czy wręcz „rozkwitu” estetyki, powodowanego jej „płodnymi relacjami” z badaniami nad kulturą. Co więcej, tzw. uelastycznienie jej narzędzi estetycznych przez adaptację kategorii „trans” i „inter” czy „poszerzenie pola badań” wzmacniają moje przekonanie o zmęczeniu estetyki i dającym się zauważyć powrocie do podstawowych zagadnień ontologicznych doświadczenia bytu – tendencji nurtującej refleksję humanistyczną w ogóle. Stąd wysunięcie przez I. Lorenc „rosnącej popularności kategorii doświadczenia” jako znamionującej rozwój, a zarazem przekroczenie sztywnych granic pola estetycznych badań odebrałabym raczej jako *signum* powrotu humanistyki do źródowości, w tym przede wszystkim filozofii, ale także sztuki. Sądzę, że właśnie ta kategoria ma szansę wzmocnić kreatywne możliwości nie tylko estetyki, filozofii i sztuki, ale wiedzy w ogóle, co więcej, odnowić ich relacje z rzeczywistością, tzn. wprowadzić po *simulacrowej* epoce poczucie realności świata. Oczywiście nie mam zamiaru ani możliwości w krótkiej wypowiedzi określić, choćby definicyjnie, pojęć: rzeczywistości, realności, obiektywności, przedstawieniowości, reprezentacji itp. Intuicyjnie posługujemy się nimi bez konieczności każdorazowego ich uściślenia. We „Wprowadzeniu” przywołana została kategoria *aisthesis*, jako robiąca swoistą karierę. Oczywiście jest to między innymi odnotowana kariera doświadczenia jako takiego i trudno oddzielić to doświadczenie estetyczne od doświadczenia prawdy, czyli *aletheia*, a jeśli tak, to do źródła, które oba doświadczenia jednoczy, jest już niedaleko. Dołącza do nich oczywiście tzw. doświadczenie egzystencjalne. To jednocześnie odnotowuje w tym zakresie nie tylko filozofia czy estetyka, lecz także sztuka. Stąd brzmiące już banalnie przekonanie Heideggera, że filozofia, sztuka i egzystencja to jedno, aktualizuje się w nowych kontekstach kulturowych, ewokujących raczej pragnienie źródła bytu i istnienia niż narzędzowej komplikacji.

W tendencji tej nie upatrywałabym jakiegoś anachronicznego powrotu, który by nostalgicznie wskrzeszał złotą przeszłość filozofii, sztuki i estetyki, a zarazem dawał podstawy do uruchomienia „archaicznej bazy egzemplifikacyjnej”. Jako argument na rzecz swego rozpoznania kondycji współczesnej estetyki przywołam stanowisko wobec doświadczenia reprezentowane przez fenomenologię, sztukę i poezję.

Wymieniane jako podstawowe postulaty fenomenologii: bezpośrednie, naoczne doświadczenie (pozbawione wszelkich założeń) oraz intuicyjny wgląd w istotę rzeczy połączony z redukcyjnym nastawieniem zmierzającym w kierunku transcendentnej subiektywności¹ uruchamiają kwestię źródłowości prezentującej naoczność jako podstawę prawomocności poznania; poza tym „że wszystko, co się nam w «intuicji» źródłowo (...) przedstawia, należy po prostu przyjąć jako to, co się prezentuje, ale także jedynie w tych granicach, w jakich się tu prezentuje”². Ta Husserlowska „zasada wszystkich zasad” stanowi fundament fenomenologii, mimo różnych jej mutacji. Dla nas ważne jest w tym momencie to, że źródłowość osiągnana w trakcie doświadczenia ujawnia istotę rzeczy w bezpośrednim kontakcie z rzeczywistością.

Gwoli artystycznego przykładu odwołam się do dwóch modeli Jana Berdyszaka i jego artykulacji doświadczenia oraz źródłowości. Warto od razu zauważyć, iż zarówno w refleksji estetycznej, jak i samej sztuce odróżnia on kategorię doświadczenia, jako właściwego naukom ścisłym, i doświadczania – podstawowego dla sztuki:

„Rozumieć to stanowczo mniej, d o ś w i a d c z a ć to już więcej. Doświadczanie w odróżnieniu od doświadczenia nie pozwala na powtarzanie zjawiska, nie sprowadza się więc tylko do elementów, procesów uchwytnych i wartości, ale jest równocześnie jeszcze niemożliwością określenia całości, stanów i międzywartości – wartościami zastępczymi. Doświadczanie nie istnieje pozaosobowo i nie jest jednorodne, a więc zawiera immanentną potencjalność. Sztuka jest doświadczaniem. Doświadczanie jest możliwością jednorazową, a jednorazowość widzę jako najważniejszą cechę ciągłej wieczności” (rok 1979)³.

Poprzez kategorię doświadczania artysta ten dochodzi do określenia źródłowości jako zderzenia dwóch rzeczywistości – wybranej i napotkanej; zderzenia tego, co nie jest myślane, z tym, co konkretne. Efektem artystycznym jest tu „otwarcie obrazu” i powstanie tzw. ekwiwalentu. Refleksja ze *Szkicownika* J. Berdyszaka dotycząca tej kategorii jest rozbudowana, przytoczę zatem tylko niektóre istotne dla mojego wywodu sformułowania:

„– abstrahowania i ekwiwalenty stanowią podstawy wszelkiej twórczości artystycznej,
– ekwiwalent daje szansę na ustosunkowanie się do czegoś, co inaczej jest niemożliwe do artykulacji,
– stosowanie ekwiwalentu rozszerza sensy i powstaje w napięciu twórczym,

¹ W. Stróżewski, „Fenomenologia i hermeneutyka”, *Zeszyty Naukowe CBES*, nr 3, s. 8–11.

² E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. I, przekł. D. Gierulanka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967, s. 78–79.

³ J. Berdyszak, *Obrazy koncentrujące*, oprac. L. Brogowski, październik–listopad 1981, Galeria GN, s. 10.

– ekwiwalent stanowi rodzaj osławiania i użytkowania niemożliwości i jest znoszeniem podziału pomiędzy tzw. obiektywnością i wartościami osobowymi, likwiduje podziały między zamierzeniem, zasadnością, przypadkiem i zdarzeniem. Jest ponad nimi⁴.

Jako źródłowość jawi się tu konkret, czyli prymarna rzeczywistość, która doświadczana dzięki intuicji, wytwarza myślowość – rzeczywistość wtórną. W efekcie owego doświadczania następuje budowanie ekwiwalentu, które jest procesem nigdy niezakończonym ani w sensie poznawania, ani w sensie osobowościowym. Taki proces twórczy jest paralelny do estetyki, która w swych początkach nie oddzielała poznawania, doświadczania i twórczości. Estetyka jako taka ma charakter źródłowy i lansuje przekonanie „z powrotem do rzeczy”; jest niekanoniczna, bez reguł i standardów. Estetyka w tym ujęciu jest potrzebna doświadczaniu, a do jakiej dziedziny zostanie ono włączone, czy do filozofii, czy sztuki, zależy od sytuacji kulturowej i od potrzeb kreatywnych uczestników kultury.

Zarówno kategorie źródłowości, doświadczania, zderzenia, jak i ekwiwalentu naprowadzają nas na artystyczny obiekt zwany haiku. Można wręcz powiedzieć, że Jan Berdyszak tworzy sztukę haiku: zderzenia niewyraźności z oczywistością; sztukę niewyraźnego, które dane jest przez ekwiwalent. W sztuce tej „rzeczywistość przychodzi do twórcy, a nie twórca do rzeczywistości”. Haiku jako ekwiwalent zawiera konieczność realności. Przedstawione poglądy J. Berdyszaka dobrze ilustrują dwa modele (nr 36 i 37). Pierwszy z nich demonstruje, że „kamień jest w nawierconym ciemnym otworze”, który odsłania „istotę kamienia” – „kamieniowatość”. Drugi natomiast ukazuje „osłonięcie kamienia”; kamień jest osłonięty, mimo że jest kamieniem naturalnym. W jednym i drugim przypadku mamy do czynienia z twórczym abstrahowaniem ujawniającym rodzaje istotności. Podpisy pod modelami są tautologią, dopiero doświadczanie (w tym projektowanie jako rodzaj doświadczania) dociera do istoty rzeczy.

Przywołajmy jeszcze przykłady z poezji R. Krynickiego, które również wprowadzają nas w obszar haiku domagającego się twórczego doświadczania realności. Dwa pierwsze pochodzą z *Magnetycznego punktu*, trzeci z ostatniego tomiku poety *Kamień, szron*:

1.

„Prawie haiku
Klinowe pismo kruka na śniegu:
– Ja jeszcze nie wymarłem.
Ty, który to czytasz,

Też.”

⁴ J. Berdyszak, *Retrospektywa wybranych problemów z lat 1962–1995*, Muzeum Śląskie w Katowicach, kwiecień–maj 1996; a oto inne myśli artysty dotyczące poruszanej kwestii: „– korzystanie z ekwiwalentów jest zachowaniem wyzwolonym i powołuje nowe obszary sensów całości; – konkretność ekwiwalentu stanowi jedno ze źródeł hermetyczności; – zastosowanie ekwiwalentu w twórczości jest dowodem rozumienia niemożliwości w procesach osiągnięcia zamiarów wychodzących od twórcy i przychodzących do niego w postaciach niespodziewanych w jedności procesów”, s. 70–71.

2.

„Ślepe? Głuche? Nieme?
Niepojęte?

Jest. Boli.”⁵

3.

„Dotknąć

«Dotknąć istoty rzeczy»
Śniłem już kiedyś, że dotykam istoty rzeczy,
Po omacku, od środka,

Wewnątrz kamienia.”⁶

Poezja ta nie wymaga komentarza. Stanowi go bowiem to, co już zostało powiedziane w odniesieniu do twórczości J. Berdyszaka, a co wiąże ją z zasadami fenomenologii i autentyczną twórczością, która jest poznawaniem i doświadczaniem rzeczywistości.

Zauważmy, że zainteresowanie haiku nieustannie wzrasta. Odnotuję tylko dwa wydarzenia: *XV Kongres estetyczny w Tokio w 2001 roku (Looking at Japanese Culture)*, z reprezentatywnym, między innymi, dla nas tekstem Dusan Pajin *Haiku in the 21st Century Aesthetics: World, Haiku – Meeting of East and West*, i *Tokio Poetry Festiwal 2008*, poświęcony współczesnemu haiku, na którym Polskę reprezentował właśnie R. Krynicki. W Polsce ożywienie problematyki związanej z haiku zawdzięczamy działalności badawczej nad kulturą Japonii i wydawniczej K. Wilkoszewskiej. Zainteresowanie to zauważalne jest też w orientalizacji semiotyki (A.J. Greimas, U. Eco, R. Barthes)⁷. Również filozofia od dawna spogląda w kierunku Dalekiego Wschodu (M. Heidegger, S. Weil, M. Eliade, H. Waldenfels, S. Horuży). Dzieje się tak chociażby dlatego, że

„myśliciele Wschodu traktują poznanie pozaracjonalne, intuicyjne, dostępne w indywidualnym przeżyciu jako doświadczenie jednoczące podmiot z innymi i całym istnieniem. (...) Filozofia europejska z reguły zaprzecza istnieniu świadomości poza językiem, akcentując językowe i społeczne uwarunkowania podmiotowości i procesu poznawania. Między samoświadomym «ja» a doświadczeniem czystego istnienia zawsze stoją «odźwierni» języka, kultury, ideologii”⁸.

Nie wchodząc w rozmaite kwestie filozoficzne, które ewokuje ten cytat, konkluduję swoje rozważania stwierdzeniem: zmęczona estetyka potrzebuje *haiku*, czyli realności; zderzenia z rzeczywistością, które wyprowadzi ją,

⁵ R. Krynicki, *Magnetyczny punkt*, Wydawnictwo Cis, Warszawa 1996, s. 262–263.

⁶ R. Krynicki, *Kamień, szron*, Wydawnictwo a5, Kraków 2005, s. 89.

⁷ Szerzej na ten temat piszę w *Filozofii nieoczekiwanego*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002.

⁸ A. Sobolewska, *Maski Pana Boga: szkice o pisarzach i mistykach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 12. W tym fragmencie autorka odwołuje się do pracy Franka Kermode, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*.

ale także sztukę i filozofię, z „precesji *simulacrów*”. Tak jak cała kultura potrzebuje „Słowa u bytu”. W „dotknięciu świata”⁹ wyraża się „estetyka nadziei”, która realność, tak jak fenomenologia i przywołane dokonania artystyczne, podnosi do rangi zasady istnienia wszelkiego bytu i myślenia. W *Dzienniku fenomenologicznym* E. Paci pisze:

„Doznajemy świata w każdej chwili, ponieważ w każdej chwili przeżywamy coś, co dla umysłu jest paradoksem: przeżywamy mianowicie zużywanie się naszego życia, które zarazem jest życiem nowym. Ale właśnie dlatego, że tak świata doznajemy, trzeba, żeby przeszłość, którą zużywamy, była (...) realna. (...) To właśnie jest *pietas* prowadząca ku intencjonalności, zgoda na tę radość, jaka wiąże nas z rzeczami, w jakiej zawsze pulsuje poszukiwanie istoty”¹⁰.

Konkluzje

1. Fenomenologia, refleksja nad sztuką i sama sztuka, otwierając się na doświadczenie–doświadczanie podążają w kierunku: „z powrotem do rzeczy”, do istoty rzeczy.
2. Odświeża zatem ożywcze dla nich pojęcie źródła, którą jest obiektywnie rozumiana rzeczywistość.
3. Pojęcie rzeczywistości uruchamia problem realności jako problem poznawczy, twórczy i egzystencjalny.
4. Estetyka staje się w ten sposób filozofią bądź sztuką, bądź oboma jednocześnie; o jej przynależności i granicach decyduje bezpośrednio, naoczne nastawienie na myśl lub konkretny obiekt.

Taki stan rzeczy jest szansą na wyprowadzenie jej z kulturowego prerafinowania i metodologiczno-teoretycznego zmęczenia.

⁹ Sformułowania za J. Brach-Czajną, *Kwartalnik Filozoficzny* 1999, nr 1.

¹⁰ E. Paci, „Dziennik fenomenologiczny”, w: idem, *Związki i znaczenia*, przekł. S. Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 33–34.

Teresa Pękala

Przeszłość jako przedmiot badań estetycznych

Estetyzacja historii jest współcześnie jednym z tematów wpisujących się w nurt dyskusji na temat procesów estetyzacji rzeczywistości. Przedmiotem badań staje się estetyczny wymiar pisarstwa historycznego oraz znaczenie narracyjności w przedstawianiu przeszłości. Zainteresowanie możliwością obcowania z przeszłością i jej „przeżywania” na sposób estetyczny łączy się często z reinterpretacją kategorii doświadczenia estetycznego. Zapleczem teoretycznym są koncepcje mediacji w pokonywaniu dystansu temporalnego P. Ricoeura, refleksje dotyczące śladów przeszłości G. Vattimo, interpretacje czasu G. Deleuze’a, teoria uobecniania przeszłości H.U. Gumbrechta i niektóre wątki dyskusji na temat estetyzacji historii H. White’a oraz F. Ankersmita. Przeszłość rozpoznawana jest w śladach, w otoczonych estetyczną aurą przedmiotach, zabytkowych lub historyzowanych obiektach. Podejmowaniu tematyki historii i pamięci sprzyja nieprzemijające wśród estetyków zainteresowanie fotografią i filmem. Estetyczne podejście do historii jest częścią szerszego procesu, przebiegającego w ostatnich latach w ramach różnych dyscyplin humanistycznych. Charakteryzuje się on krytycznym nastawieniem do historii akademickiej i jej metod.

Proponuje się w zamian kategorie badawcze, które w opisie przeszłości uwzględniają w większym stopniu tożsamość autora, jednostkową pamięć i indywidualne doświadczenia. Zasadniczymi elementami takich podejść badawczych są emocje, uczucia, autentyczność przeżycia. Subiektywizm i myślenie metaforyczne służą mają szczeroci przekazu zastępującej dążność do prawdy, właściwą tradycyjnej epistemologii. Założenie o fragmentaryczności i nieciągłości historii uzupełniane jest tezą o wielorakości form przekazu. Badacze sięgają do różnych źródeł wiedzy o przeszłości – nie tylko do historii pisanej, lecz także do historii oralnej, empatycznej itp. Charakterystyczne jest wykorzystanie narracji artystycznych i medialnych w celu nawiązania bardziej osobistego kontaktu z czasem minionym. Estetyzacja historii dokonywana jest niejednokrotnie w konwencji opozycji logosu i mitu estetyczności. W gruncie rzeczy w wielu dyskusjach nie przeszłość jest przedmiotem badań, a konwencjonalne i niekonwencjonalne historie. W wykorzystaniu tego rodzaju antydyskursów historii powiela się, niestety, zdyskredytowane przekonanie o istnieniu historii, w jakimś sensie „lepszach”, „bardziej wiary-

godnych” niż – w tym wypadku – historia akademicka. Tak rozumiana „estetyzacja historii” dokonuje się zazwyczaj poza estetyką, w ramach socjologii, historiografii, teorii kultury. Estetycy akademicy, podejmując ten temat, zajmują się w większości historią już „estetyzowaną”, „mediatyzowaną”, na przykład w dziełach sztuki, w fotografii, w estetycznie postrzeganych dawnych obiektach i elementach przyrody.

We wszystkich jednak koncepcjach promujących niekonwencjonalne podejście do historii, do czasu i pamięci obecne są wątki, które tradycyjnie były celem dociekań estetycznych. Przeszłość jest traktowana w ich ujęciu estetycznie poza estetyką, co skądinąd potwierdza obecność i ważkość procesu opisanego przez W. Welscha. Zestetyzowana przeszłość, jako przedmiot badań różnych dyscyplin humanistycznych, wprowadza w ich obszar wątki estetyczne i redefiniuje tym samym utrwalone granice między dziedzinami wiedzy. Wydaje się, że ilekroć humanistyka powraca do poziomu badań podstawowych i podejmuje kwestie fundamentalne, takie jak problem przemijania, realności, tożsamości, to napotyka również na ich wymiar estetyczny. Z drugiej strony estetykę rzadko satysfakcjonuje – ku ubolewaniu niektórych – wyłącznie powierzchnia zjawisk i ich kulturowy „naskórek”.

Zainteresowanie kategorią czasu w XX stuleciu odegrało rolę odśrodkowej siły, rozsadzającej dotychczasowe dystynkcje przedmiotowe i wspierającej powstawanie dyskursów odmiennych niż w klasycznej humanistyce. Podobną rolę odegrała w kolejnych latach kategoria przestrzeni, a następnie renesans problematyki związanej z doświadczeniem. Podstawowe kategorie filozoficzne, odczytane w nowym kontekście cywilizacyjnym XX wieku, wywołały dyskusje nie tylko w filozofii, lecz także w naukach o kulturze w socjologii, a ostatnio w historiografii. Nie jest przypadkiem, że te właśnie kategorie i problemy stają się również podstawowymi narzędziami opisu przeszłości jako przedmiotu badań estetycznych. Należy jednocześnie pamiętać, że estetyzacja historii i obecność związanych z tym wątków estetycznych poza estetyką ma niejednokrotnie wymiar wyłącznie retoryczny. Z innej perspektywy rzecz ujmując, trudno byłoby dziś precyzyjnie wyodrębnić przedmiot badań estetycznych. Natomiast wyraźnie zauważalny jest, ukierunkowany estetycznie, obszar badań historii, pamięci, przeszłości i czasu.

Drugi nurt estetycznego zainteresowania przeszłością widoczny jest na poziomie powszechnego jej doświadczania w świecie kultury. Opis i analiza estetycznego doświadczenia przeszłości, o których była mowa poprzednio, towarzyszy tym procesom. Świadomość przemijania czasu, sposób zdobywania wiedzy o tym, co było, percepcja śladów obecności dawnych pokoleń, rodzaj kontaktu z przedmiotami wiekowymi – nacechowane są estetycznie. Są mediatyzowane w stopniu podważającym utrwalone pozycje tego, co jest mediatorem, i tego, co jest przedmiotem mediacji. Historie literackie, filmowe i medialne konkurują z historią akademicką jako źródło wiedzy. Kultura popularna wprowadza w obieg coraz to nowe tematy, najchętniej te, które z racji kulturowego tabu, szczególnie sankcjonowanego przez kulturę chrześcijańską, pokazują alternatywny obraz naszych dziejów. *Kod Leonarda da Vinci* i *kod Szekspira*, poszukiwanie zaginionej księgi śmiechu

przez U. Eco, słynne *Wahadło* Foucaulta i różnorakie historie Marii Magdaleny, wersje życia Jezusa, sekrety Świętego Graala i Całunu Turyńskiego, prześladowania katarów, kulisy papieżstwa i biografie możliwych rodów – pełnią we współczesnej kulturze inne funkcje niż odwiecznie przypisywane literaturze. Daje to asumpt do dyskusji na temat fikcji i surfikcji, fantazji, prawdziwości, realności, symulacji i obiektów ich doświadczania. Postęp wiedzy najdotkliwiej uderza w nią samą, jako niekwestionowaną wartość, kumulowaną i rozwijaną. Odkrycia naukowe być może nie oddziałują bezpośrednio, ale w połączeniu z nowymi technologiami zmieniają nasze poczucie czasu, a co za tym idzie – również wartość terażniejszości i przeszłości. Najbardziej uświęcone tradycją historie tracą wiarygodność, otwierając miejsce dla innych opowieści. Ważne jest w nich nawiązanie łączności z dawnym czasem poprzez utrwaloną nazwę, materialny ślad, zachowany w pamięci obraz. Kontakty z przeszłością stają się bardziej subiektywne, są nacechowane emocjonalnie, w splocie wielu historii odtwarzają indywidualne losy – i w tym sensie są prawdziwe.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na towarzyszącą procesom estetyzacji ogólniejszą tendencję w badaniach estetycznych związaną z materialnością i fizycznością przedmiotów. W interesującym nas aspekcie docierania do przeszłości szczególnie ważna jest fizyczna obecność przedmiotów, określonych miejsc czy nawet obiektów przyrody. Ma to sprzyjać naoczności przypominania, ułatwiać bliski kontakt z miejscem. John Campbell zwraca uwagę, że „by pamiętać coś, trzeba gdzieś być w określonym czasie”¹. Filozoficzne konteksty znajdujemy już u Husserla, zastanawiającego się nad własnym istnieniem w fantazji, w której spaceruje po Friedrichstrasse i spotyka Goethego. Friedrichstrasse istnieje rzeczywiście – pisze Husserl. „Ulica, którą sobie przypominam, czegoś wymaga”².

Ów związek określonej przestrzeni z czasem domaga się przemyślenia w kontekście procesów kreowania pamięci przez media elektroniczne, produkujące skutecznie klisze pamięci. Powszechnie dostrzega się, że zmienia się percepcja śladów przeszłości. Budowa nowoczesnych muzeów, troska o zabytki bez względu na ich klasę, powstawanie parków tematycznych oraz kopii dzieł sztuki i dawnych budowli, rekonstrukcje historycznych wydarzeń, rewitalizacja zabudowy urbanistycznej, pielgrzymki i podróże śladami literackich postaci, zbiorowe rytuały pamięci – wszystkie te zjawiska dodają wiele zupełnie nowych znaczeń związkowi przypominania i miejsca.

Chodzi o sens i formę przywoływania Realnego w stosunku do Wyobrażonego i Symbolicznego – posługując się wyróżnieniem Lacana. *Częstka realnego* (tytuł pracy K.J. Pazziniego, *Das kleine Stück des Realen*) – materialny fragment przeszłości – ujawnia pęknięcie w ramach symbolicznego

¹ J. Campbell, „Struktura czasu w pamięci autobiograficznej”, przekł. J. Górnicka-Kalinowska, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, red. Z. Rosińska, Wydział Filozofii i Socjologii UW, Warszawa 2006, s. 133.

² E. Husserl, „Spostrzeganie i pamięć”, przekł. Z. Zwoliński, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, op. cit., s. 73.

porządku. Władza tego porządku, jego przedmiot znajdowały się zawsze w polu zainteresowań estetyków i także dziś wyznaczają nowe obszary badań. Z jednej strony istnieje mocno ugruntowane filozoficznie poszukiwanie „częstki realnego”, z drugiej – prowadzone na różnych szczeblach abstrakcji rozważania nad doświadczeniem czasów i miejsc wyobrażonych, refleksje na temat znaków i śladów przeszłości, nad znaczeniem kopii i obrazu.

Stanowiska zarówno w estetyce, jak i w pisarstwie estetyzującym przeszłość w innych dyscyplinach, układają się po obu stronach opozycji „ślady czy obrazy”. Pisząc o metaforach pamięci, Z. Rosińska nawiązuje do Marcela Prousta, który był przekonany, że wspominając, odtwarzamy nie tyle obrazy wrażeń, ile same wrażenia doznane w przeszłości, zapomniane, ale przechowywane w pamięci. W jakimś sensie opozycja „ślad czy obraz” liczy się dla rozumienia źródłowego sensu estetyki i jej obecnych przewartościowań. Na ile zestetyzowana przeszłość jest w stanie ożywić pamięć wrażeniową, zmysłową? Czy kopia jest równie silnym bodźcem zewnętrznym dla wrażenia przechowywanego w pamięci? Czy historie literackie i parki tematyczne mogą odegrać rolę impulsu ożywiającego potrzebę kontaktów z tym, co minione?

Rozważania dotyczące estetycznego doświadczania przeszłości, jak również popularne spektakle pamięci znajdują zapewne z czasem swoje rozwinięcie w koncepcjach filozoficznych, zwłaszcza w nurcie fenomenologicznym, począwszy od wykładów E. Husserla na temat czasu, retencji i protencji, praimpresji. Interesujące dla estetycznego wymiaru przypominania może być szczególne splątanie nieobecności i obecności, które tak zaintrygowało J. Derridę w *Głosie i fenomenie*³. Z kolei dobre teoretyczne zaplecze do analizy pamięci cielesnej i jej roli w pamięci miejsc może stanowić fenomenologiczne ujęcie pamięci Paula Ricoeura. W tekstach eksponujących doświadczenie ciała nawiązuje się do *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty'ego, ze względu na rolę, jaką przyznaje on doświadczeniu estetycznemu w komunikacji cielesnej ze światem. Sądzę, że model Merleau-Ponty'ego nie jest dostatecznie wykorzystany w pracach na temat estetyzacji przeszłości, a można by potraktować go jako próbę uobecnienia przeszłości, przez jej włączenie w źródłowo się prezentującą teraźniejszość „pola percepcyjnego”. Ogólnie można powiedzieć, że chociaż kontekst filozoficzny estetycznego badania przeszłości jest bardzo zróżnicowany, to pozostaje on mało obecny ze względu na fakt, iż dotychczasowe teksty należą do różnych dyscyplin, niekoniecznie blisko związanych z estetyką i filozofią.

Powstało dużo ciekawych prac o zamieszkiwaniu, podróżowaniu, miejscach pamięci, muzeach, pomnikach i oczywiście o fotografii i filmie. Do bardziej znanych należą interpretacje szkiców W. Benjamina na temat roli fotografii jako szczególnego rodzaju pamiętki. Budzą one zainteresowanie, ponieważ w ujęciu Benjamina praca pamięci związana jest z tworzeniem prywatnej historii, opierającej się nie na faktach, lecz na wspomnieniach

³ J. Derrida, *Głos i fenomen*, przekł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 114.

i nostalgii⁴. W kontekście ambiwalentnego statusu fotografii, jako obrazu i śladu jednocześnie, powróciły na forum estetycznych dyskusji zagadnienia materializacji wspomnienia, zmysłowego bodźca przywołującego przeszłość.

Niektóre z nich posługują się już własnymi nazwami koncepcji, jak na przykład „estetyka materialności” Johna Sundholma traktująca o materialnych śladach obrazu, o śladach przeszłych zdarzeń w fotografii i filmie. Warto podkreślić, że J. Sundholm nawiązuje do teorii estetycznej Adorno, w niej znajdując argumenty za „jedyną w swoim rodzaju dla sztuki lub języka estetyki możliwością – przypomnienia historii bez urzeczowienia jej”⁵.

Wyróżnienie sztuki w roli bodźca przywołującego miniony czas znajdziemy u G. Deleuze’a. Wskazuje on na cztery odrębne światy, z których każdy posiada swój czas włączony w system znaków przypisanych do osób, przedmiotów i rzeczy. Są to „puste znaki światowe”, „kłamiwe znaki miłości”, „materialne znaki zmysłowe” i „znaki świata sztuki”. Dla rozważań o estetyzacji przeszłości istotne są dwa ostatnie światy. Proustowski smak magdalenki gra rolę impulsu, ledwie uchwytnego wrażenia, które niespodziewanie przywołuje to, co minęło. Zmysłowy bodziec to „smak umaczonej magdalenki, dźwięk metaliczny, wrażenie odgłosu czyichś kroków”⁶. U Prousta odnalezienie czasu nie jest koniecznie związane z danym przedmiotem – „świadkiem” tamtych chwil, to rodzaj znaku, który uruchamia ciąg obrazów. Jakość zmysłowa nie musi być wizualna – może być zapamiętanym smakiem lub dźwiękiem. Według Deleuze’a sztuka ma swój początek w znakach zmysłowych, ale przekształcając je estetycznie, materializuje ich sens. W tym znaczeniu to sztuka pozwala odzyskać „czas tożsamy z wiecznością”⁷.

Osobno należy wyróżnić analizę fenomenów pamięciowych związanych z rytuałami pamięci zbiorowej, które ze względu na cielesny charakter gestów, a także przestrzenność rytuałów i czasowy rytm uroczystości są wdzięcznym przedmiotem analiz estetycznych. Semiotyka gestów i zagadnienia dotyczące pamięci gestów znajdują komentarz filozoficzny w duchu orientacji psychoanalitycznej, jak na przykład w tekstach Julii Creet.

W ostatnich latach w wielu tekstach doświadczenie przeszłości analizowane jest przez estetyków jako doświadczenie historyczne Holocaustu. Wychodzą oni na przykład od koncepcji *punctum* Barthes’a i koncentrują się na analizie detalu, estetycznie wyeksponowanego szczegółu. W kontekście różnych prezentacji Holocaustu przeprowadza się analizy tzw. postpamięci (Marianne Hirsch), „nieobecnej pamięci” (Nadine Fresco), „prześwitu pamięci” (Henri Raczymow) jako zjawiska, które charakteryzuje doświadczenie

⁴ Por. B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury rzeczywistości*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 171–190.

⁵ J. Sundholm, „«Jestem nosorożcem»: pamięć a etyka i estetyka materialności w filmie”, przekł. A. Burek, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, op. cit., s. 219.

⁶ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. Czas odnaleziony*, przekł. J. Rogoziński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, t. VII, s. 190.

⁷ G. Deleuze, *Proust i znaki*, przekł. M.P. Markowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 50.

drugiej generacji, zdominowanej przez narrację poprzedzającą narodzenie. W analizie traumy materiałem ilustracyjnym najczęściej jest fotografia. Pojawiają się odwołania do Lacana, jak u Hala Fostera. Mechanizmami interesującymi estetyka są operacje powtarzania, ale i wspomniany wcześniej rodzaj przeżycia – trafienia, ukłucia, rany (*punctum*).

Mówiąc o estetyzacji przeszłości, nie można zapomnieć o wzmożonym zainteresowaniu estetyków problematyką muzeum. Aczkolwiek zmysłowa przyjemność oglądania związana ze zbieractwem wydaje się towarzyszyć człowiekowi od zarania dziejów, to przestrzeń muzeum współczesnego uległa daleko idącym przemianom i otworzyła tym samym nowy rozdział w badaniach⁸.

Problematyka estetyzowanej przeszłości czy przeszłości analizowanej za pomocą języka estetyki filozoficznej może stać się jedną z tendencji najżywiej się rozwijających, ponieważ ma wsparcie i inspiracje teoretyczne w innych dyscyplinach, a kultura popularna i nowoczesne muzealnictwo dostarczają szeregu materiałów do ciekawych analiz.

⁸ Por. M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Universitas, Kraków 2008.

Iwona Lorenc

O estetyce relacyjnej

Estetyka relacyjna Nicolasa Bourriaud¹ jest jedną z najnowszych propozycji przebudowania pola teoretycznego współczesnej estetyki. Napisana została w latach, w których myśl estetyczna we Francji wciąż jeszcze była zdominowana przez filozoficzny postmodernizm. Być może właśnie to postmodernistyczne „użądlenie” wywołało pewną reakcję obronną: skłoniło estetyków do konstruowania koncepcji, które byłyby pewną alternatywą dla ujęć postmodernistycznych, a zarazem – uwzględniając ich rezultaty krytyczne – poza płaszczyzną zdekonstruowanej metafizyki szukałyby narzędzi nadających się do analizy zjawisk najnowszej sztuki; byłyby to ujęcia, które łączyłyby tę analizę z zadaniem diagnozowania naszej współczesności. Propozycja Bourriauda z jednej strony może zostać uznana za wyraz postpostmodernistycznego przełomu, z drugiej jednak – wskrzesza pewne tradycje: jest zrodzona z ducha powrotu do idei wspólnotowych wbrew panującemu w postmodernizmie indywidualizmowi. Powrót ten jest odpowiedzią na potrzeby naszych czasów, w których wraz z kryzysem ekonomicznego i społecznego liberalizmu spada zaufanie do ich filozoficzno-teoretycznego zaplecza; każe na nowo, pilniej interpretować – wydawałoby się już przebrzmiałe – lewicujące próby reaktywacji idei doświadczeń wspólnotowych, społecznej solidarności czy społecznego dialogu. Słowem: zaplecze filozoficzno-teoretyczne koncepcji Bourriauda to – z jednej strony „przepracowana” myśl postmodernistyczna (traktowani wybiórczo Lyotard czy Deleuze), ale również – i może przede wszystkim: Althusser, Benjamin, Bourdieu, Debord, Guattari.

Warto zauważyć również inną, nieartykułowaną przez autora koincydencję: deklarowany przez niego powrót do rzeczywistości, do analizy doświadczeń estetycznych, które budowane są na bazie rzeczywistych relacji międzyludzkich i mają na nie kształtujący wpływ, zbliża estetykę relacyjną do estetyk stawiających w centrum kategorię doświadczenia, przede wszystkim do estetyki pragmatycznej.

Dyskurs teoretyczny estetyki powinien zdaniem Bourriauda odpowiedzieć na podstawowe pytanie o charakter rzeczywistych relacji między

¹ *Esthétique relationnelle*, Le presses du réel, Dijon 1998.

sztuką a społeczeństwem, historią, kulturą. Powinien zarazem dysponować narzędziami zdolnymi ująć swoistość tych najnowszych dokonań artystycznych o charakterze procesualnym i behawioralnym (*comportementales*), które wymykają się aparaturze pojęciowej ukutej przez estetykę, filozofię czy historię sztuki.

Wśród współczesnych form aktywności artystycznej autor wydobywa fenomeny szczególnie odpowiadające założeniom jego własnej metody: akcje takich artystów, jak: Rivkit Tiravanija, Philippe Parreno, Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Christine Hill, Noritoshi Hirakawa i in. są według niego znakomitą ilustracją przesunięć w zakresie materii i form artystycznego kształtowania; artyści ci budują interaktywną przestrzeń społecznych relacji. Praktyka artystyczna jest w ich przypadku przestrzenią artystycznego eksperymentu, konstruowaniem „możliwych światów”. W powyższym sensie sztuka ta nawiązuje do awangardowego ducha społecznej krytyki i eksperymentu, co pozornie tylko może być uznane za kontynuację oświeceniowo-rewolucyjnych idei emancypacyjnych. Pozornie, gdyż autor zastrzega wyraźnie, iż ów emancypacyjny wymiar współczesnych eksperymentów artystycznych nie nosi już piętna idealistycznego i teleologicznego. To nie nowoczesność jest martwa, lecz jej wersja idealistyczna i teleologiczna – wyrokuje Bourriaud. Analizowane przez niego „dzieła” nie pełnią już funkcji wyobrazeniowo-utopijnej, lecz są charakteryzowane jako modele rzeczywistości działające w realnym świecie.

Sztuka relacyjna wymaga zmiany horyzontu teoretycznego: nie można jej analizować w kategoriach autonomicznej przestrzeni symbolicznej, lecz za pomocą narzędzi zdolnych do ujęcia konstytuujących ją i przez nią konstytuowanych wzajemnych oddziaływań społecznych oraz ich szerokich kontekstów. Dzieło współczesne – zauważa Bourriaud – to nie przestrzeń, którą się przemierza w akcie odbioru, lecz proces, którego się doświadcza i który zapoczątkowuje nieskończony dialog. Jest ono intersubiektywnym doświadczeniem, spotkaniem, którego sens jest wypracowywany kolektywnie. Jest również miejscem powstawania swoistych form współżycia, swoistych społeczności, które wpisują się w globalny system relacji międzyludzkich, ale zarazem proponują „inne możliwości wymiany”, inne sfery wzajemnej komunikacji niż te, z którymi mamy do czynienia w codziennej praktyce naszego bytowania.

Nie chodzi tu jednak o idee przekroczenia sztuki przez życie czy życia przez sztukę. Praktyka relacji międzyludzkich, o których pisze Bourriaud, ma charakter kontyngentny, pozbawiony preegzystującego sensu i ostatecznego celu. Jest praktyką pojmowaną w duchu Althusserowskiego materializmu aleatorycznego. Stąd stosowniejsze jest – zauważa autor, nawiązując do Althussera i Deborda – użycie kategorii formy w miejsce kategorii sztuki, która pozostaje jego zdaniem zbyt obciążona retoryką eschatologiczno-teleologiczną. Sztuka jest jedną z form tak rozumianego świata, nie jest jego formą wyłączną; jest jedną z wielu struktur (jednostek) prezentujących charakterystykę świata. Stanowi ona takie ujęcie jego elementów, które umożliwia „ciągłość spotkania”. Forma jest w istocie relacyjna: zgodnie z metaforą Serge’a Daneya jest ona „twarzą, która na nas patrzy”,

albo – jak u Gombrowicza, na którego w tym miejscu Bourriaud się powołuje – czynnikiem zawiązującym relacje z Innym, a przez to kształtuje przestrzeń intersubiektywności stojącej w centrum artystycznej praktyki. Ponadto jest ona reprezentacją pragnienia (umożliwia jego tranzytywność), stąd jej dynamizująca siła; nawiązuje i dynamizuje relacje wymiany, wzywa do dialogu, umożliwia spotkanie odmiennych planów rzeczywistości.

Czym jest sztuka relacjonalna w ujęciu Bourriauda, jaki jest jej zakres i sposób istnienia?

Z trudem daje się ona wpisać w którąś z istniejących kategorii kulturowych fenomenów. W jej przypadku zacierają się granice między rzeźbą, malarstwem, „reprodukcją techniczną”, instalacją, performensem czy społecznym działaniem. Cechujące ją interaktywność i tranzytywność dynamizują „dzieło”, sprawiają, iż – jako przedmiot relacjonalny – staje się ono „miejscem negocjacji z nieskończoną liczbą nadawców i adresatów”. Sztuka relacjonalna, tworząc odniesienia do swego „zewnątrza”, działając jako wiązka relacji, nie poddaje się narzędziom pokantowskiej estetyki subiektywnej; nie jest tworem indywidualnego artysty: to sztuka stwarza sztukę, nie artyści – podkreśla autor za Pierre'em Bourdieu.

Pytanie, na które Bourriaud odpowiada w sposób wysoce niezadowolająca, dotyczy zakresu sztuki relacjonalnej. Autor używa tej kategorii w odniesieniu do sztuki ostatnich dziesięcioleci. Zarazem jednak pisze, iż o relacjonalnym charakterze sztuki można mówić już w odniesieniu do dzieł renesansowych; od momentu, w którym w centrum praktyki artystycznej znalazły się relacje międzyludzkie, można jego zdaniem zacząć na nowo pisać historię sztuki jako historię sztuki relacjonalnej. Autor nie rozwija jednak ani szerzej nie uzasadnia tego poglądu, choć jest on interesujący i godny głębszego przemyślenia.

Warstwa teoretycznych konstatacji Bourriauda to jedynie szkielet jego próby zrozumienia sztuki ostatnich dziesięcioleci. Są one bardziej przekonujące, gdy autor wprawia je w interpretacyjno-analityczny ruch, dopiero w toku analiz konkretnych przykładów. Do najciekawszych należą analizy prac Gonzalesa-Torresa i artystów z jego kręgu. To z wnętrza tych analiz płynie siła legitymizacji założeń estetyki relacjonalnej: sztuka ta świadczy – jak wynika z analiz Bourriauda – o istotnych przeobrażeniach w tonie nowoczesnej kultury, o dokonującym się tu odejściu od idei emancypacji jednostki na rzecz idei komunikacji międzyludzkiej oraz relacjonalnego wymiaru egzystencji współczesnego człowieka.

Autor, zdając sprawę z przeobrażeń zachodzących w najnowszej sztuce, uznając je za legitymizację i wyznacznik proponowanej przez siebie wersji estetyki, uważa, że powrót do jej klasycznej wersji, wraz z tkwiącym w jej centrum pojęciem zamkniętej totalności dzieła, jest już niemożliwy. Sztuka współczesna jako otwarte kontinuum wpisuje się jego zdaniem w szeroki kontekst społecznej egzystencji, zaciera własne granice, przejawiając tę samą tendencję, o której pisał Marks w odniesieniu do szeroko rozumianych procesów społecznych, a mianowicie wzajemnego przenikania się sfer *praxis* i *poiesis*.

Zaletą projektu Bourriauda jest odwaga, z jaką podejmuje on wyzwania najnowszej sztuki i ogólnie – naszych czasów, oraz aktualność jego analiz. Warto również podkreślić oryginalność tej propozycji; mimo iż wydobywa ona spod warstwy kurzu i aktualizuje wydawałoby się przebrzmiałe już teorie (np. Marksa czy Althussera), wpisuje się w nurt najnowszych i cieszących się dużą popularnością prób ich aktualizacji.

Wadą projektu jest jego szkicowy charakter. Jest to zaledwie zarys projektu – niewątpliwie ciekawego, pobudzającego do dyskusji, ale pozostawiającego wiele niedomówień i posługującego się niepokojąco upraszczającym dyskursem. Mimo to warto zaprezentować tę propozycję polskiemu czytelnikowi, zwłaszcza że stanowi ona ciekawe dopełnienie znanych już w Polsce koncepcji Pierre'a Bourdieu czy Guy Deborda, a na Zachodzie cieszy się dużym zainteresowaniem.

Anna Wolińska

„Teraz” – doświadczenie estetyczne

I.

„Smak jest zdolnością do oceniania pewnego przedmiotu lub sposobu przedstawiania na podstawie zupełnie bezinteresownego podobania się albo niepodobania. Przedmiot takiego upodobania nazywa się pięknym”¹

Bezinteresowne podobanie się zakłada zdaniem Kanta rodzaj dystansu charakteryzującego kontemplację estetyczną². Po pierwsze, odzwierciedla on rozdzielenie ontyczne podmiotu od przedmiotu doświadczenia estetycznego. Po drugie, bezinteresowny stosunek podmiotu do przedmiotu wprowadza dystans pomiędzy oba człony relacji. Związane jest to z założeniem, że sędzenie estetyczne odbywa się w sytuacji, gdy podmiot nie pożąda przedmiotu sądzenia. Co więcej, w sensie materialnym przedmiot wcale nie musi istnieć, aby podmiot mógł o nim wydać sąd smaku.

Dzisiaj trudno się nie zgodzić z niektórymi aspektami krytyki bezinteresownego wymiaru doświadczenia estetycznego³. Ontologizacja doświad-

¹ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przekł. J. Gałęcki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 73.

² Łac. *contemplatio* znaczy przypatrywanie się, rozważanie. Pojęcie kontemplacji nawiązuje do greckiego pojęcia *theoria*. Obydwa pojęcia określają stosunek podmiotu do przedmiotu, jednocześnie wyraźnie zakładając dystans pomiędzy nimi. Po pierwsze, z *contemplatio* związany jest prymat zmysłu wzroku, określanego jako tzw. zmysł dystansu. Po drugie, dystans jest również wpisany w grecką *teoria* jako warunek uzyskiwania wiedzy pełnowartościowej.

³ Mam tu na myśli przede wszystkim krytykę dokonaną przez Arnolda Berleanta w książce *Prze-mysśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przekł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2008, s. 54–71. Berleanta krytyka bezinteresowności w estetyce jest, po pierwsze, skierowana przeciwko uznaniu obciążonego znaczeniowo pojęcia kontemplacji (która bezpośrednio związana jest z pojęciem bezinteresowności, ponieważ jest ona sposobem niezaangażowanego, intelektualnego poznawania) za sposób obcowania człowieka z przedmiotem estetycznym. („Sztuka, co sama ta tradycja klasyczna tak dobrze rozumiała, z reguły wymaga praktycznego działania w procesie twórczym, a także jakiejś formy aktywności w procesie wartościowania. Niektóre przykłady są oczywiste, np. obchodzenie rzeźby dookoła, oglądanie obrazu z różnych odległości i pozycji, podchodzenie i wchodzenie do budynku. W praktyce każda sztuka wymaga jakiejś aktywności, poczynając od podążania za kontrapunktowymi manewrami fugi czy organizowania narracji w powieści, a kończąc na wyobrażeniach obrazów sugerowanych przez wiersz i podświadomym uczestniczeniu w ruchu tańca. Sztuka najnowsza jednakże często czyni z tego sprawę jawną. Nie tylko w przypadku rzeźb czy *environments*, do których można wejść, ale dzięki rosnącemu zainteresowaniu interaktywnością, która pozwala odbiorcy lub publiczności przyczynić się do rozwoju dzieła i, w interaktywnym teatrze, czy sztuce wideo, malarstwie czy rzeźbie, w sposób rzeczywisty

czenia nie sprzyja poszukiwaniu uniwersalnego, w sensie kantowskim, wymiaru doświadczenia estetycznego. Ustanawiając bliższy, właściwie nierozwalny związek podmiotu i przedmiotu doświadczenia, uniemożliwia mówienie o ich ontologicznej niezależności względem siebie. Doświadczenie estetyczne staje się jednorazowym – niepowtarzalnym – przeżyciem, spostrzeżeniem, działaniem.

Przeżywane doświadczenie w odróżnieniu od doświadczenia posiadane go rozgrywa się zawsze „teraz”. Dotychczas bezinteresowność określała relację podmiotu do przedmiotu poznania-kontemplacji estetycznej. Akcentując w doświadczeniu aspekt przeżycia, tak rozumiana bezinteresowność nie tylko traci heurystyczną wartość, ale również w dodatku nie opisuje sytuacji ontologicznej, w której znajdują się podmiot i przedmiot doświadczenia. Koncentracja na tym, co „tutaj” i przede wszystkim „teraz”, zakłada postawę bezinteresowną, ale nie jako stosunek podmiotu do przedmiotu, tylko jako relację podmiotu do samego doświadczenia-przeżycia.

II.

„Przed wszystkim popadł w zapomnienie estetyczny tryb postrzegania «tego, co nagłe»”⁴

Nowy sposób rozumienia bezinteresowności oznacza predyspozycję podmiotu do przeżycia zaskoczenia, które jest efektem wkroczenia tego, co „nagle”, co rozgrywa się „teraz”, w jego otoczenie⁵. Bohrer przyczyny

wspomagać konstruowanie dzieła.” – ibidem, s. 60–61). Z krytyki kontemplacyjnego charakteru doświadczenia estetycznego wynika następnie krytyka dystansu „zwyczajowo łączonego z bezinteresownością”. Berleant zadaje pytanie: „(...) czy to poczucie oderwania jest niezbędne w wartościowaniu estetycznym? (...). Czy jest (...) coś wartościowego w pojęciu dystansu?” (ibidem, s. 63–64) – i odpowiada na nie: „Myślę, że niewiele poza wezwaniem, by skupić się na wewnętrznych jakościach przedmiotów i sytuacji. Ten rodzaj uważnej percepcji jest wyjątkowo znaczący w wartościowaniu estetycznym. Nie oznacza on jednak izolowania przedmiotów sztuki czy też odrzucania naszych celów, o ile są one włączone w aktualną percepcję.” (ibidem, s. 64). Krytycznemu osądowi podlega również uniwersalność. „Dla Kanta bezinteresowność sądu estetycznego gwarantowała, że płynąca z niego satysfakcja była dostępna dla każdego (...). Od czasów Kanta uniwersalność, która wydawała się jednakowo niezbędna i możliwa do osiągnięcia w nauce, moralności i estetyce, wyślizgnęła się z objęć wszystkich trzech. Estetyczna subiektywność, relatywizm etyczny, a ostatnio nieokreśloność w nauce w każdej dziedzinie postawiły uniwersalność pod znakiem zapytania. Dzięki temu niezwykle ważnemu przesunięciu myślowemu uniwersalność nie jest już możliwa, a nawet nie wydaje się konieczna.” (ibidem, s. 65). Krytyka Berleanta dotyczy pewnego rodzaju pojęcia bezinteresowności i w odniesieniu właśnie do niego (chodzi tu o taki sposób rozumienia, który zakłada dualizm podmiotu i przedmiotu) jest trafna.

⁴ K.H. Bohrer, *Chwila estetycznego pozoru*, przekł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 20.

⁵ Pojęcia „otoczenie” używam zgodnie z sensem, jaki nadaje mu Gernot Böhme. Jego projekt nowej estetyki przyrody opiera się na przewyżczeniu kategorii Kartezjańskich „wnętrza” i „zewnątrza”. W sposobie rozumienia przez niego pojęcia „otoczenia” ujawnia się zmiana relacji człowieka wobec przyrody, która „otacza go i w owym otoczeniu zakorzenia” (S. Czerniak, „Gernota Böhme’go antropologizacja estetyki”, w: G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przekł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. XII). „Związek między nową filozofią przyrody i estetyką przyrody jest jednak głębszy. W gruncie rzeczy chodzi o «usytuowanie człowieka w otoczeniach». Zmienione przez człowieka środowisko naturalne staje się dla niego problemem tylko dlatego, że destrukcyjny potencjał tych zmian zaczyna on odczuwać

„popadnięcia w zapomnienie estetycznego trybu postrzegania tego, co nagłe”, upatruje w tendencji do zachowania tego, co ogólnie można określić jako normę kulturową⁶. Wyrazem przekroczenia owej normy jest jego zdaniem forma literacka, jaką stanowi esej, który „w kolejnych odcinkach oświetla przedmiot z wielu stron, nie ogarniając go całkowicie, bo temat całkowicie ogarnięty traci naraz swój szeroki zakres i topnieje do rozmiarów pojęcia”⁷. Przy czym nie chodzi tu o sporządzenie zwielokrotnionego opisu, który rościłby sobie pretensje do ścisłości, do przedstawienia całości rzeczy.

„Musil – jak twierdzi Bohrer – kierował się «urojoną ścisłością». Pozwoliło mu to również samemu pisać w utopijnym stylu eseju: mianowicie «całkiem precyzyjnie», ale nie ważąc się «nic innego twierdzić», że to, co pisał, «nie odpowiada w pełni» czemuś podobnemu, co opisano dotychczas... Ten ironiczny sceptycyzm wobec tego, co ogólne, ten frywolny pogląd teoriopoznawczy, że «to, co niepewne, zaczęło znowu zyskiwać na powadze», ta ryzykowna nagła skłonność, by myśleć «hipotetycznie» i odczuwać «niedomogę zwykłych gwarancji», tego typu znamiona różnicowania są znakami rozpoznawczymi Musilowskiego eseju”⁸.

Przywiązanie do „normy kulturowej” jest, jak się wydaje, efektem oddziaływania na nas zasad racjonalności w postaci zasady niesprzeczności oraz zasady przyczynowo-skutkowej, mocno wrośniętych w kulturę zachodnioeuropejską. Utrzymanie tych zasad utrudnia, jeśli nie wręcz unie możliwia, zachowanie bezinteresowności w tym drugim znaczeniu. Bezinteresowność bowiem oznacza wytrwanie przy doświadczeniu „teraz”, zachowanie go, wartościowanie „momentu” nie ze względu na to, co go poprzedza, ani to, co może nastąpić po nim, lecz z uwagi na niego samego. Nie jest łatwo sprostać temu wymaganiu, skłonność do zachowania się zgodnie z powyższymi zasadami powoduje, że ważność przeżycia jest zawsze odniesiona do wyobrażenia o ciągłości naszego istnienia. Natomiast wyobrażenie tej ciągłości sprzyja manipulacjom, których dokonuje podmiot na „teraz”.

na własnym ciele. Uświadamia mu to, że on sam jako zmysłowa istota cielesna żyje w środowiskach, i zmusza go do ponownego włączenia swojej własnej naturalności do obszaru swojej samowiedzy. Samo «usytuowanie w otoczeniach» może stać się jednym z podstawowych tematów estetyki.” (G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, op. cit., s. 5–6). Pojęcie „usytuowanie w otoczeniu” wyraźnie odnosi się do postrzegania, w które, jak stwierdza Böhme, „włączone zostaje ponownie zaangażowanie uczuciowe”. „Wpływ podmiotu na to, czego doświadczamy zmysłowo w otoczeniu, jest jednak istotny. Polega on na przepracowaniu, stylizacji, a przede wszystkim na stłumieniu. Wszystkie te postacie subiektywnej pracy zmysłów zakładają jednak afektywne poruszenie przez otoczenie. Stwierdzenie to prowadzi do przypisania otoczeniu quasi-objektywnych cech uczuciowych. W nawiązaniu do prac Hermmana Schmitza (H. Schmitz, *System der Philosophie*, Bouvier, Bonn 1964) nazywam je tu «atmosferami””, ibidem, s. 6–7).

⁶ Zob. K.H. Bohrer, *Nagłość...*, op. cit.

⁷ R. Musil, *Człowiek bez właściwości*, przekł. K. Radziwił, K. Truchanowski, J. Zeltzer, PIW, Warszawa 1971, s. 313.

⁸ K.H. Bohrer, *Nagłość...*, op. cit., s. 23–24.

III.

„Później do uczuć dodajemy wiele z tego, co czyni je bardziej złożonymi, a stąd mniej silnymi; a jeśli nie mniej silnymi, to mniej odosobnionymi, mniej pełnymi”⁹

Repertuar tych manipulacji odnaleźć można, dokonując przeglądu współczesnych koncepcji doświadczenia estetycznego, zarówno takich, które zachowują jego epistemiczny charakter, jak chociażby semiotyka współczesna, jak i takich, które uzależniają dziedzinę epistemologiczną od ontycznego wymiaru tegoż doświadczenia, jak czyni to współczesna hermeneutyka. Co ciekawe, i współczesna semiotyka, i hermeneutyka zakładają postulowany tutaj wymiar doświadczenia estetycznego, czyli koncentrację uwagi na „teraz”, wpisując jednak ten moment w strukturę całości doświadczenia, pomijają tę jego cechę, której efektem jest właśnie niemożliwość zachowania ciągłości: z „normą kulturową”, z naszymi dotychczasowymi przyzwyczajeniami stylistycznymi, z szeroko rozumianą historią. Natomiast fenomenologiczny¹⁰ opis doświadczenia estetycznego, przyjmując istnienie owego bezpośredniego wymiaru tegoż, w odróżnieniu od semiotycznej czy hermeneutycznej analizy, i czyniąc ów „moment” niemy, jednocześnie wszelkie próby wyrażenia „pierwszego” sensu uznaje zawsze za niedostateczne, „spóźnione”, jak pisze Derrida. Dzieje się tak właśnie z uwagi na uwikłanie języka, za pomocą którego chcemy dokonać opisu, w historyczny wymiar ludzkiego doświadczenia, i co z tego wynika – ze względu na naszą dyspozycję do jego odczytywania zgodnie z wpisanym weń podziałem na to, co znaczone, i to, co znaczące. Efektem takiego odczytywania jest wtopienie doświadczenia „teraz” w sieć różnorodnych powiązań, wskutek czego traci ono swoją moc polegającą na ogniskowaniu wokół siebie innych doświadczeń ludzkich¹¹.

W ontologii Heideggerowskiej doświadczenie określa się jako zdarzenie ontologiczne („wydarzenie” – *Ereignis*). Za pomocą tej kategorii podjęta została próba uchwycenia właśnie owego ważnego momentu – „teraz” doświadczenia i zarazem włączenia go w proces rozumienia. Pominę w tym miejscu szczegóły analizy kategorii zdarzenia ontologicznego¹², proponuję natomiast przyjrzeć się metaforycznemu obrazowi kamienia rzuconego do wody, ukazującemu strukturę hermeneutycznego doświadczenia. Przybiera

⁹ V. Woolf, *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, przekł. M. Lavergne, Twój Styl, Warszawa 2005, s. 175.

¹⁰ Mam tu na myśli projekt fenomenologiczny Maurice’a Merleau-Ponty’ego.

¹¹ „Wpisane w sieć różnorodnych związków doświadczenie – «zdarzenie» z jednej strony traci swoją siłę – pełnię bezpośredniości, z drugiej strony narracja, jakiej staje się częścią, ma zdolność do wywoływania kolejnych zdarzeń.” A. Wolińska, „Doświadczenie estetyczne – porządek zdarzenia czy porządek narracji?”, w: K. Wilkoszewska, *Wizje i re-wizje*, Universitas, Kraków 2007, s. 786.

¹² Szczegółową analizę kategorii zdarzenia ontologicznego w kontekście problematyki nowego sposobu rozumienia tożsamości dzieła sztuki, które pojawiło się w związku z ontologią Heideggerowską, przeprowadzam w artykule: A. Wolińska „Zdarzenie ontologiczne a problem hermeneutycznej tożsamości dzieła sztuki”, *Sztuka i Filozofia* 2005, nr 26, s. 111–125.

ono postać kręgów widocznych na powierzchni wody powstających po wrzuceniu do niej kamienia. Wszystkie kręgi pochodzą ze wspólnego źródła, wychodzą z „tego samego”, przy czym „to samo” nie jest ich wspólną podstawą rozumianą substancjalnie. Kamień ginie pod wodą – tak rozumianej wspólnej podstawy nie ma. Po jego uderzeniu pozostają widoczne kręgi, które odsyłają do momentu doświadczenia określonego przez Gadamera jako chwila „tożsamości hermeneutycznej”, która polega na tym, że „to, co w dziele do zrozumienia, zostaje przez nas rozumiane”¹³. Jest to moment jedności: podmiotowo-przedmiotowej, tego, co subiektywne, i tego, co obiektywne. Każdy kolejny krąg rozszerza horyzont rozumienia i zarazem każdy kolejny jest odbiciem tego momentu. „Teraz” doświadczenia – moment bezpośredniości – zyskuje doniosłość, o ile prowadzi do postawienia kolejnych pytań, o ile „rozmowa”, która się toczy pomiędzy dziełem a odbiorcą, nie zostaje zakończona – w metaforycznym obrazie odpowiada jej obszar pomiędzy kręgami, rozumiany właśnie jako przestrzeń, w której wspomniana powyżej chwilowa jedność zostaje w pewnym sensie podważona¹⁴. „Teraz” w postaci konkretnego kręgu ma sens, o ile odsyła do kręgu go poprzedzającego i o ile otwiera przestrzeń dla mającego nastąpić po nim kolejnego kręgu.

W semiotyce współczesnej proces funkcjonalizacji momentu „teraz” w doświadczeniu estetycznym jest jeszcze bardziej wyraźny. Doświadczenie estetyczne, rozumiane jako szczególnego rodzaju proces komunikacji (w którym znaczenie-informacja graniczy z nic nieznaczącym szumem informacyjnym¹⁵), zawiera w swoim przebiegu analogiczne do momentów opisanych powyżej w strukturze doświadczenia hermeneutycznego chwile. Zostają one określone jako „stopień elementów”¹⁶: „(...) podobnie jak ma to w szczęśliwych momentach wysiłku wersyfikacyjnego tradycyjnego poety, gdy uda mu się stopić w jedno dźwięk i znaczenie, wartość umowną dźwięku i emocję. Kultura zachodnia traktuje ów specyficzny stop jako cechę wyróżniającą sztukę – mianowicie jako efekt estetyczny”¹⁷.

Efekt estetyczny jest niewymiernym elementem procesu komunikacji estetycznej, jest, jak pisze Eco, „pewnym przeżyciem, które nie poddaje się ani pomiarowi ilościowemu, ani systematyzacji strukturalnej”¹⁸, jednakże

¹³ Zob: H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i...*, przekł. K. Krzemienio-wa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.

¹⁴ Podważenie nie oznacza tu zupełnego rozdzielenia podmiotu i przedmiotu doświadczenia, a jedynie uruchomienie przestrzeni, w której stawiane są pytania dotyczące sensu tego, co się „wydarzyło”.

¹⁵ Umberto Eco odróżnia od siebie „informację semantyczną” i „informację estetyczną”: „... ta pierwsza byłaby przekładalna jako system relacji możliwych do przeniesienia z jednego fizycznego podłoża na drugie; ta druga natomiast byłaby zależna od istoty danego podłoża materialnego i da-wałaby się przenieść tylko w sposób przybliżony” – U. Eco, *Nieobecna struktura*, przekł. A. Weins-berg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 89.

¹⁶ Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przekł. J. Gałuszka, I. Eustachiewicz, A. Krejsberg, M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1994, s. 191.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Zob: U Eco, *Nieobecna struktura*, op. cit., s. 87.

jako właśnie takie jednostkowe przeżycie „... jest możliwe dzięki czemuś, co na wszystkich poziomach musi mieć strukturę – inaczej bowiem nie istniałaby komunikacja, lecz tylko doraźne wywoływanie przypadkowych reakcji”¹⁹. Funkcjonalizacja opisanego powyżej momentu „teraz”, będącego aktualizacją jednej z wielu możliwości interpretacyjnych, w indywidualnym przeżyciu, nie polega na wymierzeniu tego, co niewymierne, ani na systematyzacji strukturalnej tego, co takiej systematyzacji się nie poddaje. Eco stwierdza:

„Semiologia i na semiologii oparta estetyka mogą nam zawsze powiedzieć, czym może stać się dany utwór, ale nigdy, czym się stał. Czym stał się utwór, to może nam powiedzieć co najwyżej krytyka, będąca sprawozdaniem z przeżycia, jakim jest odczytanie utworu”²⁰.

Logika otwartości charakteryzująca komunikaty estetyczne zakłada, że to, co „nagle” pojawia się „teraz”, jest czymś nadmiarowym w stosunku do tego, co było dotychczas rozpoznawane zgodnie z naszymi określonymi już przyzwyczajeniami stylistycznymi. Samo pojęcie nadmiarowości zakłada konieczność odniesienia do tego, co mieści się w określonej mierze. Zatem efekt estetyczny nie bez powodu zostaje w pewnym momencie określony przez Eco jako „funkcja estetyczna”²¹, która „daje nam więc coś, czego jeszcze nie widzieliśmy i nie oczekiwaliśmy; a daje nam to dlatego, że na niektórych poziomach komunikatu realizuje pewne ilości informacji (...)”²². Z jednej strony dotychczasowy kod zostaje podany w wątpliwość, z drugiej jednak komunikat „każe nam wyodrębnić nowy idiolekt”; dzieje się to tylko przy zachowaniu warunku: minimum ciągłości stylistycznych pozwalających nam interpretować zostaje zachowane, łańcuch nieustającej semiozy nie ulega zerwaniu. Funkcjonalizacja momentu „teraz” oznacza takie jego ujęcie, które uwzględnia owo minimum ciągłości z uwagi na możliwości przeformułowania kodu, w konsekwencji którego możliwe staje się ukazanie właśnie owego pola wielu możliwości interpretacyjnych (co jest zresztą podstawowym zadaniem estetyki semiotycznej).

¹⁹ Ibidem, s. 87.

²⁰ Ibidem, s. 88.

²¹ Zob. ibidem, s. 99.

²² Ibidem.

IV.

„I zdecydowanie nie ma Boga, jesteśmy językiem, jesteśmy muzyką, jesteśmy rzeczą samą w sobie”²³

Na czym zatem polega strategia włączenia momentu „teraz” (rozumianego jako subiektywne przeżycie – odczucie, jako „pierwotna obecność” w świecie²⁴) we wspólną przestrzeń wartościujących sądów estetycznych? W jaki sposób w doświadczeniu estetycznym odzyskać niepowtarzalną subiektywność utraconą w przywołanych powyżej strategiach?

Bohrer proponuje dwie operacje:

1. Przede wszystkim nie wolno ani wyłączać, ani usuwać z pola widzenia tej części procesu postrzegania estetycznego, która nie poddaje się teoretycznemu ujęciu; przeciwnie, trzeba ją tak stematyzować, by można było rozpoznać jej elementy kognitywne.
2. Trzeba następnie poszukać takiego kontekstu, który pozwoli wyposażać estetyczny akt postrzegania w teoretyczne dane, tak jednak, by w konsekwencji nie zredukować jego spontaniczności²⁵.

Bohrer rozumie doświadczenie estetyczne („reakcję estetyczną”) jako proses złożony – „akt syntetyczny”,

„... który tylko dzieli się na różne fazy, przy czym pierwszą na koniec doświaga ta ostatnia. Pierwszą, metodologicznie najważniejszą fazę nazywamy antycypacją. Ostateczny sąd jest już tutaj antycypowany w odczuciu sympatii. Ta sympatia nie polega na wcześniejszym takim lub innym już rozpoznaniem estetycznym wartościowaniu (*Wertigkeit*), ani na rozpoznaniu wcześniej danych idei. Jest ona zdarzeniem, w którym antycypująco nabierają mocy wszystkie rozproszone możliwości złożonej natury podmiotu. Ta pierwsza faza antycypacji, możliwa do opisanego tylko jako intuicyjny akt imaginacji, wywodzi się wprost z obserwacji, że na długo przed intelektualnie uzasadnionym sądem mamy już elementarny stosunek do wartości (*Wertverhältnis*), który nie opiera się na żadnym później odnalezionym kryterium”²⁶.

V.

„«Teraźniejszość» oznacza tu tylko formę «antycypacji», która nie zna jeszcze całości.”²⁷

„Teraz” doświadczenia estetycznego wyodrębnia się w postaci odczucia sympatii, jak stwierdza Bohrer, w którym sąd zanim zostanie wydany jest ostatecznie antycypowany. Sympatia „(...) nie polega na wcześniejszym ta-

²³ V. Woolf, *Augenblicke. Skizzierte Erinnerung*, Frankfurt/M. 1989, s. 92, cyt. za: K.H. Bohrer, *Absolutna teraźniejszość*, op. cit., s. 180.

²⁴ Pojęcie „pierwotnej obecności” zaczerpnęłam z projektu nowej fenomenologii Hermana Schmitza, zob. H. Schmitz, *Ciałosfera, przestrzeń i uczucia*, przekł. B. Andrzejewski, Garmont Oficyna Wydawnicza, Poznań 2001.

²⁵ K.H. Bohrer, *Nagłość...*, op. cit., s. 33.

²⁶ Ibidem, s. 34.

²⁷ Ibidem, s. 53.

kim lub innym już rozpoznany esetycznym wartościowaniu (...) ani na rozpoznaniu wcześniej danych idei"²⁸. Ta pierwsza faza doświadczenia estetycznego w sensie metodologicznym jest najważniejsza pomimo tego, a może właśnie z tej przyczyny, że jako „intuicyjny akt imaginacji” stwarza problem ujęcia jej w formie teoretycznego wywodu, jednocześnie jednak jest ona tym, co za Apłem można określić jako „aktualizację życia”²⁹, która nie dokonuje się w zbiorze „zobiektywizowanych naukowo prawd i norm”.

Co zatem jest zawartością owej chwili?

Za przywoływanym przez Bohrera Lukacsem można powiedzieć: „jakość”, „intensywność”, „żadna różnica wartości lub prawdy”³⁰.

²⁸ Ibidem, s. 34.

²⁹ K.O. Apel, „Szientistik, Hermeneutik, Ideologiekritik. Entwurf einer Wissenschaftslehre in erkenntnisanthropologischer Sicht, w: *Hermeneutik und Ideologiekritik*, s. 30, cyt. za K.H. Bohrer, *Nagłość...*, op cit., s. 47.

³⁰ Zob. K. H. Brohrer, *Nagłość...*, op cit., s. 53.

Katarzyna Sobczuk

O aktualności ironii

O rodzajach ironii

Prosty pomysł na początek tekstu o ironii to cytat ze Schlegla. I Paul de Man, i Beda Allemann zaczynają w ten sposób swoje artykuły. Paul de Man cytuje zdanie: „Kto jej [ironii] nie posiadał, temu i najszczerzej ujawniona pozostanie zagadką”¹, a Beda Allemann: „Mówiąc krótko, jest to najgłębsza ironia ironii, że zaczyna nas ona nudzić właśnie wtedy, gdy nam ją prezentują stale i wszędzie”². Pierwszy początek ma nam przypomnieć, że ironia jest elitarna, drugi zawiera pewną asekurację: wszyscy się znudzimy. Wydaje się, że ta własność wzbudzania nudy jest jakoś ciekawa, ironia dzieli ją z komizmem. Wszystko może mieć tę własność – myślimy. Otóż nie: są tematy i kategorie, których namysł teoretyka nie niszczy tak bezwzględnie, na przykład tragizm, patos.

Zwracając się do Czytelnika wprost, używam parabazy, która pojawia się w niektórych definicjach ironii. Parabaza to środek stylistyczny mający korzenie w komedii staroattyckiej – bezpośredni zwrot do publiczności mający burzyć ciągłość narracji. Oto ktoś w trakcie przedstawienia (przewodnik chóru, narrator) zwraca się do publiczności. Ciągłość narracji jest zaburzona – pojawia się *d y s t a n s* – jako warunek ironii.

W refleksji nad ironią częsty jest motyw bezradności wobec prób jej zdefiniowania, motyw *je-ne-sais – quoi*, który ironia „dzieli z centralnymi problemami poetyki”³. Będę powściągliwie korzystać z tego motywu.

Spróbuję krótko przedstawić podstawowe rodzaje ironii. Rozbiję w ten sposób naszą potoczną intuicję znaczenia ironii, by potem ją scalić – chciałabym mówić o ironii jako o przedmiocie naszego elementarnego doświadczenia, które jest całościowe i potoczne, i do tego doświadczenia się potem odwoływać.

¹ P. de Man, „Pojęcie ironii”, w: idem, *Ideologia estetyczna*, przekł. A. Przybyłowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 252.

² B. Allemann, „O ironii jako o kategorii literackiej”, w: *Ironia*, red. M. Głowiński. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 17.

³ Wskazuje na niego m.in. B. Allemann, *ibidem*, s. 35. O braku definicji pisze m.in. P. de Man, „Pojęcie ironii”, *op. cit.*, s. 252.

Za podstawowe odmiany ironii uważa się ironię sokratyczną, retoryczną i romantyczną⁴. Dla porządku uzupełnię ten wykaz o ironię rortiańską i tragiczną, bo nasze potoczne odczucie ironii obejmuje również te odcienie.

Mówi się o ironii sokratycznej, nazywanej też sokratejską lub aletyczną, że służy dochodzeniu do prawdy, że jest środkiem dojścia do celu, a nie celem samym w sobie. Rzadko występuje w kulturze współczesnej. Jeżeli polega na dystansie do siebie, tak jak ironia retoryczna – na dystansie do wypowiedzi⁵, to jej zanik można interpretować za pośrednictwem zmian związanych z kategorią dystansu, i z zaniechaniem osiągnięcia aletycznego celu.

Ironia retoryczna jest tropem, narzędziem „podwójnego mówienia”, opartego na odróżnieniu słów i znaczeń. Polega na dysymulacji i antyfrazyzie – odwróceniu sensu dosłownego wypowiedzi. Gdy mówimy „Jaka piękna pogoda”, patrząc na ulewny deszcz, używamy ironii retorycznej (pod warunkiem że naprawdę nie lubimy deszczu). Krytycy tego ujęcia ironii zauważają, że mówiąc w tej sytuacji: „Czy nie zapomniałeś podlać kwiatów?” lub: „Zdaje się, że pada”, również jesteśmy ironiczni, chociaż nie ma tu antyfrazy⁶. Ironia retoryczna przyjmuje też formy: aluzji, hiperboli bądź (gdy wyolbrzymiamy daną rzecz), litoty (gdy coś umniejszamy), niedomówienia, pytania retorycznego.

Ironia romantyczna wiąże się z postawą dystansu artysty wobec dzieła i twórczości, stanowi relację między podmiotem mówiącym a jego wytworem – czyli konstruowanym tekstem. Ma charakter historyczny.

Jednym z klasycznych ujęć ironii jest Paula de Mana interpretacja Schlegla ujęcia ironii – jako permanentnej parabazy alegorii i tropów. Pojęcie parabazy de Man czerpie z opery buffo (a nie z komedii staroattyckiej), ale chodzi tu o to samo – ironia powstaje z dystansu, wynikającego z zaburzonego ciągu narracji. Niech przykładem jej użycia będzie film Felliniego *A statek płynie*, w którym wielbicielowie śpiewu Edmei Tetui płyną, by rozsypać jej prochy w pobliżu wyspy. Orlando – narrator tłumaczy nam sens wydarzeń, przedstawia bohaterów, a na końcu widzimy kamery i plan filmowy. Ironiczny miałby tu być sam akt przerywania narracji i zwrócenia się do nas – by uświadomić nam umowność sztuki i nie pozwolić na pewnego rodzaju naiwne, empatyczne przeżycie dzieła, lecz wywołać ten stały składnik ironii – dystans. Tak pojęta ironia nie ma w sobie niczego ironicznego – w potocznym sensie tego słowa. Ta ironia – z przerywaniem narracji – czy nie polega na tym, że mamy złudne, ale przyjemne poczucie całości? Że ogarnia i uwzględnia ona nas samych – jako odbiorców, i w ten sposób sami należymy do świata przedstawionego? Dzięki tej formie ironii sami w pew-

⁴ Zob.: W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992; M. Głowiński, „Ironia jako akt komunikacyjny”, w: *Ironia*, op. cit.

⁵ Por. A. Doda, „Ironia przeciw erozji wyobraźni”, w: *Powaga ironii*, red. A. Doda, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004.

⁶ Por.: D. Sperber, D. Wilson, „Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem”, w: *Ironia*, op. cit., s. 85.

nej mierze należymy do świata przedstawionego – tak wielki jest świat przedstawiony – piętrowy. Dystans miałby więc również ten odwrotny walor, inny niż jego walor klasyczny. Byłby czynnikiem nie oddalającym nas, lecz wręcz przeciwnie, przybliżającym.

Oczywiście ironia romantyczna obejmuje wiele wykwinnych figur, takich jak „dialektyka Ja jako struktury zwrotnej”⁷, dialektyka skończoności i nieskończoności, życia i ducha, o których słusznie powiemy za Allemannem: „Tego rodzaju hipostazy można rozwijać w nieskończoność i zawsze będą miały pewną wewnętrzną logikę przemawiającą na ich korzyść”⁸. Wydaje się, że kategorię ironii romantycznej – jako dystansu między autorem a tekstem, odbiorcą a tekstem, tekstem a tekstem – zastąpiła lub uzupełniła ironia intertekstualna⁹, i to ona jest dzisiaj względnie żywa.

Wydaje się też, że w kulturze współczesnej konstytuujący dawniej ironię dystans wcale nie ma związku z parabazą. Kiedy czytamy początek kryminału popularnego amerykańskiego autora: „Oto znowu się spotykamy. Cieszyć się?” – mamy do czynienia z parabazą, ale nie z dystansem. Czujemy wręcz coś odwrotnego do dystansu, bezpośredniość i przyjemność. Parabaza nie tworzy tu dystansu, dystans – by tak rzec, ma teraz inne oblicza i polega raczej na tym, że autor-narrator nigdy się do nas nie zwróci. (Raczej nie zwróci się do nas na przykład pisarze angielscy). Dystans inaczej tu powstaje, jest dystansem bez ironii. Wydaje się, że podstawowe „nośniki” ironii, takie jak dystans czy parabaza, nie tylko straciły ze sobą związek, lecz także nie są już narzędziami budowania ironii. Kategorie leżące u jej źródeł być może w ogóle nie są żywe. Parabaza bywa raczej wyrazem pewnej fantazji, a w sztuce – stała się skonwencjonalizowanym narzędziem, niekiedy nośnym (lubią ją pisarze amerykańscy), niekiedy nie (martwa wydaje się na przykład w teatrze). Zdarza się również, że nie jest nośnikiem ironii, lecz służy innym celom.

Zwykło się wyodrębniać ironię tragiczną. Trudno uchwycić moment, w którym klasyczną kategorię tragizmu zaczęto interpretować jako ironię tragiczną. Z czego wynika ta zamiana? Czy ma ona związek z procesem ironizacji kultury, czyli nasączenia ironiczną interpretacją kategorii i tekstów przedtem jej pozbawionych? Czy kiedy Jezus prosi Samarytankę przy studni o wodę, mówiąc, że da jej wody żywej, a ona odpowiada: „... nie masz czerpaka, a studnia jest głęboka. Skądże więc weźmiesz wody żywej?”¹⁰ – to jest to ironiczne czy nie? Egzegeci Biblii twierdzą, że tak, powołując się na „słynną ironię Janową”¹¹, i nie przeszkadza im to *petitio principii*.

⁷ Por. P. de Man, „Pojęcie ironii”, op. cit., s. 261.

⁸ B. Allemann, „O ironii jako o kategorii literackiej”, op. cit., s. 24.

⁹ Por. m.in.: U. Eco, „Ironia intertekstualna i poziomy lektury”, w: idem, *O literaturze*, przekł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Muza, Warszawa 2003.

¹⁰ Zob. Biblia Tysiąclecia, Ewangelia według św. Jana, 4, 14.

¹¹ Zob. B. Górka, *Jezus i Samarytankę (J, 4, 1–42). Historia i inicjacja*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008, s. 89–90.

A my skłonni jesteśmy w to uwierzyć, bo przywykliśmy do tego, że ironia wszystko uszlachetnia.

Wydaje się, że kategoria ironii tragicznej jest tylko efektem naszego estetycznego oglądu wydarzeń. U jej źródeł leży przyjmowanie jakiegoś zewnętrznego punktu widzenia, z którego obserwujemy los, a los obserwuje nas. Różniłoby to ironię tragiczną od tragizmu, który się niekiedy z nią utożsamia: tragizm jest kategorią, dla której rozumienia nie musimy personifikować losu, podczas gdy w przypadku ironii – tak. Wydaje się to niewygodne, i rzuca cię na całą bogatą tradycję interpretacyjną tej kategorii. Zadajmy sobie pytanie: czy żeby ten rodzaj ironii miał dla nas sens, musimy akceptować pewne założenia ontologiczne? Uważa się, że niekoniecznie, że ironia tragiczna jest stanem świadomości.

Z konieczności przypomnijmy ironię rortiańską z jej figurą ironisty/ironistki. Ironiści nigdy nie są w stanie traktować siebie poważnie, bo zawsze mają świadomość przygodności i kruchości swoich słowników finalnych¹². Wydaje się, że z estetycznego punktu widzenia ironia rortiańska jest najbardziej sugestywna. Na czym polega jej atrakcyjność? Gdy powątpiewamy w finalność naszego słownika, jesteśmy – siłą rzeczy, siłą dystansu – w stanie permanentnej postawy estetycznej. Permanentnej, ale w pewien sposób zmutowanej, bo pozbawionej klasycznej struktury, obiektu i punktu kulminacyjnego. „Postawa ironiczna polegałaby na permanentnym utrzymywaniu się we mnie wątpliwości, czy nie czułbym się bardziej «u siebie», gdybym mógł posłużyć się jakimś innym słownikiem finalnym”¹³. Załóżmy, że to nie są metafory i że istotnie trwamy w stanie ciągłej wątpliwości co do języka. Rozważmy: czy naprawdę nie wierząc w swój słownik finalny, czujemy się mądrzejsi, czy smutniejsi? Estetyczne walory takiej postawy są bliskie estetycznym walorom sceptycyzmu. Jeśli ironia rortiańska jest pewnym stanem świadomości, to zastanówmy się, jaki stan świadomości jest przyjemniejszy: sceptyczny czy ironiczny. I dlaczego wydaje się nam, że ironiczny?

Chciałabym dokładnie wiedzieć, co – oprócz dystansu – jest elegancckiego, a co taniego w rortiańskim ujęciu ironii i w ironii w ogóle – można odnieść wrażenie, że wszystkie jej odmiany, które nie są anachroniczne, mają swój rortiański pierwiastek. Nie da się sformułować zastrzeżeń wobec ironii, których esteta (lub rortiański metafizyk) nie mógłby zignorować – tak niewywrotna, „metastabilna” jest natura tej struktury, że esteta każdego krytyka uzna za moralistę, a ironista – za metafizyka. A moralista i metafizyk mają w sobie coś nieestetycznego, bo naiwnego. O tyle ironia wydaje się elegancka, o ile nieelegancka wydaje się naiwność. Oczywiście opozycje estetyka i moralisty, ironisty i metafizyka są w pewnym sensie

¹² Przypomnijmy: ironistka jest to osoba, która odczuwa wątpliwości wobec swojego słownika finalnego, zdaje sobie sprawę, że nie da się ich rozproszyć ani w ramach tego słownika, ani odwołując się do czegoś wobec niego zewnętrznego. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przekł. W.J. Popowski, Wydawnictwo WAB, Warszawa 1996, s. 107–108.

¹³ J. Kmita, „Destrukcyjna epocha ironii”, w: *Powaga ironii*, op. cit., s. 19.

anachroniczne i przywodzą na myśl zawartą w *Prawach* propozycję Platona, by zabić ironistów. Chodzi tu o niepokój, który można wyrazić w ten sposób: ironista ma protekcyjny stosunek do rzeczywistości. A protekcyjny stosunek do rzeczywistości eliminuje w kulturze pewne jakości – czyste nuty.

Aksjologia ironii

Są języki i światy niezdolne do ironii. Należy do nich na przykład język rozkazów wojskowych, i w ogóle rozkazów, w których wykluczona jest gra między nadawcą a odbiorcą¹⁴. Są też światy niezdolne do ironii z perspektywy intelektualnej: ironii można nie rozumieć. Ironia, jako zjawisko komunikacyjne, stawia odbiorcy wymagania, których może on nie spełnić. Nie jest jednak tak, że wymaga ona odbiorcy – ironia może cieszyć tylko nadawcę. „Ironizujący żartuje bowiem dla własnej przyjemności, błazen dla cudzej” – mówi Arystoteles, zauważając, że „kulturalnemu człowiekowi bardziej przystoi ironia niż błazeństwo”¹⁵. Częsty jest u teoretyków ironii motyw subiektywności i, by tak rzec – jej występowania w pierwszej osobie. Wydaje się on bliższy doświadczeniu i prawdopodobieństwu psychologicznemu niż motyw, według którego ironia konstytuuje wspólnotę. Wyobraźmy sobie kogoś, kto nie rozumie ironii, i kogoś, kto wszędzie się jej dopatruje. Spróbujmy się przyjrzeć naszym intuicjom związanym z tymi postaciami: ten, który nie rozumie, wyda nam się głupi, a ten, który wszędzie wietrzy ironię, tylko znerwicowany. Czujemy się nieswojo z kimś, kto w ogóle nie jest ironiczny. Są też jednak światy niezdolne do ironii z powodów – powiedzmy – moralnych, i to skłania do pytań aksjologicznych.

Uważa się, że dystans to podstawa ironii. Co jest niegodziwego w dystansie? Czy to, że dystans uniemożliwia empatię, ta zaś miałaby być warunkiem moralności, w wydaniu – powiedzmy – moralności organicznej? Jedna z definicji ironii przeciwstawia ją właśnie empatii¹⁶. Co jest zatem niegodziwego w dystansie, a pośrednio w ironii: brak dobra czy już zaczątek zła – jak w przykładzie ironii analizowanym przez Simone Weil – gdy sędzia wyśmiewa się z jękającego się oskarżonego? Ale zauważmy – dystans jest kategorią estetyczną, poważną, a nawet konstytuującą estetykę. By z właściwej perspektywy zadać pytanie o to, co jest niegodziwego w dystansie, posłużę się cytatem z H. Brocha: „Również esteta nie rozróżnia dobra i zła, dlatego fascynuje. Ale bardzo dobrze wie, co jest dobre i co złe, nie chce tylko rozróżniać. I to go czyni nikczemnym”¹⁷. Sparafrazujmy to

¹⁴ Zob. M. Głowiński, „Ironia jako akt komunikacyjny”, op. cit., s. 11.

¹⁵ Arystoteles, „Retoryka”, w: idem, *Retoryka; Poetyka*, przekł. H. Podbielski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, 1419b 8–9.

¹⁶ Zob. M. Głowiński, „Ironia jako akt komunikacyjny”, op. cit., s. 14–15. Zob. też: C.K. Norwid, *Ironia*.

¹⁷ H. Broch, *Lunacy*, przekł. S. Błaut, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 708.

zdanie pod kątem ironisty. Ironista, jak esteta Brocha, jest niegodziwy, bo nie ponosi ofiar, pozostaje w jakiś sposób nietknięty, nie naraża się na śmieszność, jest w pewnym sensie niezdolny do cierpienia. Ironisty nie można zranić, i to go czyni – w brochowskim sensie – moralnie ambiwalentnym. Wydaje się, że są postawy będące wręcz pokarmem dla ironisty – te, w których narażamy się na śmieszność. Oczywiście istnieje perspektywa, z której każda bezpośrednia postawa – powodowana bezpośrednią emocją – jest narażona na śmieszność. Jeśli więc w ironiście jest coś aksjologicznie dwuznacznego, to również to, że nigdy się on nie naraża, bo nigdy się nie demaskuje.

Jeżeli wielcy artyści są w pewien sposób dziecinni, nie mogą być – w pewien sposób – ironiczni. Co się kryje za tą dziwną intuicją, w jakim sensie może być prawdziwa? Czy ma coś wspólnego z niepokojącym przypuszczeniem, któremu dał wyraz Alberoni, mówiąc, że wielki artysta nie może być krytyczny? Chodzi tu o krytycyzm jako postawę, nie zaś o krytycyzm wobec własnego dzieła. Chodzi też o odwrotność – ktoś, kto jest krytyczny, nie zostanie wielkim twórcą. Innymi słowy – talent nie zniesie pewnej formy ironii, tej mianowicie, która jest wyrazem ostrożności i asekuracji, podobnie jak nie zniesie familiarności – tej najbardziej popularnej, według której wszyscy jesteśmy ironiczni, w takim sensie, w jakim „być ironicznym” znaczy „być kulturalnym”.

Z tej perspektywy zapytajmy również, czy tak ujęte dobro – jako to, wobec czego są podejrzliwi esteta i ironista, co razi bezpośrednio – ma coś wspólnego z kiczem.

Czy współczesne wielkie dzieło sztuki musi być ironiczne? Czy ironia jest warunkiem *sine qua non* dzieła sztuki? Czy kicz jest kiczem między innymi dlatego, że jest pozbawiony ironii? I czy ironia – jak twierdzi Kundera – chroni przed kiczem, czy wręcz przeciwnie, sama stanowi jakąś formę kiczu? Odróżnijmy tu ironię zawartą w dziele, należącą do świata przedstawionego, od ironii „zewnątrznej”, powziętej wobec samego dzieła – echa ironii romantycznej. Dzieło jest ironiczne w ten drugi sposób, gdy jest zdystansowane wobec samego siebie, gdy już w zamiarze autora powstał dystans jako forma asekuracji, w sensie uniknięcia odpowiedzialności. Przypomnijmy: „Ironia służy często tworzeniu dystansu pomiędzy podmiotem wypowiedzi a wypowiedzią samą. Mówiący jakby nie bierze odpowiedzialności za swe słowa”¹⁸. Czy więc sama ironia może być kiczowata? Być może ironia straciła swoją moc chronienia przed kiczem i stała się banalna. Nie pełni już właściwej sobie funkcji, którą jednak ciągle się jej przypisuje. „Myśl jest już zużyta i nie daje się więcej stosować (...). Niczym folia aluminiowa, której, raz zgniezionej, nie da się ponownie wygładzić”¹⁹.

¹⁸ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991, s. 126.

¹⁹ L. Wittgenstein, *Uwagi różne*, przekł. M. Kowalewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 40.

Czy ironia odbiorcy wzbogaca, czy zuboża percepcję dzieła sztuki?

I w czym tkwi kiczowatość ironii, czy w tym, że nie jest ona w stanie wywołać uczuć, jest pozbawiona ekspresji? Być może chodzi tu o ekspresję – jako przedstawianie i wywoływanie uczuć. Ironia z definicji niejako nie przedstawia uczuć, bo się do nich dystansuje. Emotywnie jest więc jakby martwa, a jednak niełatwo się zgodzić, że ironia jest pozbawiona ekspresji. Ma ona tę dziwną ekspresję, że najłatwiej wywołuje satysfakcję, i to różnorodnego rodzaju: że ją zdeszyfrowaliśmy, że sami nie jesteśmy jej ofiarami, że możemy być jej świadkami. Satysfakcja ta pozostawia nas przy tym samotnymi, „nie zabiera nas ze sobą”, bo nie konstituuje wspólnoty²⁰. Teoretycy ironii przeciwstawiają ją czasem w tym sensie humorowi jako temu, co podszyte jest sympatią²¹. Oczywiście w sztuce nie chodzi ani o uczucia, ani o wspólnotę. Mówię o nich dlatego, aby ukazać bezwładność współczesnej postaci ironii. Niech przybliży ten jej charakter krasnal umieszczony w eleganckim angielskim ogrodzie, którego właściciel należy do klasy wyższej. Badaczka zachowań Anglików, Kate Fox, zdziwiona pyta właściciela ogrodu o krasnala, a właściciel odpowiada, że krasnal jest ironiczny. Badaczka pyta, „w jaki sposób można stwierdzić, że jego krasnal ogrodowy ma być ironicznym manifestem, a nie po prostu krasnałem?”. Właściciel mówi z wyższością, że wystarczy spojrzeć na resztę ogrodu, a „stanie się oczywiste, że to żart”. Badaczka stwierdza, że przecież „krasnale ogrodowe zawsze są pewnego rodzaju żartem, w każdym ogrodzie”. Chodzi tu jednak o to, że klasy niższe uważają krasnala za autentycznie zabawne, podczas gdy klasy wyższe, umieszczając krasnala, żartują z niższych²². Badaczka wyciąga wnioski, że właściciel ogrodu nie należy naprawdę do klasy wyższej, lecz do niej aspiruje, bo gdyby należał, powiedziałby po prostu „lubię krasnala” lub coś w tym rodzaju. Dodajmy, że krasnal nie przestałby być przez to ironiczny, lecz demonstracja i zadowolenie z ironii są jakoś demaskujące. Co demaskują w tym przypadku? Aspirację i niepewność, letniość. Ten przykład ilustruje mój niepokój związany z tą popularną postacią ironii bez dystansu, która zmienia tę kategorię. Nie jest to oczywiście obrona krasnali w ich bezpośredniej śmieszności, tylko przykład tego, że ironia może być poważna i dystansująca w sposób demaskujący jej użytkownika, i może być tania.

W tej próbie poddania ironii ocenie estetycznej odwołuję się do czytelnych, jak sądzę, potocznych kategorii: lekkości, taniości, śmieszności, patosu. No właśnie – gdy pytam, czy coś jest śmieszne lub patetyczne – do jakich intuicji nawiązuję: estetycznych czy psychologicznych? Wydaje się, że do jeszcze innych. Problem ten przypomina pytanie Wittgensteina o kolor sza-

²⁰ Powszechna jest też inna interpretacja ironii jako tego, co właśnie konstituuje wspólnotę – tak jak kiedyś konstituował ją tragizm. Por. A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000, s. 211–213.

²¹ A. Dżakowska, „Mgła ironii i przezroczystość humoru”, w: *Powaga ironii*, op. cit., s. 114.

²² K. Fox, *Przejrzenie Anglików: ukryte zasady angielskiego zachowania*, przekł. A. Andrzejewska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2007, s. 194.

ry: co sprawia, że szary jest kolorem neutralnym? Czy jest to coś fizjologicznego, czy coś logicznego?

Banalizacja ironii

„Ironia spowszedniała” – napisał w 1800 r. F. Schlegel. Powtórzmy za nim tę skargę.

Kategorie, podobnie jak gatunki, ulegają kanonizacji i dekanonizacji. Powstaje pytanie, czy istnieją kategorie, które w pewnym sensie przenikają, a przez to pośrednio kształtują inne kategorie i etosy. Wydaje się, że kultura nasycona ironicznością jest inna, a ironiczność ta zmienia pozostałe kategorie i środki wyrazu.

I tak, mówi się o ironii, że jest skazana na kontaminację. Podobnie jak łyżka dziegciu skaże beczkę miodu, tak mała dawka ironii uczyni cały dyskurs ironicznym – i zdaje się, że tak jest. Z drugiej strony, jak zauważa D.S. Muecke, w ironii „...działa prawo pomniejszających się nawrotów. Z każdym powtórzeniem ironicznego wyrażenia bądź chwytu jego efekt ironiczny staje się słabszy. To, co na początku było wyrażeniem prawdziwie ironicznym (...), traci z czasem ostrość i zamienia się we frazes i język zwyczajny, który jeśli w ogóle odznacza się jakąś siłą, to siłą gniewu, niesmaku lub sztycherstwa, nie zaś ironii”²³.

Ironia jest sposobem, w jaki unikamy patosu. To stanowi teraz jej główną funkcję i sens. Figury, które kiedyś były neutralne, na przykład puenta, stają się patetyczne. A nawet brak puenty, niedopowiedzenie lub zwykła aluzja są odbierane jako patetyczne, czyli zawierają taki składnik powagi, który wydaje się nie do przyjęcia. Przeironizowany odbiorca kultury nie znosi cienia sugestii, że mu się coś sugeruje. W przeironizowanej, a więc nieznośnej moralizatorstwu kulturze dochodzi do pewnego przesunięcia ciężaru środków wyrazu, jakby na skali ironii, wedle której to, co neutralne, staje się patetyczne, a to, co kiedyś było patetyczne, staje się ironiczne – bo przecież nie znika, lecz się unifikuje. Dokonuje się unifikacja kategorii. Nie jest jednak tak, że możemy sobie wyobrazić oś, na której różne figury przesuwająby się w lewo, przechodząc przez punkt ironii, i ulegając wzrostowi ironiczności. Nie jest to też struktura kolistą. Zgodnie z mechaniką wyobrażeń powinno być bowiem tak, że w przeironizowanej kulturze różne obiekty by się „ironizowały” i że mielibyśmy do czynienia z postępującym wyrafinowaniem. A oczywiście tak nie jest i z tego wynikają niespodzianki. Bo oto niektóre figury z tej osi – które powinny przesunąć się w lewo – niespodziewanie stają się popularne, wymykając się zasadzie postępującej banalizacji. Oto na przykład gry słów oparte na homonimii. Wydaje się, że zgodnie z tym kierunkiem ironizacji i zgodnie z domniemaniem, że odbiorca kultury jest uczulony na manipulację, dwuznaczność powinna się przesunąć w lewo – czyli ulec banalizacji. Tymczasem okazuje się ona bardzo popularna. Przykładem mo-

²³ D.S. Muecke, „Ironia: podstawowe klasyfikacje”, w: *Ironia*, op. cit., s. 63.

gą być tytuły artykułów w dziennikach – dwuznaczność i rozpoznanie dwóch znaczeń zdaje się ludzi niezmiennie cieszyć. Nie jest tak, że im bardziej ironicznymi jesteśmy odbiorcami, tym bardziej się stajemy wyrafinowani. Nieoczekiwanie niektóre błahe środki wyrazu uznajemy za zadowalające. Oczywiście duże znaczenie ma w tym procesie wpływ języka reklamy. Z jednej strony utrzymuje on pewien poziom językowej niedosłowności (preferując wybrane środki wyrazu), a z drugiej konwencjonalizuje je, przez co tracą one swoją retoryczną moc.

Innym czynnikiem związanym z banalizacją ironii jest konwencja. Konwencja jest silnym nośnikiem ironii w tym sensie, że to, co konwencjonalne, już w zarodku może być ironiczne. To, co konwencjonalne, możemy wykonywać ironicznie. Jaskrawym przykładem tego jest ojciec Szpilmana, gdy ostentacyjnie uprzejmie i wylewnie kłania się Niemcom. Sama ironiczność ma naturę ciągłą i można jej egzemplifikacje przedstawić na osi „ironiczne–nieironiczne” zawsze w jakimś „ironicznym” miejscu. Przypomnijmy angielskie konwencje żegnania gości:

„Gdy już wydaje się, że wypowiedziano ostateczne słowa pożegnania, zawsze ktoś zaczyna całą procedurę na nowo, kolejnym «No to do zobaczenia wkrótce...», co prowokuje jeszcze jeden chórek głosów: «Och tak, musimy się spotkać, no to... do widzenia», «Do widzenia», «Jeszcze raz dziękujemy», «Było bardzo miło», «Ach drobiazg, dziękuję», «No to do widzenia...», «Tak, musimy już iść...»²⁴, i tak dalej, aż wreszcie ktoś mówi: „Teraz wy musicie nas odwiedzić”, aż goście wejdą do samochodu, a potem jeszcze uchylają szybę, żeby powiedzieć kilka pożegnalnych słów²⁵.

Oczywiście nie mamy tu do czynienia bezpośrednio z ironią. Chcę tylko ukazać, jak to, co konwencjonalne, zbliża się do ironii – goście i gospodarze od dawna marzą, aby się rozstać, więc realizują formę ironii polegającą na tym, że co innego się myśli, a co innego się mówi, i nie jest to kłamstwem²⁶. Dlatego można przyjąć, że zwykłe pożegnanie również się mieści na osi ironiczności. Można sobie wyobrazić, że żadne zachowanie konwencjonalne nie jest pozbawione śladowej porcji ironii, zgodnie z jej zdolnością kontaminacji. Oczywiście ekstrapolując tę zasadę, możemy uznać, że za każdym razem, gdy myślimy co innego, niż mówimy, jesteśmy w pewnym stopniu ironiczni, i w ten sposób może się okazać, że jesteśmy ironiczni zawsze, niezależnie od tego, czy w naszym prywatnym języku skłonni jesteśmy nadużywać litoty (czyli mówimy raczej „nieładny” zamiast brzydki), czy hiperboli (mówiąc raczej „uwielbiam” niż „lubię” i raczej „nienawidzę” niż „nie lubię”).

Konwencje są tylko zaczynem ironii, stałą możliwością. Powstaje pytanie o punkt „zero” ironiczności. Czy nie żyjemy w kulturze pozbawionej punktu „zero ironiczności” i jakie – jeżeli tak jest – ma to konsekwencje dla pozostałych kategorii oraz kryjących się za nimi wartości i etosów.

²⁴ Zob. K. Fox, *Przejrzeć Anglików*, op. cit., s. 87.

²⁵ Por. ibidem.

²⁶ Zob. B. Allemann, „O ironii jako o kategorii literackiej”, op. cit., s. 22–23.

Innym czynnikiem banalizacji ironii jest czynnik ilościowy – ten uniwersalny czynnik banalizacji. Składają się na niego konteksty banalizujące (np. cytowanie) i narzędzia banalizujące (np. aparat cyfrowy). Ironia też temu ulega – jest powszechna, staje się banalna, ale też sama się zmienia. Traci swoje ostrze i siłę, przeistacza się w pewną – by tak rzec – zbiorową formę autoironii, gdy sama autoironia zanika.

Autoironia jest, jak wiadomo, kategorią trudną. Zarzucano ją Słowackiemu w *Beniowskim* – bo wieszcz, kapłan i nauczyciel narodu nie mogą być autoironiczni²⁷. Nie może być autoironiczny autorytet. Wydaje się jednak, że paradoksalnie w czasach, o których się mówi, że są „pozbawione autorytetów”, obumarła też ta zabroniona im kategoria – zamiast rozkwitnąć. Rzadko znajdujemy w kulturze przykłady autoironii, bo nie sprzyja jej mechanika życia społecznego, z jej dominantą motywów autokreacji i autoafirmacji. W kulturze kultu relatywnie łatwo osiąganym celów nie będzie się cenić motywów z odcieniem samobójczym, a taka jest właśnie autoironia, gdy występuje w swojej klasycznej indywidualnej postaci, w której „ja” jest wobec siebie ironiczne. A jaka byłaby postać nieklasyczna autoironii? Taka, z którą właśnie mamy do czynienia, zmodyfikowana, bo wspólnotowa. Nie jest bowiem tak, że autoironia zanikła, tylko oto występuje ona teraz jako cecha wspólna – ironia zamieniła się w autoironię, przy czym owo „auto” to pewne zbiorowe „my”: „My, ludzie, ze swoimi słabościami”. Mówiąc, że ironia straciła ostrze, taką właśnie intuicję mam na myśli: uczestnicy kultury są autoironiczni w pewien nieindywidualny sposób i bez motywu dystansu wobec siebie. Jesteśmy autoironiczni jako „ludzie w ogóle” i ta autoironiczność ma odcień nie samobójczy, z pierwiastkiem okrucieństwa wobec siebie i ryzyka, lecz wyrozumiały, życzliwy, wręcz familiarny, co wyrażają formuły: „wszyscy jesteśmy ludźmi”, „ludzie to tylko ludzie” itp. Być może ta zbiorowa wyrozumiała autoironia to po prostu ironia bez dystansu.

Ową utratę mocy ironii można badać na różnych obszarach. Przypomnijmy, że jako figura *in absentia*²⁸ jest ona najskuteczniejsza wtedy, gdy jest najmniej obecna, gdy ma najmniej poszlak²⁹. Dlatego nie przyjął się pomysł dziewiętnastowiecznego pisarza francuskiego Alcantera de Brahma wprowadzenia tzw. znaku ironii na oznaczenie wypowiedzi ironicznej (miałby to być odwrócony znak zapytania). Pomysł ten rozwinął inny pisarz francuski, Bazin, proponując wprowadzenie między innymi znaków autorytetu (krzyżyk), pewności (dwa ukośne wykrzykniki) i miłości (dwa znaki zapytania, które się układają w serduszko). Pomysł znaku ironii nie przyjął się, bo jego wprowadzenie oznaczałoby zabicie ironii. Wydaje się, że jeśli czujemy

²⁷ Zob. m.in. M. Głowiński, „Ironia jako akt komunikacyjny”, op. cit., s. 11.

²⁸ *Figura in absentia* – figura ukryta – to taka figura, której oznaki mieszczą się w sferze pozajęzykowej: w intonacji lub w kontekście sytuacyjnym. C. Kerbrat-Orecchioni, „Ironia jako trop”, za: A. Rejniak-Majewską, „Ta «mała osóbką» czy «strasliwy duch»? O ironii w sztukach plastycznych”, w: *Powaga ironii*, op. cit., s. 280.

²⁹ Zob. L. Hutcheon, „Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym”, w: *Ironia*, op. cit.

jakieś opory przed stosowaniem współcześnie tzw. emotikonów, które również nie tylko oddają nastrój piszącego, ale są oznaką żartu lub niepowagi, to dlatego, że ten oznaczony żart wydaje się mniej śmieszny, a emotikony – czasami infantylne :-).

Myśl o banalizacji ironii sama jest w gruncie rzeczy banalna. Ma coś z ducha takiego myślenia, że na przykład „wolność przypomina asymptotę” albo że mamy do czynienia z defatalizacją losu – zgodnie z tymi, którzy twierdzą, że los już nie jest fatalny, i tak to nazywają. Ma coś z tej prostoty w jej nieszlachetnej odmianie.

Oczywiście jest też coś zabawnego w tonacji: „Jakaż ironia była kiedyś wielka”. Mam tu jednak na myśli taki jej odcień – tajemniczy i abstrakcyjny – jak ten: „Ja wychowałem się nad Bałtykiem, nad morzem prowincjonalnym, w tradycji ukształtowanej przez miasta stare i średnich rozmiarów, w cywilizacji umiarkowanej, której ironiczna wyobraźnia czuje wobec żywiołu lęk połączony z czcią – oraz ironiczny opór”³⁰. Tak myśli T. Mann, płynąc pierwszy raz przez ocean. Mam wrażenie, że ironia nie jest już narzędziem oporu, a stanowi jakoś wręcz wobec niego przeciwną. Nie jestem odosobniona w tym przypuszczeniu: jeden z teoretyków ironii, W. Booth, pisze: „...ironiczny temperament posunięty do skrajności może rozpuścić wszystko w nieskończonym łańcuchu rozpuszczalników. To nie ironia, lecz pragnienie zrozumienia przecina ten łańcuch”³¹.

Oczywiście takie kategorie, jak ironia lub patos, należy badać w kontekście lokalnym. Nie bez powodu ten sam klasyk problematyki ironii odróżnia ironię stabilną (w duchu anglosaskim) od niestabilnej³², filozoficznej, przesterzennej, tej z ducha niemieckich idealistów, już na wstępie dystansując się od tej drugiej. I odwrotnie – ironia angielska wyda się miętka francuskim interpretatorom niemieckich romantyków. Polscy badacze ironii sprawnie podają przykłady z obu obszarów kulturowych, co jest o tyle oczywiste, że nie mamy własnej, żywej, kulturowej postaci i tradycji ironii (oprócz ironii romantycznej), więc zależnie od skłonności wyobraźni identyfikujemy się z jej postacią brytyjską lub tą drugą – niestabilną. Choć można szukać też pewnych słowiańskich odmian ironii, w których jest ona połączona z melancholią (gdy Masza z *Trzech siostr* mówi: „Szczęśliwi są ci, którym wszystko jedno: lato czy zima. Mnie się zdaje, że gdybym mieszkała w Moskwie, nie obchodziłaby mnie pogoda...”), hiperbolą (jak w rosyjskich bajkach ludo-

³⁰ T. Mann, „Podróż przez ocean z Don Kichotem”, przekł. M. Żurowski, w: T. Mann, *Dostojewski – z umiarem i inne eseje*, Muza, Warszawa 2000, s. 6.

³¹ W. Booth, za: P. de Man, „Pojęcie ironii”, op. cit., s. 256.

³² Ironia stabilna to ironia: 1. zamierzona, 2. o „przykrytym” znaczeniu, 3. stała, 4. skończona. W. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago University Press, Chicago 1979, s. 5–6. Zob. też: M. Nowak, „Ironiologia? Czyli różne postacie teoriopoznawcze ironii w literaturze i kulturze”, w: *Powaga ironii*, op. cit., s. 207.

wych, gdy żona mówi do męża: „Zaprzęgaj, stary wieprzu, drugiego konia!”) lub z taką tonacją, jak u Dostojewskiego bądź u Czechowa, gdy bohaterka, widząc obcą staruszkę, pyta: „– Zmęczyłaś się – mówię – staruszko?” „Zmęczonam, kochana, wciąż jestem zmęczona. Myślę sobie: ciepło, słoneczko świeci, pójdę sobie do wnucząt na obiad”³³. Przypomnę też pytanie, które często zadają bohaterowie Czechowa, a które tak bardzo podziwia Tomasz Mann: „Co robić?”, „Co robić?”.

Wydaje się charakterystyczne to, że w literaturze słowiańskiej ironia ma zawsze jakąś domieszkę, nie występuje w postaci czystej, lecz zawiera pierwiastek abstrakcji.

³³ F. Dostojewski, „Stuletnia”, w: idem, *Opowieści fantastyczne*, przekł. M. Leśniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.

_____ Obraz - malarstwo, film, fotografia

Anna Szykowska

Intermedialność jako sztuczna struktura wydobywania znaczeń – na przykładzie *Ostatniego tanga w Paryżu* Bertolucciego i malarstwa Francisca Bacona

Dlaczego wciąż znajdują się tacy, którzy chcą pisać o obrazach Francisca Bacona? Mogłoby się здаwać, że są to reprezentacje, o których nie chce się mówić. I może właśnie to jest przyczyną. Objawia się tu terapeutyczna rola pisma. Jak pisze Ernst van Alphen, wobec obrazów Francisca Bacona „ja” na chwilę się zatracza. Stąd może owa potrzeba stworzenia chociażby konstruktywnego opisu owej dekonstrukcji. Metoda van Alphen ma charakter afektywny, opisuje on wbrew zdystansowanemu dyskursowi krytyków sztuki uczucie paraliżu, które obejmuje go wobec obrazów Bacona. Skąd się ono bierze? Van Alphen mówi o skierowaniu przemocy obrazów na odbiorcę, o ich rozpraszającej sile.

Sztuka współczesna przyzwyczaiła nas do znoszenia dystansu, wciągania w dialog, pozbawiania fundamentów, swojej odmowy wobec roli mentora i autorytetu. W obrazach Bacona znoszenie dystansu jest – jak zauważa van Alphen – niezgodą na oglądanie postaci na obrazach. Dodałabym, że Bacon w ogóle nie zgadza się na oglądanie jego obrazów, ma to być raczej bezpośrednia konfrontacja, znosząca tradycyjny podział na przedmiot i podmiot. W tym względzie doskonale się sprawdza intermedialna struktura zastosowana przez Bertolucciego w *Ostatnim tangu w Paryżu*. Odstania się tu zaskakujący dydaktyczny wymiar sztuki Bacona. Patrzenie jest zawłaszczające, reprezentowane postacie nie należą do nas, można w nie wejść za cenę chwilowej utraty siebie. Spojrzenie niszczy, rozbija obiekt – taką sugestię odczytuje van Alphen u Bacona. Wypowiedź ta jest zaskakująca i przypomina do złudzenia poglądy Lévinasa.

W dalszej części rozważań chciałabym sprawdzić, czy przeniesienie obrazu w intermedialną strukturę pozwala na pokonanie dystansu między obrazem a patrzącym. Teza, którą zamierzam zilustrować, brzmi następująco: umieszczenie jednego medium w drugim prowadzi do zatarcia granicy mię-

dzy fikcjami i rzeczywistością, dzięki któremu zaciera się dystans między odbiorcą i obrazem. W intermedialnej strukturze spojrzenie zostaje zwrócone nadawcy – poprzez kolejne odbicie w zwierciadle – i tym samym odbiorca zostaje wciągnięty w obraz.

Słowo „obraz” budzi tyle zainteresowania, co nieporozumień, dlatego mówiąc o obrazie, będę mieć na myśli znaczenie, które proponuje Hans Belting. Podkreśla on symboliczną wartość obrazu i jego złożone, podwójne zakorzenienie – w świecie wewnętrznym i zewnętrznym. Belting rozumie obraz jako wynik kolektywnej i zbiorowej symbolizacji i uważa, że jest on zawsze pojęciem antropologicznym. Dwoistość obrazu jest dwoistością człowieka. Obraz malarski czy obraz filmowy stanowią próbę odzwierciedlenia naszego obrazu rzeczywistości. „Udziałem ciała staje się nieustanne doświadczenie czasu, przestrzeni i śmierci, *a priori* ujmowane przez nas w obrazach”¹ – pisze Belting, a jego słowa można by odnieść do dzieł Francisca Bacona. Obraz jako pojęcie antropologiczne, wskazujące na sposób czytania świata, zbliża nas do bezpośredniego odczytywania znaczeń, do traktowania malarstwa jako rodzaju narracji, która opowiada o doświadczeniach ciała. Dlatego chciałabym poruszyć problem relacji ciała i przestrzeni, a także relacji przestrzeni i obrazu.

W zetknięciu z intermedialną strukturą odbiorca zostaje wciągnięty w przestrzeń obrazu, ponieważ przestrzeń ulega zrelatywizowaniu aż po swoje granice. Intermedialność, czyli w wypadku omawianych przykładów umieszczenie obrazów malarskich w obrazie filmowym, jest podobnym zabiegiem do znanego z wielu klasycznych dzieł umieszczania w przedstawianej na obrazie przestrzeni lustra, które jest kolejnym odbiciem odbicia, reprezentacją reprezentacji, a więc jeszcze bardziej oddala rzeczywistość, czyniąc ją niebezpiecznie umowną.

Malarstwo Francisca Bacona stanowi bardzo konsekwentną narrację posługującą się językiem form i kolorów, które można uznać za część tego, co malarz nazywa sztuczną strukturą. Sztuczną strukturę najłatwiej chyba opisać jako wewnętrzną przestrzeń obrazu. Tworzą ją nie tylko środki malarskie, może ją również stanowić obraz dla zawartego w nim innego obrazu. Tak dzieje się w przypadku filmu Bertolucciego *Ostatnie tango w Paryżu* i obrazów Francisca Bacona. Film, zamykając w sobie, czyli w sztucznej strukturze swoich technicznych środków, obraz, tworzy „zewnątrze”, „ciało”, wydobywa uśpioną rzeczywistość ze swojego submedium.

Dlaczego „uśpioną”? – można by spytać. Dlatego, że z czasem przyzwyczailiśmy się do niektórych obrazów malarskich, do sposobu, w jaki na nas działają. Właśnie wtedy straciły one swoją moc, przestały nas „wciągać” w swoją rzeczywistość, a tym samym stały się dla nas mniej rzeczywiste.

Intermedialność pozwala niekiedy na odnowienie mocy obrazów, aby mogły na nowo zaskoczyć widzów. Jest ona bardzo ciekawym estetycznie zjawiskiem, w którym obrazy odbijają się od siebie i nawzajem cytują. Moż-

¹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 13.

na by ją porównać do „narracji szkatułkowej”. W tym wypadku jedno medium umieszczone zostaje w drugim, co budzi niepokój związany z poczuciem zacierania się granicy między fikcją i rzeczywistością, a także granic między różnymi fikcjami. Obrazy, zawierając w sobie inne obrazy, otwierają przestrzeń, która zaczyna straszyć bezkresem – podobnie jak odbijające się w sobie lustra. Ów niepokój odświeża naszą percepcję i zmienia perspektywę oglądu. Obrazy, do których już się przyzwyczailiśmy, których ciągła agresja osłabiła naszą reaktywność, pojawiając się w innym otoczeniu, potrafią nas schwytać na nowo.

„Obrazy utraciły dzisiaj swoje uprzywilejowane miejsca, w których czekały na nasze spojrzenie. Właśnie dlatego żądamy dla nich – pośród natłoku nowych dróg komunikacji – nowego miejsca spotkania. (...) Nowe media są często niczym innym jak na nowo wyczyszczonym lustrem wspomnień, w którym stare obrazy przeżywają w inny sposób aniżeli w muzeach, kościołach i księżkach”².

Nie chodzi tu jednak tylko o wyzwalanie nowego sposobu percepcji przez pokazanie obrazu malarskiego w innym kontekście, lecz także o moc samego spojrzenia, które wciąż poszukuje dla siebie nowego medium.

Zatrzymajmy się przez chwilę nad twórczością Francisca Bacona. Najbardziej znany był oczywiście ze skandalizującej serii *Papieży i Ukrzyżowań*, jak również z fascynacji mięsem, o którym mówił: „Tak, bo to my jesteśmy potencjalną sztuką mięsa, kiedy wchodzę do sklepu mięsnego, zawsze myślę sobie, jakie to dziwne, że nie wiszę tam zamiast zwierząt”³. Mięso stanowiło dla Bacona bodziec do refleksji, ale też fascynowało go swoją fakturą i kolorem, walorami czysto estetycznymi. Inspirował się barwami ludzkiego gardła przy różnych schorzeniach, zdjęciami Muybridge’a i kliszami rentgenowskimi dzieci dotkniętych paraliżem. Malował samotne postacie o konwulsyjnie wykrzywionych twarzach. O portretach pędzla Bacona mówi się również (Françoise Monnin), że odkrywają przestrzeń w zawieszeniu *to be and not to be* oraz że do fragmentaryczności Picassa i płynnych linii Giacomettiego Bacon dodaje swoją własną jakość – natychmiastowość.

W malarstwie Bacona zasadę stanowi konfrontacja bytu i jego unicestwienia. Teatralna, przeestetyzowana forma zderzona zostaje z dosłownością fizyczności, z czego powstaje kontrast uwypuklający rozdarcie człowieka w świecie. Teatralizacja nie służy oddaleniu rzeczywistości, to właśnie steatralizowanie pomaga uwypuklić pewne cechy osoby lub rzeczy. Przedstawienie tego, co realne, polegało dla Bacona na umiejętności pokazania w obrazie energii. Faktycznie, patrząc na jego obrazy, trudno nie odczuć ogromnego ładunku siły. Ową siłą jest być może odwrócenie, w którym – jak pisze van Alphen, „reprezentacja nie jest życiem, za to życie ukazane jest jak kompletna reprezentacja”⁴.

² Ibidem, s. 62.

³ Cyt. za: D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem*, przekł. M. Wasilewski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.

⁴ E. van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self*, Reaktion Books, London 1992/1998, s. 14 (cytaty, o ile nie podano inaczej, w przekładzie A.Sz.).

Pomysł Bertolucciego, aby „umieścić” malarstwo Bacona w obrazie filmowym, a mianowicie w *Ostatnim tangu w Paryżu*, wydaje się nadzwyczaj ciekawy i trafny. Z tego też powodu próbę prześledzenia przenikania się wątków malarskich i filmowych, a także analizę problemu relacji ciało–przestrzeń i próby jego artystycznego rozwiązania podejmuję w tym tekście w odwołaniu do tego filmu. Warto jednak zauważyć, że również w filmie *Marzyciele* przestrzeń odgrywa niebagatelną rolę. Jej charakter jest tam jednak zupełnie inny, nie zostaje ona poddana tak silnemu steatralizowaniu i „służy” wydobywaniu innych wątków. Stąd decyzja, aby omówić przenikanie się obrazów malarskich Francisca Bacona w odniesieniu do *Ostatniego tanga w Paryżu*, które podejmuje z twórczością brytyjskiego malarza bezpośredni dialog.

Francis Bacon umieszczał na swoich płótnach odniesienia do różnych rzeczywistości, a także wprowadzał napięcie między sztuczną strukturę, którą można rozumieć jako język malarski, a temat, czyli ujętą rzeczywistość. Ta sztuczna struktura towarzyszy zarówno obrazom Bacona, jak i filmowi Bertolucciego. Można odnieść wrażenie, że w wypadku filmu jest jeszcze mocniej odczuwalna – za pośrednictwem zachowań, które w sposób niedosłowny naśladują życie, a także gestów i dialogów, które zmierzają w stronę przeestetyzowania. A jednak w filmie pozostaje wyraźnie widoczna „brutalność faktu” i znowu estetyzacja stanowi jej uwypuklenie.

Na portretach Bacona widzimy twarze wykrzywione krzykiem rozkoszy i bólu, postacie ujęte w chwili kryzysu. Wyglądają, jakby krzyczały do nas z płótna, krzyk wydobywa się przez otwarte szeroko usta, kolory i wykrzywienia. Wszystko, czego próbujemy nie zauważać i co spychamy na margines życia, staje się głównym tematem obrazów; dlatego z taką siłą przyciągają one uwagę.

„To jest doznanie natury fizycznej. Nagle czujesz, że ktoś ciągnie cię za rękaw i każe patrzeć, czy też raczej wlepić wzrok w to, co namalowane. Tak wpada się w obraz. Tak zostaje się przez obraz schwytanym”⁵.

W owym „schwytaniu przez obraz” faktycznie musi być coś symptomatycznego, co zauważy Dariusz Czaja, najpierw opisując swoje własne doświadczenie, a następnie odnosząc się do podobnych doświadczeń i świadectw wielu innych, co ciekawe, Polaków, skonfrontowanych z malarstwem Bacona. W obliczu przytoczonych przez Czają opisów, pytania i konstatacje Sylwestra brzmią nieśmiało i nad wyraz ostrożnie:

„(...) w twoich obrazach dostrzegam jednak coś więcej. Ludzie patrząc na twoje postaci, zdają się dostrzegać chwile kryzysu, chwile uświadomienia sobie własnej śmiertelności, chwile odkrycia zwierzęcej strony natury – chwile poznania elementarnych prawd o sobie”⁶.

Można przecież powiedzieć, że dzieje się o wiele więcej. Nie wystarczy samo „dostrzeżenie chwil kryzysu” albo „dostrzeżenie chwil uświadomienia

⁵ D. Czaja, „Francis Bacon: ślady katastrofy”, w: *Konteksty. Michel Leiris. Życie – Antropologia – Sztuka* 2007, nr 3–4 (278–279).

⁶ D. Sylvester, *Rozmowy...*, op. cit., s. 80.

sobie własnej śmiertelności". Nie wystarczy tylko dostrzeżenie, gdyż mówimy o obrazach, które „ciągną nas za rękaw”, przez które czujemy się schwytani. Chodzi właśnie o samo uświadomienie sobie własnej śmiertelności i zwierzęcości albo raczej ich bezpośrednio odczucie.

Bohater filmu Bertolucciego znajduje się w takim granicznym momencie uświadomienia sobie śmiertelności. Historia jego romansu z główną bohaterką jest natomiast historią odkrywania zwierzęcej strony ludzkiej natury, pokonywania granic konwenansu, historią samotności i bliskości odbitej w krzywym zwierciadle. Francis Bacon mówi w wywiadzie z Sylvestrem: „(...) prawda wchodzi niekiedy przez dziwne drzwi do krainy zła z Louisa Carrola”⁷. Prawda może się wyłonić ze zniszczenia, degeneracji, degradacji, ukazać się w zwierzęcości, rozpasaniu, a nawet – jak to zostało wcześniej wskazane – w sztuczności.

Zderzenie bytu i nicości odczuwalne jest zarówno w obrazach Francisca Bacona, jak i omawianym filmie Bertolucciego. Diaboliczny spokój przestrzeni i przedmiotów podkreśla zawieszenie ludzkiego ciała w nicości. Świat przedmiotów, nienaturalnie opustoszały, ułożony, statyczny, niepokoi w zderzeniu z emocjami widocznymi na ciele postaci. Kolory, którymi wypełniona jest przestrzeń, często również nienaturalnie nasycone i jaskrawe, w dziwny sposób łączą się i wzmacniają krzyk lub grymasy twarzy bohaterów. Ów „pomarańczowy niby-spokój świata rzeczy” podrażnia zmysły, ukazuje się jako obojętność. Obojętność, która nie posiada winowajcy, jest zupełnie pusta, stąd krzyk na obrazach i na filmie również wydaje się jedynie pustką wypełnioną dźwiękiem, podobnie jak pustką wypełnioną przedmiotami zdają się pomieszczenia. Przestrzeń „nie gości” ludzkiego ciała, jest klątką, zamkniętym kręgiem, a poza nią nie ma nic.

Spójrzmy jednak, jak w niektórych scenach filmu toczy się gra między przestrzenią psychiczną i fizyczną, a także jakie gesty bohaterowie zarysowują w przestrzeni.

Na samym początku filmu razem z napisami pojawiają się dwa obrazy jako motto i zaproszenie do gry. Jeden przedstawia mężczyznę, Luciana Freuda *Portrait of Lucian Freud* (1964), drugi kobietę, *Study for Portrait (Isabel Rawsthorne)* (1964). On siedzi w fotelu w samej koszulce, ona jest ubrana, trzyma nogę na nodze. (Być może już tutaj – nawiasem mówiąc – wkrada się rozdzźwięk, który towarzyszy całości filmu: on zanurzony jest w naturze, ona w kulturze.) Bohaterowie filmu odsyłają do postaci, które pojawiły się na początku, przedstawione na portretach. Kobieta przypomina portret Rawsthorne, jednak Brando, w jasnobrązowym płaszczu, ukształtowany jest, można mniemać, na Bacona. (Bacon namalował kilka autoportretów w brązowym płaszczu i właśnie w nim najczęściej pojawia się wśród znajomych.)

Po obrazach, które są zaproszeniem do gry, w otwierającej scenie widzimy głównego bohatera. Jego twarz wyraża ból. Kamera filmuje, opadając na niego z góry, z perspektywy „spoza”, dodatkowo potęgując efekt przy-

⁷ Ibidem, s. 63.

gniecenia, wewnętrznego rozdygotania, poczucia niestabilności i rozkołysania losu. Krzyk: „fuckin’ god!” zagłuszany jest rytmem przejeżdżającego metra. On zakrywa uszy, gest ten odnosi się do tego, co na zewnątrz – hałasu metra, ale jednocześnie jego teatralność i wpisany weń tragizm natychmiast odsyłają również do wewnętrznej sytuacji bohatera. Sugerują chaos wewnątrz niego samego. Toczy się gra przenikania zewnętrznego z wewnętrznym. Kiedy bohater krzyczy, wagony metra przejeżdżają w hałaśliwym rytmie.

W *Commitment and Conflict* Wieland Schmied pisze o fascynacji Bacona krzykiem, formą otwartych ust, które artysta obsesyjnie próbował uchwycić w *Papieżach*. Mówił o tym wysiłku, że zawsze chciał móc malować usta tak, jak Monet malował zachody słońca. Schmied zwraca uwagę na to, że krzyk na obrazach Bacona zostaje wzmocniony i odbity echem przez otoczenie. W otwierającej scenie filmu intencją Bertolucciego również mogło być zintensyfikowanie krzyku przez hałas metra. Łatwo też w tym wypadku o skojarzenie z innym malarzem – Edwardem Munchem, a w szczególności oczywiście obrazem *Krzyk*. Patrząc na to dzieło, można odnieść wrażenie, że krzyk odmienia przestrzeń, zakrzywia ją, zmienia się w drogę.

Schmied pisze również o krzyku u Bacona, gdyż malarz często stwierdzał, że przypisuje do niego wielką wagę. Zyskuje on w jego dziele pierwotną jakość, ponieważ jest świadkiem bólu nie do zniesienia. Może jednocześnie wyrażać fizyczny ból oraz tęsknotę za zbawieniem. Mamy tu do czynienia ze zderzeniem cielesnej dosłowności i strachu przed pustką, nicością, który pochodzi jakby z innego wymiaru. Krzyk stanowi zarazem dopełnienie przeznaczenia. Schmied zauważa, że to podstawowa forma ludzkiej wypowiedzi⁸, nie w sensie najbardziej elementarnej, pierwszej i najłatwiejszej, ale raczej tej, do której powracamy, kiedy przestrzeń wyrzuca nas poza siebie, kiedy przestrzeń psychiczna, nasze myśli okazują się niemożliwe do umieszczenia w trzech wymiarach i skazują nas na wygnanie. Czy krzyk jest więc powrotem do natury? Być może raczej jest wyrazem tej tęsknoty, tęsknoty za stanem nieświadomości, który nie wyrwa z przestrzeni, nie wykorzenia. Krzyk wydobywa się z ciała w przestrzeń otwartymi szeroko ustami, przez które można spojrzeć jak przez okno w korytarz prowadzący wprost do ludzkich wnętrzości. Niewidzialny, a na obrazach Bacona również niesłyszalny, krzyk jest świadectwem bólu. Krzyk nieubłagalnie prowadzi nas do ciała, zagubionego między przestrzenią fizyczną a psychiczną. W filmie Bertolucciego i na obrazach Bacona przestrzeń psychiczna i fizyczna ukazane są jako nierozdzielne, jako nałożone na siebie siatki; to oczywiście ludzka perspektywa.

Łatwo pokusić się o zinterpretowanie krzyku w otwierającej scenie *Ostatniego tango w Paryżu*, jako nawiązującego do tego, który wydajemy z siebie z chwilą pojawienia się na świecie. Pierwsza scena stanowi w takiej

⁸ W. Schmied, *Francis Bacon: Commitment and Conflict*, Prestel, Munich–Berlin–London–New York 2006, s. 21.

interpretacji narodziny bohatera. Narodziny jako początek czegoś nowego po przewyciężeniu kryzysu – i śmierć, gdyż bohater obumarł duchowo, po tragedii, która miała miejsce w jego życiu. Szuka on jedynie zapomnienia i ucieczki od bólu w przyjemności. „To krzyk jest pierwszym znakiem życia, kiedy przychodzimy na świat i mimo że może się również łączyć ze śmiercią, skojarzenie z narodzinami pozostaje zawsze obecne”⁹ – pisze o dwoistym znaczeniu krzyku Schmied. Na koniec stwierdza: „W istocie, krzyk jest wołaniem o przestrzeń”¹⁰.

Ta konstatacja potwierdza jedynie, że przestrzeń odgrywa w malarstwie Bacona bardzo ważną rolę. Często przedstawiana jest w powtarzający się, zeschematyzowany sposób. Nawet, gdy jest to przestrzeń otwarta, nie ma się wrażenia otwartości. Przestrzeń obrysowana kształtem okręgu zamyka namalowane na obrazach postacie. Co więcej, odnosi się wrażenie, że dusi je ona i ogranicza. Przestrzeń, która zaciska się jak pętla wokół postaci na obrazach Bacona, symbolizuje ich kryzysową sytuację. Podobnie jak w przypadku bohatera *Ostatniego tanga w Paryżu*, odzwierciedla zarówno fizyczne, jak i psychiczne uwięzienie.

Jednak czy faktycznie krzyk jest wołaniem o przestrzeń? Być może, ponieważ jesteśmy zawsze na zewnątrz, zamknięci w sobie – w ciele; krzyk jest próbą wylania siebie na zewnątrz. Jak na obrazie Muncha krzyk miałby być naszą ścieżką, drogą na zewnątrz, a jednak wciąż prowadzi z powrotem do siebie.

Przestrzeń stanowi najciekawszy wspólny problem twórczości Bacona i omawianego filmu Bertolucciego. Problem ludzkiego ciała w przestrzeni jest o tyle palący, że jest to ciało myślące, a więc wytwarzające swoją własną wewnętrzną przestrzeń. W tym momencie jednak pojawia się od razu kwestia owego tradycyjnego rozróżnienia na przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną, które z coraz większym trudem próbuje się utrzymać.

A jednak w odniesieniu i do filmu Bertolucciego, i do twórczości Bacona można mówić o problemie przestrzeni wewnętrznej i przestrzeni zewnętrznej. Konflikt i kontrast pomiędzy tymi dwiema sferami widać „gołym okiem”. Przestrzeń pokoju zostaje przygotowana do tego celu niczym teatralne dekoracje.

Zarówno w filmie *Ostatnie tango w Paryżu*, jak i twórczości Bertolucciego linia przecina pokój po okręgu. Wnętrze jest prawie puste, ciemnawe. Jego statyczność stanowi żywy kontrast z impulsywnymi gestami i zachowaniami bohaterów. Zaburzenie przez ich gesty linii prostych rodzi niepokój. Spokój rzeczy, podobnie jak hałas metra w pierwszej scenie, tym razem przez kontrast, a nie wzmocnienie, uwypukla chaos w świecie postaci. Tworzy się przepaść między światem ludzi i rzeczy. Świat rzeczy jawi się jako uporządkowany, łatwy do uchwycenia, w którym każdy przedmiot ma swoją funkcję. Świat ludzki wydaje się irracjonalny. W filmie kontrastowi temu

⁹ Ibidem; „It is [the scream] the first sign of life on entering the world, and though it may also be linked with death, the association with birth is always present”.

¹⁰ Ibidem, s. 22: „In essence, the scream is a cry for space”.

może służyć wykorzystanie przestrzeni wyposażonej w zaledwie kilka niezbędnych mebli: łóżko, stół i fotel.

Bardzo podobna jest tonacja filmu i obrazów – przewaga pomarańczowego – w filmie, szczególnie w scenach, gdzie Jeanne i Paul się mijają – jasne i zimne szarości, lodowa biel, czerwone akcenty w połączeniu z miękkimi brązami, biel zabarwiona błękitem i różem. Kolejnym wspólnym motywem wizualnym jest rozmazanie lub zniekształcenie twarzy postaci. W filmie efekt ten często osiąga się dzięki umieszczaniu ich za matowym szkłem, często pojawiają się też lustra, okna, odbicia, zamazanie. Niekiedy wystarczy nienaturalny grymas aktora. Wygląd bohaterów ulega więc zniekształceniu, zmianie, zatarciu.

Ludzie, pozostając w nieustannym ruchu w przestrzeni i czasie, łatwo zmieniają wygląd. Fakt ten dodatkowo podkreśla statyczność przestrzeni, w której się znajdują. Rozmazują się w niej niekiedy, rozplývają, znikają. Jednocześnie jednak w niektórych scenach filmu wyraźnie przedstawiony zostaje widok na przestrzeń z psychicznej perspektywy bohaterów, kiedy przestrzeń zaciska się wokół nich jak dusząca pętla. Wskazują na to okrąg, który zarysowuje kształt pokoju, pierwsza scena, gdzie krzyżującego bohatera objeżdżają wokół samochodu, i scena tanga, w której przestrzeń wokół bohaterów wiruje wraz z tańczącymi parami.

Ta klamra kompozycyjna ukazuje również oddalenie obu postaci od ogólnie obowiązujących norm, ich wyobcowanie ze świata zarówno rzeczy, jak i ludzi.

Co tak bardzo może oddalać nas od obu tych światów, co może nas zamykać? Odpowiedź wydaje się aż nazbyt prosta – ciało umieszczone w przestrzeni pośród ludzi i przedmiotów, ciało, w którym jesteśmy i którym jesteśmy. Hannah Arendt pisała w jednej ze swoich książek, że w momentach fizycznego bólu i przyjemności człowiek pozostaje skonfrontowany z sobą samym, samotny wobec wewnętrznej burzy własnych organów, od której nie może uciec.

Tak się właśnie składa, że uczucia eksplorowane zarówno przez malarza, jak i reżysera to przede wszystkim przyjemność i ból – bezpośrednio związane z cielesnością, nieprzefiltrowane przez intensywność przemyśleń, przyzwyczajenia, kulturę. Przyjemność i ból łączą się z tematem zwierzęcości człowieka. Człowiek rzuca się w swojej egzystencji jak w klatce, a uniwersalne uczucia bólu i przyjemności nie łączą, ale dzielą obcych sobie bliskich. Bariera ciała okazuje się niekiedy niemożliwa do pokonania.

Wspólnym dla filmu i obrazów motywem symbolizującym zwierzęcość jest klatka, która wskazuje również na ograniczenie, uwięzienie i kryzys bohaterów. Winda, która zawozi Jeanne do ich wspólnie odwiedzanego mieszkania, wygląda właśnie jak klatka. Patrzymy na windę od zewnątrz i widzimy Jeanne za metalowymi prętami. Paul i Jeanne nawzajem odkrywają w sobie zwierzę w trakcie romansu. W filmie znajduje się kilka scen wyraźnie podkreślających ten motyw. Są to sceny miłosne, w których bohaterowie przywołują odgłosy i zachowania zwierząt, a także scena, kiedy Jeanne wchodzi do mieszkania, po pierwszym zbliżeniu, jak kotka.

Wspólnym motywem dla obu twórców jest naturalizm, ale też zachłyśnięcie się tematem upadku, gnicia, przemijania. Wskazuje na to odnalezienie szczura w łóżku, spotkanie ze staruszką, która płucze sztuczną szczękę, scena, w której Jeanne korzysta z toalety, i pokazanie krwi w łazience, gdzie żona Paula popełniła samobójstwo. Krew w jasnej łazience, wyłożonej białymi kafelkami, silnie przywodzi na myśl tak często przywoływaną przez Bacona rzeźnię.

Zwierzę nigdy nie daje nam spokoju. Sztuka nieustannie jest przez nie nawiedzana, jak ujął to Gilles Deleuze. To stwierdzenie rozbraja prostotą, paradoksalnie jednak trudną do pojęcia. Ten właśnie temat sprawia, że film dziś nadal jest interesujący, mimo że ucichła fala kontrowersji, a kino przyzwyczaiało nas do jeszcze większego demaskatorstwa czy ekshibicjonizmu. Demaskatorstwo Bertolucciego i Bacona ma jednak inny charakter; tropi przestraszone zwierzę w człowieku i w sztuce, obnaża, żeby coś pokazać, a nie tylko szokować lub gorszyć.

Jednocześnie obraz przedstawiony w *Ostatnim tangu w Paryżu* można oglądać jako portret samotnego mężczyzny lub samotności egzystencjalnej. Paul mówi w jednej ze scen, jakby na potwierdzenie takich przypuszczeń: „You won't be free of being alone until you die” („Nie uwolnisz się od samotności aż do śmierci”). W odniesieniu do motywu takiej samotności, która nie przestaje istnieć nawet w najbliższym fizycznym kontakcie, warto może przedstawić fragment myśli Lévinasa, który z pozoru bardzo odległy od sfery, po której się poruszamy, zdaje się dotyczyć podobnych miejsc w odniesieniu do tematu samotności. Lévinas ujmuje to następująco:

„Wszystko można między bytami wymieniać oprócz istnienia. W tym sensie być to izolować się poprzez istnienie”¹¹.

We wspólnej przestrzeni zawsze oddziela nas od siebie ciało, które odbywa własną podróż przez wymiary, w swoim własnym czasie. Ból i przyjemność znowu mogą jedynie z fizyczną dosłownością przypominać, że jesteśmy w sobie sami, zupełnie sami; pomimo wielości obrazów lub głosów nikt nas nigdy nie odwiedzi w ciemnej jaskini naszej cielesności. Ciało szarpane przez przestrzeń przypomina nam, że nie posiadamy nawet samych siebie. Wystarczy odczucie bólu i zostajemy strąceni jakby poza siebie, a fizyczne cierpienie zastępuje wszystkie myśli.

Przemoc i seks przeplatają się ze sobą w filmie Bertolucciego, podobnie jak na obrazach Bacona, przedstawiających zapaśników, a inspirowanych zdjęciami Muybridge'a. Mamy do czynienia z założeniem pewnego wykrzywienia, przejścia w przerysowanie, które przez odejście od rzeczywistości tym mocniej ją odsłania. „Moim celem jest zniekształcić obiekt tak, by był daleki od swego wyglądu, ale zniekształcenie to musi być zapisem ewokującym wygląd”¹² – mówi Bacon.

¹¹ E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, przekł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 24.

¹² Cyt. za: D. Sylvester, *Rozmowy...*, op. cit., s. 40.

Stwierdzenie takie można również odnieść do obrazu czy też portretu filmowego. Zniekształcenie, „wypaczenie” postaci pozwala nam uchwycić w tym przerysowaniu właśnie to, co znaczące.

„Kiedy przetwarzasz rzeczywistość, powstaje forma lub obraz o szczególnej sile obecności. Porusza nas to nie tyle przez żywość, jakiś rodzaj wielkości czy cokolwiek innego, ile przez odczucie formy”¹³.

Forma, sztuczna struktura, pozostaje tym, co jest bardzo silnie odczuwalne zarówno w obrazach Bacona, jak i obrazie filmowym Bertolucciego. Technika intermedialna użyta przez reżysera sprawia wrażenie, jakby skorystaliśmy z przepisu Bacona na sztuczną strukturę ujmującą rzeczywistość, a jednocześnie otwierającą w nieskończoność przestrzeń fikcji. W filmie Bertolucciego problem ciała i przestrzeni zostaje uchwycony w podwójnym odbiciu, w nieskończonej przestrzeni odniesień, którą ukazuje sztuczna struktura intermedialności. Wszystkie te odniesienia rodzą poczucie głębokiego zagubienia w przestrzeni i ciele. W dyskursie kształtowanym przez obrazy Bacona lub styk obrazów malarskich i medialnych omówiony w tym artykule, łatwo się zagubić, jak wspomina przywołany wcześniej van Alphen. Mamy bowiem do czynienia nie tylko ze zniesieniem dystansu między obrazem a odbiorcą, lecz także z rozproszeniem swojego obrazu u odbiorcy. Za tymi autodestrukcyjnymi gestami kryje się tęsknota, aby okazały się niemożliwe; nawet kiedy ową dekonstrukcję nazywamy siłą prawdy lub odwagą, pragnieniem ludzkiego umysłu pozostaje całość. Są to jednocześnie gesty wskazujące na zawłaszczający wymiar reprezentacji, jednak włączone na stałe w dyskurs stają się trudne do zniesienia dla umysłu.

Analizując obrazy Bacona i film *Ostatnie tango w Paryżu*, można przyjąć dwie różne konkluzje – że celem obrazów obu twórców sytuacji było ukazanie rozbicia jednostki/podmiotu lub uwidocznienie niebezpieczeństwa sytuacji rozbicia. Być może pierwsza wersja jest tylko dla odważnych albo dla tych, którzy chcą zobaczyć, jak świat płonie.

Intermediality as an Artificial Structure for Eliciting Meaning – On the Example of B. Bertolucci's *Last Tango in Paris* and the Paintings of Francis Bacon

The present article poses the question concerning the possible consequences of transposing paintings into an intermedial structure. It purports that this transposition enables the transgression of the distance between the painting and the spectator, and that it leads to a blurred border between fiction and reality by placing one medium within another. The problem of the relations between body, space and image is presented. In confronting the intermedial structure, the viewer becomes grasped by the picture, as space becomes arbitrary and relative.

¹³ Ibidem, s. 172.

The analysis of this intermediality is based on the example of Francis Bacon's paintings and Bernardo Bertolucci's film „Last Tango in Paris”. The artificial structure appears as an important tool in both Bacon's paintings and Bertolucci's film. The intermedial technique used by Bertolucci somewhat takes Bacon's advice to make use of artificial structure in the process of grasping reality, while simultaneously opening the realm of fiction. The problem of body and space is also present in the domain of intermedial relation. This phenomenon shows and highlights the condition of the subject, who becomes lost in reality.

Aleksandra Hirszfeld

***Pięć nieczystych zagrań jako pięć powtórzeń przebranych.
Laboratorium działań twórczych Larsa von Triera***

Jest niewielu twórców filmowych, którzy rzeczywiście poszukują nowych form wyrazu i generują dzieła oparte na innych niż standardowe regułach. Akademyści teoretycy, autorzy klasycznych podręczników: „jak napisać scenariusz?” do spółki z wielkim guru na światową skalę, jakim niewątpliwie jest Robert McKee, dość wyraźnie i sztywno odwołując się do postarystotelesowskiego abecadła, do współczesnego scenariuszowego *know-how*, ustalili gatunkowe prawidła i reguły, które tworzą mniej lub bardziej widoczne rusztowanie w większej części realizacji zarówno amerykańskiego, jak i europejskiego kina. Czasem widoczne stają się przesunięcia tego, „co pomiędzy” w stosunku do wzorca, w wymiarze samych odcieni czy tonacji. Zdarzają się powtórzenia gatunku z niewielką różnicą. Roszady w minifilarach występują rzadko, zaś z chirurgiczną precyzją i mistrzowskim wyczuciem wykonania ruchu w odpowiednim momencie dziejowym, tak by alternatywną konstrukcję przemycić do kina głównego nurtu – jeszcze rzadziej. Ale mimo wszystko się pojawiają. Na przykład w laboratorium twórczym Larsa von Triera, gdzie genetyk filmowy dokonuje prób transplantacji i mutacji różnych gatunków filmowych. Różnych, bo nie da się zaprzeczyć, że praktycznie w przypadku niemal każdej jego kolejnej produkcji widzimy odstonę innej formy filmowej: serial, dramat obyczajowy, dogma, musical, dokument, a nawet komedia. Co ciekawe, jego sposób konstruowania owych różnorodnych form, związany z poszukiwaniem różnicy – zarówno na płaszczyźnie gatunkowej, jak i wewnątrz poszczególnych form filmowych – jest jednocześnie przejawem pewnej szerszej tendencji, którą można zaobserwować w sztukach audiowizualnych: wszystko to nierozłącznie wiąże się z fenomenem powtórzenia, które wydaje się być jedną z ważniejszych strategii, metod czy technik dotyczących obrazu i działających szczególnie we współczesności. Oczywiście nie chodzi tu już o powtórzenie mimetyczne, zakwestionowane za sprawą filozoficznych i kulturowych przemian – o tradycyjną, wywodzącą się z platonizmu opozycję rzeczywistości i jej obrazu. Obecnie mamy raczej do czynienia ze swoistymi laboratoriami, warsztatami różnych form i strategii powtórzenia. Twórczość

von Triera wyjątkowo potwierdza tę tendencję, jest jej ucieleśnieniem *par excellence*.

W jednej z najciekawszych propozycji filmowych ojca *Dogmy* splatają się dwie różne figury powtórzenia. Pierwsza występuje na poziomie samej treści fabuły: *Pięć nieczystych zagrań* to pięciokrotna wariacja-repetycja krótkometrażowego filmu Jorgena Letha – *The Perfect Human (Det Perfekte Menneske, 1967)*.

Lars von Trier proponuje swojemu byłemu mistrzowi – jednemu z ważniejszych twórców dokumentalnego i eksperymentalnego kina duńskiego – by wspólnie powtórzyli jego dwunastominutowy film z lat 70. XX wieku, który niezaprzeczalnie przyniósł Lethowi sławę i zainspirował von Triera. Inicjator „zabawy w mutacje” wyznaje w pewnym momencie: „Obejrzałem go ponad dwadzieścia razy”. Owa repetycja aktu oglądania nie wynikała jednak wyłącznie z uwielbienia. W równym stopniu spowodowana była chęcią dogłębnej analizy warsztatu tego filmu po to, by obmyślić obostrzenia, z a d a n i a p l a n u o p e r a c j i, jakie Lars von Trier narzuci swojemu nauczycielowi. Badany materiał wyjściowy, ujmując rzecz schematycznie i skrótowo, jest filmem czarno-białym, zrealizowanym przy użyciu oszczędnej estetyki scenograficznej – większość ujęć dzieje się na białym tle. Po kolei pokazywani są doskonali mężczyzna i doskonała kobieta, jak obiekty, które trzeba zbadać i dookreślić w ich podstawowych czynnościach: „człowiek-który-się-ubiera”, „człowiek-który-śpi”, „człowiek-który-je”, „człowiek-który-się-goli”, „człowiek-który-tańczy” itd. Doskonały *homo sapiens* w pigułce.

Owa minimalistyczna w szczegółach, ale jednocześnie mocno eksponująca określone organy-elementy technika obrazowania *the-perfect-human* przypomina laboratoryjną analizę. Sterylna, neutralna biała przestrzeń uwypukla gatunkowe, istotowe cechy badanego obiektu. Stronę wizualną uzupełnia głos narratora z offu, informujący bądź też stawiający pytania o czynności człowieka doskonałego. Na bazie tego materiału wyjściowego Lars von Trier konstruuje następnie plan zabiegu zwanego „Pięć nieczystych zagrań”. I tak, w kolejnych odsłonach, w części dokumentującej przygotowania do realizacji poszczególnych filmów-powtórzeń, zostają narzucone następujące obostrzenia:

I FILM – POWTÓRZENIE:

1. Ujęcia mają być nie dłuższe niż 12 klatek, czyli półsekundowe.
2. Na pytania, które są postawione w filmie wyjściowym, należy dać odpowiedź.
3. Film ma być zrealizowany w miejscu, w którym Leth jeszcze nigdy nie był. (Wybór pada na Kubę).
4. Film ma być zrealizowany bez scenografii. Wykorzystanie naturalnych plenerów.

II FILM – POWTÓRZENIE:

1. Leth ma wybrać miejsce, które uważa za najbardziej odrażające (chodzi o zniesienie dystansu obserwatora-reżysera; Leth wybiera dzielnicę czerwonych latarni w Bombaju).
2. Aktorem grającym postać *the perfect human* ma być sam Jorgen Leth.
3. Głównym tematem tego powtórzenia ma być scena z posiłkiem, czyli powtórzenie fragmentu z „człowiekiem-który-je”.

III FILM – POWTÓRZENIE:

1. Totalna wolność: Lars von Trier daje zupełną swobodę artystyczną Lethowi, z jedyną propozycją, by zilustrował człowieka doskonałego 2002. (Leth jako miejsce realizacji wybiera Brukselę oraz dojrzałą kobietę i mężczyznę z wyższej klasy średniej).

IV FILM – POWTÓRZENIE:

1. Film ma być zrealizowany w formie kreskówki. (Leth postanawia wykorzystać część materiałów, które powstały w trakcie i na potrzeby filmu *Pięć nieczystych zagrań*).

V FILM – POWTÓRZENIE:

1. Scenariusz Larsa von Triera. Narratorem tekstu ma być Jorgen Leth (wyjściowym materiałem wizualnym będzie, tak jak i w IV filmie-powtórzeniu, materiał, który powstał w trakcie i na potrzeby *Pięciu nieczystych zagrań*).

Z kolei druga figura powtórzenia, mocno powiązana z pierwszą, odwołuje się do samej konstrukcji gatunku filmowego, jakim jest dokument, zarazem rozszerzając jego granice i modyfikując jego sens. Jeżeli jednak pierwsza figura nie budzi żadnych zastrzeżeń co do faktu zastosowania strategii powtórzeniowej, to druga wymaga pewnego wprowadzenia. Na jakiej podstawie można traktować kolejny film z określonego gatunku jako powtórzenie? Oczywiście nie chodzi mi tutaj o ewidentne skojarzenie: kolejne powtórzenie schematu gatunku filmowego, jakim jest dokument; rzecz raczej w tym, że w dokumencie owym została podwojona, a może i nawet potrojona (jeśli uznać owo bezsporne skojarzenie), a więc i powtórzona, rola dokumentu – z jednej strony, jak każdy dokument, odwołuje się do tego, co było, a zatem w pewien sposób powtarza określone wydarzenie (w tym przypadku – co już samo w sobie stanowi ewenement – idzie o przebieg realizacji i same repetycje filmu krótkometrażowego znanego duńskiego dokumentalisty – *sic!*), z drugiej zaś unaocznia (choć nie wprost), dokumentuje ogólną technikę konstruowania filmów przez Larsa von Triera. Jest filmem o tym, jak Lars von Trier robi filmy – zdradza i powtarza na ekranie laboratorium działań twórczych.

Kluczem (albo raczej: narzędziem-skalpelem) do takiego rozumienia filmu będzie rekonstrukcja (czyli: „operacja na”) pewnej myśli Gilles’a Deleuze’a, zawartej w dwóch różnych tekstach z końca lat 60. XX wieku. Chodzi o fragmenty *Różnicy i powtórzenia*¹ oraz *Po czym rozpoznać strukturalizm*². Wydobywanie i wgryzanie się w mechanizmy ukryte pod spodem, w sieć strukturalną określonego gatunku filmowego, wydaje się być podstawową strategią twórczą autora genetyki filmowej. Oczywiście w związku z przyjętym przeze mnie strukturalistycznym podejściem von Triera narzuca się pytanie, czy nie można by sięgnąć do innych autorów spod znaku strukturalizmu, do klasyków w rodzaju de Saussure’a czy Piageta. Odpowiedź nasuwa się w trakcie analizy samych tekstów, a także filmu – to właśnie koncepcja Deleuze’a wydaje się najlepiej pasować tu jako narzędzie interpretacji-operacji. Dopiero autor *Różnicy i powtórzenia* pojmuje i definiuje pojęcie samej struktury w sposób wystarczająco nieszablonowy, dający możliwość precyzyjnych cięć. U niego mianowicie termin ten nie oznacza czegoś z góry dookreślonego i stałego, lecz odsyła do pewnej dynamiki, do czegoś niebędącego ani formą, ani całością, ani esencją odwołującą się do znaczenia³. Takie ujmowanie struktury umożliwia bardziej szczegółowe zgłębianie i dokładne rozwarstwianie specyficznych, wielowątkowych form filmowych, do jakich należą niewątpliwie filmy autora *Przełamując fale*.

Lars von Trier to genetyk filmowy, ujmujący sztukę filmową jako pewną *technę*. Genetyk, który bada i rozpracowuje każdy element, rozkłada go na czynniki pierwsze, by potem poskładać je na nowo i „budować” swoje filmowe konstrukcje na co najmniej dwóch płaszczyznach, mnożąc wewnętrzne „przeszkody”, *obstructions*. Taki właśnie wydaje się jego sposób na film: chirurgiczna pedantyczność i znajomość fachu połączona z narzuconymi odgórnie przeszkodami. Spróbujmy przyjrzeć się temu bliżej i zrekonstruować ową technikę operacji różnicy przez powtórzenie w *Pięciu nieczystych zagraniach*.

Najpierw jednak kilka ważnych konceptów teoretycznych, zaczerpniętych z filozofii Deleuze’a, które pomogą rozszyfrować warsztat von Triera.

¹ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przekł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

² G. Deleuze, „Po czym rozpoznać strukturalizm?”, przekł. S. Cichowicz, w: *Drogi współczesnej filozofii*, red. M. Siemek, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 286–328. W tekście tym Deleuze rekonstruuje podstawowe kryteria rozpoznawcze strukturalizmu, powołując się na klasycznych autorów. Za najważniejsze kryteria uznaje: symboliczność, lokalność lub pozycyjność, zróżniczkowanie i osobliwość, różnię i różnicowanie, serialność oraz pustą przegródkę. W mojej analizie wykorzystam tylko część tych kryteriów, które też w dalszej części wywodu postaram się skrótkowo scharakteryzować.

³ Przykładowo Piaget definiuje pojęcie struktury właśnie w kategoriach całości, która spaja jej elementy składowe: „Właściwy struktuirom charakter całości jest oczywisty sam przez się (...). Struktura niewątpliwie jest utworzona z elementów niezależnych od całości, ale te są podporządkowane prawom cechującym system jako taki.” (J. Piaget, *Strukturalizm*, przekł. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972, s. 34). U Deleuze’a natomiast struktura nie określa się przez autonomię całości, lecz przez naturę pewnych atomowych elementów, które mówią o zmianach zachodzących zarówno w całości, jak i w częściach; nie ma też ona nic wspólnego z esencją: „Chodzi tu bowiem o kombinatorykę obejmującą elementy formalne, które same przez się nie mają ani formy, ani znaczenia, ani przedstawienia, ani treści, ani żadnej rzeczywistości empirycznej” (G. Deleuze, „Po czym rozpoznać strukturalizm?”, op. cit., s. 291).

Powtórzenie nagie i przebrane

Deleuze, pisząc w *Różnicy i powtórzeniu* o figurze repetycji, przede wszystkim kładzie nacisk na rozróżnienie jakościowe między powtórzeniem nagim i powtórzeniem przebranym⁴. Powtórzenie nagie dotyczy ukazującego się, czyli dającego się przedstawić „efektu” – warstwy przedstawieniowej, powierzchni, tego, co jesteśmy w stanie zobaczyć. Owo powtórzenie Tego Samego (czyli efektu) jest przebraniem głębszego powtórzenia na poziomie generującej struktury (będącej systemem różnic, ale – nie różnic między poszczególnymi egzemplarzami/efektami, tylko różnic strukturalnych/generatywnych). Drugie, czyli przebrane powtórzenie stanowi „rację” pierwszego, w którym zarazem się skrywa⁵. W każdej repetycji mamy więc do czynienia zarówno z powtórzeniem przebranym, jak i nagim, ale wartość owej repetycji zależy od „udziału” powtórzenia pierwszego typu. Im więcej roszad na poziomie strukturalnym – im więcej powtórzenia przebranego – tym lepsza, zdaniem Deleuze’a, repetycja.

Relacje różniczkowe i punkty osobliwe

Relacje różniczkowe to relacje, które zachodzą na poziomie strukturalnym pomiędzy elementami symbolicznymi budującymi daną strukturę, elementami, które nie mają swojej określonej wartości, a jedynie zyskują pewne znaczenie właśnie poprzez owe relacje⁶. Elementy symboliczne, wchodząc w poszczególne relacje różniczkowe, tworzą z kolei punkty osobliwe, które nadają specyfikę, determinują dane wydarzenie czy przedmiot⁷.

Pojęcie Idei

Pojęcie Idei u Deleuze’a jest mocno nieintuicyjne, zwłaszcza dla spadkobierców platońskiej tradycji filozoficznej. Nie ma ono nic wspólnego z niezależnym idealnym bytem, do którego odnoszą się rzeczy-kopie ze świata materialnego. Wprowadzenie tego pojęcia ma przede wszystkim na celu ułatwić rozróżnienie pomiędzy ogólnością a osobliwością (w sensie *singularité*). Idea jest czymś, co wychodzi poza pojęcie (ogólność), poza tożsamość w pojęciu, czyli poza repetycję ogólnych cech gatunkowych w pojedynczych egzemplarzach, i odwołuje się do tego, co charakterystyczne i jednostkowe (osobliwe). By to wydobyć, konieczne jest zejście na poziom gry różnic.

⁴ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, op. cit., s. 22.

⁵ Ibidem, s. 393.

⁶ Jako klasyczny przykład Deleuze podaje fonemy, czyli „najmniejszą jednostkę językową zdolną do zróżnicowania dwóch wyrazów o odmiennym znaczeniu: dla przykładu *bas* i *pas*” (G. Deleuze, „Po czym rozpoznać strukturalizm?”, op. cit., s. 296); w naszym przypadku elementami symbolicznymi będą np. kadry, barwy, pojedyncze dźwięki.

⁷ Deleuze jako przykład podaje trójkąt, w którym to wyróżnia trzy punkty osobliwe (G. Deleuze, „Po czym rozpoznać strukturalizm?”, op. cit., s. 297).

Przedmiot x, czyli pusta przegródka

Przedmiot x to przedmiot, w odniesieniu do którego określa się zmiany w kolejnych powtórzeniach, w kolejnych seriach; to przedmiot, który ożywia owe serie, stale krąży między nimi, nadając im sens. Każda roszada jest możliwa tylko i wyłącznie dzięki pustej przegródce, miejscu, które towarzyszy przedmiotowi x. Jak mówi sam Deleuze: „Gry potrzebują pustej przegródki, bez której nic nie mogłyby toczyć się naprzód ani funkcjonować”⁸. Dzięki zmianom generowanym przez poruszanie się przedmiotu, który „nie jest na swoim miejscu”⁹, powstaje „różnica samej różnicy”¹⁰.

Zderzenie genetycznej kreacji filmowej z teorią Deleuze’a pozwala wydobyc i zrozumieć mechanizmy, jakie kryją się za geniuszem dobrego kina, kina, które próbuje szukać innych, zmodyfikowanych form wypowiedzi, alternatywnego języka filmowego, pozostając jednocześnie w ryzach i w reżimie pewnych odgórnie narzuconych norm-ram ciała filmowego, wiążących się z twórczością kinematograficzną jako taką. Lars von Trier niewątpliwie należy do tych nielicznych twórców, którym udaje się łączyć to, co typowe dla rozrywki filmowej – wzbudzanie emocji – z tym, co wprowadza strategiczne roszady w repertuarze danego gatunku filmowego; jest genetykiem filmowym, wytwórcą powtórzenia z różnicą.

Przedmiotem x w rozpatrywanych filmach-powtórzeniach z *Pięciu nieczystych zagrań* będzie tu niejaki „człowiek doskonały” – generujący pewien „efekt doskonałości” w 12-minutowej dialektycznej grze tego, co zmysłowe, z tym, co wyobrażone.

Przedmiot x nie tylko warunkuje powtórzenie nagie, czyli wspomniany przed chwilą efekt – całą powierzchnię przedstawienia, rozpostartą na ekranie – lecz także, jako przedmiot-zagadka, leży u podstaw genezy powtórzenia przebranego, w odniesieniu do którego będą się określać zachodzące zmiany w członach i w stosunkach różniczkowych na poziomie trzeciego królestwa, czyli struktury (królestwo tego, co symboliczne). Owe zmiany na poziomie struktury w przypadku kolejnych minifilmików tworzących *Pięć nieczystych zagrań* wynikają często z założeń/ograniczeń, które Lars von Trier narzuca za każdym razem przed poszczególną realizacją-operacją swojemu nauczycielowi. *The-perfect-human* jest bezsensem, parafrazując myśl Deleuze z *Po czym rozpoznać strukturalizm?*, ale bezsensem-geniem, który ożywia pięć serii – propozycji filmowych w poszczególnych odsłonach zrealizowanych w Bombaju, na Kubie, w Brukseli, w formie kreskówki, czy też według scenariusza von Triera – przez co wyposaża je w sens, krążąc po nich dzięki pustej przegródce. Nie jest on rzeczywisty; nie jest też obrazem ani pojęciem; jest tym, co warunkuje i porusza całą maszynę i stanowi trzon serialnej struktury; jest owym królem z obrazu Vélas-

⁸ Ibidem, s. 314.

⁹ Ibidem, s. 313.

¹⁰ Ibidem, s. 314.

queza¹¹ – podmiotem poza refleksją, wokół którego i przez którego wszystko zmienia swoje położenie.

Prócz przedmiotu x strukturę tworzą elementy symboliczne, niemające ani zewnętrznych desygnatów, ani wewnętrznego znaczenia, a jedynie sens pozycyjny czy porządkowy (ale nie w przestrzeni rzeczywistej ani wyobrażonej, tylko swoiście strukturalnej). Sens całości zawsze jest wynikiem, efektem pewnej kombinacji owych elementów. Będą nimi na przykład kadry, barwy, dźwięki; w pierwszym powtórzeniu – w filmie realizowanym na Kubie – również zbliżenia organów: ust, oka, a także ruchy czy gesty. Elementy te wchodzą we wzajemne relacje, tak zwane przez Deleuze'a stosunki różniczkowe, aktualizujące się w stosunkach rzeczywistych.

W pierwszym powtórzeniu zrealizowanym na Kubie poszczególne kadry-zbliżenia ust i oczu układają się w serie wewnątrz samego filmu-powtórzenia, zaś owe serie tworzą punkty osobliwe, odpowiadające tym stosunkom różniczkowym i wyznaczające obszar struktury. Tak więc na płaszczyźnie materialnej owe osobliwości – seryjne, zmontowane w szybkim tempie migające płaszczyzny organów – wydają się tworzyć pewną określoną „rolę”, nadają sens i kierunek dynamice filmu-powtórzenia. Założenie, by film składał się z półsekundowych ujęć, mocno go zrytmizowało i nadało mu wyrazisty charakter, ale, co ważne, dopiero serie-powtórzenia, zbudowane z kadrów-organów, i powtórzone w różnych kombinacjach gesty „człowieka-tancerza” albo „człowieka-palącego-cygaro”, czy nawet nieznaczne zmiany wprowadzone za pomocą samego światła za oknem w serii „człowiek-który-śpi”, tworzą owe punkty osobliwe na płaszczyźnie przedstawienia. Mamy więc do czynienia z powtórzeniem-serialnością wewnątrz danego powtórzenia-serii, które determinuje i jednocześnie ustanawia powtórzenie przebrane. Decyzja, podjęta przez Letha, o utworzeniu owych „sklonowanych” miniserii – bo przecież możemy sobie wyobrazić film zmontowany z niepowtarzających się ujęć – wydaje się być znacząca i wydobywać lepszy efekt.

Podobny zabieg, wykorzystujący wewnętrzną serialność, został zastosowany w IV filmie-powtórzeniu. Film animowany wykorzystuje strategię repetycji na wiele sposobów. Przede wszystkim Leth decyduje się powtórzyć zastany materiał, który powstał podczas realizacji wcześniejszych badań: produkcji związanych z wizualizacją Człowieka Doskonałego. Mamy więc tutaj do czynienia nie tylko z seriami-powtórzeniami wewnątrz filmu-kreskówki, lecz także z powtórzeniami pewnych kadrów na płaszczyźnie całego filmu, z wykorzystaniem gotowych, uprzednio zrealizowanych na potrzeby *Pięciu nieczystych zagrań* materiałów – poszczególnych kadrów-ujęć. Konstruowane na różnych płaszczyznach serie się zazębiają.

Kadry z „człowiekiem-który-zdejmuje-marynarkę” albo „człowiekiem-który-się-goli” tworzą serie, a jednocześnie odwołują się, powtarzają ele-

¹¹ Deleuze w „Po czym rozpoznać strukturalizm?” odwołuje się do figury „miejsca króla” – ze słynnej Foucaultowskiej analizy Velázquez w *Słowach i rzeczach* – miejsca, „wobec którego wszystko przesuwają się i płynnie – Bóg a następnie człowiek, nigdy go nie zapełniają” (op. cit., s. 314).

menty z II filmu-powtórzenia zrealizowanego w Bombaju. Powtórzona jest również warstwa tekstu – tekst mówiony zostaje zwizualizowany, zapisany na ekranie, pełniąc tym samym podwójną funkcję (tekstu-informacji oraz tekstu jako warstwy estetycznej) i tworząc kolejne, odwołujące się do siebie serie. Roszady w obrębie struktury samego obrazu – barw, kształtów – dają w efekcie znaczące punkty osobliwe, pełniące funkcję skomasowanych bodźców informacyjnych. Na powierzchni przedstawienia owe punkty jawią się jako wielowarstwowe płaszczyzny jednego obrazu. Podobnie zabieg ten jest widoczny w powtórzeniu-animacji – wspomniana wcześniej, niezależna warstwa tekstu, wraz z nakładającymi się często na siebie warstwami rysunków, tworzy płaszczyznę przedstawienia.

Równie dobrym, a może nawet ciekawszym przykładem jest zastosowanie w II filmie-powtórzeniu transparentnego tła, które dodaje zróżnicowania, głębi i wymiaru – i to nie tylko na powierzchni samego obrazu, zagęszcza bowiem również sens na poziomie zawartych treści, przekazu fabularnego.

To podwojone znaczenie ujawnia się też w kolejnym punkcie osobliwym – w relacjach różniczkowych dźwięków, w nawarstwianiu się monologów, odgłosów pochodzących z tamtego miejsca: dzielnicy czerwonych latarni w Bombaju. Warstwa dźwiękowa z jednej strony tworzy zróżnicowaną zbitkę, działającą wielobodźcowo na odbiorcę, z drugiej zaś zestaw ten wydaje się mocno oddziaływać na poziomie sensu przekazanych treści – w pewien sposób ujawnia się absurdalność całego wydarzenia w miejscu takim, jak jedna z najbiedniejszych dzielnic Bombaju.

Nie wszystkie operacje, „filmy-powtórzenia”, są równie udane. Trzeci projekt, który został potraktowany zbyt dosłownie i który odnosi się do powtórzenia zachodzącego wyłącznie na powierzchni, w obrębie gry efektów, wydaje się słabszy. Polega on na powtórzeniu i zrekonstruowaniu człowieka doskonałego 2002. Leth oparł swój film na poszukiwaniu ogólnego pojęcia człowieka doskonałego, zbioru cech, które go definiują, zamiast się skupić na abstrakcji Idei (w sensie Deleuze'a), Idei, która zaznacza się wyłącznie na poziomie struktury. III film-powtórzenie, którego jedynym „obostrzeniem” była totalna wolność twórcza, w pewien sposób zgubił Letha, pozostającego tu na płaszczyźnie powtórzenia nagiego – czyli powtórzenia Tego Samego.

Poszukiwanie cech ogólnych, typowych dla „człowieka doskonałego 2002”, działanie na samej powierzchni „efektu” – ubioru, makijażu, gadżetów typowych dla *the perfect human* – zamiast skupienia się na tym, co charakterystyczne i osobliwe, na delikatnych przemieszczeniach, pęknięciach w strukturze samego filmu (wprowadzenie elementu podwójnego ekranu sygnalizuje jakies poszukiwanie tego, co pod spodem, ale jest niewystarczające), które stanowią o różnicy, powoduje, że film ten nie wprowadza w zasadzie żadnych nowych jakości. Nie jest to oczywiście jedynie powtórzenie nagie, bo – jak wiadomo – to drugie, głębsze powtórzenie, dokonujące się na poziomie struktury, zawsze stanowi rację pierwszego, w którym zarazem się skrywa. Jednak próba zdefiniowania przedmiotu x na podstawie wyobrażenia *the-perfect-human* czasów współczesnych jako człowieka za-

możnego, reprezentującego wyższą klasę średnią, wyposażonego w określone atrybuty „człowieka z klasą”, doświadczonego życiowo, mieszkającego w Brukseli itd. – wydaje się być sztampowa i jałowa. Pozostanie na poziomie takiej właśnie powierzchni nie tylko oddala, jak już wspomniałam, od ciekawych nowych powtórzeń z różnicą, lecz także odbiega jakościowo od pierwotnego zamysłu *Det Perfekte Menneske* z 1967 roku – od tamtej, zaskakującej próby obiektywizacji doskonałego *homo sapiens*.

Proces repetycji nie powinien opierać się wyłącznie na próbie odnajdywania podobieństw mimetycznych (w znaczeniu kopiowania i powtarzania Tego Samego); tak jak w przykładzie przytaczanym przez Deleuze’a w *Po czym rozpoznać strukturalizm?*, dotyczącym rozumienia totemizmu przez Lévi-Straussa – nieważne jest podobieństwo pojmowane w terminach wyobraźni, czyli w naszym przypadku podobieństwo między na przykład fizjonomią poszczególnych aktorów grających rolę człowieka doskonałego czy – odwołując się do nieco innych elementów – podobieństwo między poszczególnymi technikami montażu; liczy się przede wszystkim strukturalna homologia dwóch serii członów: konfrontacja między dwoma systemami różnic. Gdyby pozostać tylko na poziomie członów, to przykładowo wspomniany totemizm działałby jedynie na płaszczyźnie tego, co wyobrażone, i polegał na utożsamianiu się poszczególnych ludzi z poszczególnymi zwierzętami, a przecież nie w tym rzecz. Chodzi o to, by ustanowić pewną odpowiedniość między serią zwierząt a rolami społecznymi, jakie panują w danej grupie. Konieczne jest badanie owych powtórzeń i różnic na płaszczyźnie całych konstrukcji – całych struktur, a w naszym przypadku: badanie tego, jak w kolejnych propozycjach filmowych mają się do siebie poszczególne punkty osobliwe oraz wykonane z chirurgiczną precyzją roszady w mikrofilarach filmowego ciała. Analizując dane powtórzenie, należy mieć na uwadze pozycje i funkcje każdego elementu i punktu osobliwego, by nie rozpastrywać ich w odosobnieniu.

Jakość powtórzenia, to, czy owo powtórzenie jest przebrane, a tym samym czy stanowi podstawę alternatywnej konstrukcji filmowej, w dużej mierze zależy właśnie od relacji wprowadzających zróżnicowanie na poziomie całej struktury, a nie od stopnia powierzchownego podobieństwa pojedynczego elementu.

Ważne jest też, by pamiętać, że ostatecznie nie chodzi tu jedynie o suche wyłuszczenie określonych struktur. Jest to raczej rodzaj sekcji i badania pracy genetyka filmowego, który operując konkretne ciało filmowe, dokonuje jakościowych zmian, mutacji danego gatunku.

Sfera rzeczywista i wyobrażeniowa, jako wypełnienie, jako mięso-efekt, który ucieleśnia to, co w królestwie symbolicznym istnieje wirtualnie, zwłaszcza jawiąca się w formie obrazu filmowego, uobecnia szereg różnorodnych, ciekawych propozycji powierzchni przedstawienia, za pomocą których jesteśmy w stanie docenić i uznać coś za mniej lub bardziej udane powtórzenie (w szerokim sensie tego słowa). Ale właśnie „uobecnia”, co znaczy, że ich bogata różnorodność i polimorficzność w dużej mierze zależy od roszad i przegrupowań w obrębie struktury. Samo powtórzenie

Tego Samego jest tylko efektem, powtórzeniem nagim głębszego powtórzenia na poziomie generującej struktury (będącej systemem różnic generatywnych, różnic na poziomie strukturalnym).

Pojawia się jednak podstawowe pytanie: dlaczego badać filmy von Triera właśnie w ten sposób? Bo przecież na pierwszy rzut oka narzucałoby się przyjęcie innego rodzaju analizy, pójście za sformułowanym przezeń mniej więcej w połowie filmu postulatem psychologicznym – wywołać w swoim nauczycielu przełom, umożliwić mu przejście od „doskonałego” do „człowieka”, zbanalizować i przekształcić zabieg tworzenia i poszukiwania w karłowaty proces, w którym Leth emocjonalnie by się odstonił, przełamując tym samym swój dystans twórcy-observatora. W moim odczuciu jednak owo przesłanie jawi się tutaj jako jedna z powierzchni (aczkolwiek nie wykluczam możliwości właśnie takiej interpretacji jako dodatkowej, wzbogacającej i uwypuklającej wielowątkowość dzieł von Triera). Jest to swego rodzaju „zagranie pod publiczność”. Jak wiadomo, kino rządzi się emocjami, jest grą opartą na emocjach. Twórca *Idiotów* wie o tym doskonale. Jest wyśmianym rzemieślnikiem, znajdującym się na swojej *techne*. Dlatego też „rzeźbi” jednocześnie na wielu płaszczyznach. Tworzy co najmniej podwójną konstrukcję. W swych działaniach przypomina tu nieco innego wybitnego reprezentanta kina autorskiego – Petera Greenawaya. Przy czym jeśli u tego ostatniego mamy przede wszystkim warstwowy sposób konstrukcji narracji (prócz tradycyjnej, przyczynowo-skutkowej narracji pod spodem w poszczególnych filmach często wyłania się inna narracja, rządząca się zupełnie innymi prawami, jak chociażby w *Wylizance* narracja oparta na liczbach i grze czy narracja oparta na skojarzeniach odsyłających do śmierci w *Zet i dwa zera*), to u Larsa von Triera idzie przede wszystkim o cechy gatunkowe filmu jako takiego. Twórcę *Tańcząc w ciemnościach* ogólnie cechuje ogromna dbałość o zachowanie głównej cechy spektaklu filmowego – o grę emocjami. Wszystkie filmy von Triera, można by rzec, wręcz koszą emocjonalnie, nie ma w nich dystansu. Dlatego nie wydaje się, by akurat ta dbałość była wyjątkowa (świadczy jedynie o solidnej znajomości warsztatu spektaklu filmowego – jak skonstruować przebieg zdarzeń, by wzbudzić emocje u widza). Poza tym analiza na poziomie psychologicznym odwołuje się do tego, co wyobrażone, do tego, co w tekście Deleuze’a *Po czym rozpoznać strukturalizm?* jest wtórne – jest już samym efektem.

Można by, rzecz jasna, rozważyć możliwość analizy filmu von Triera przy użyciu narzędzi nie tyle psychologicznych, ile psychoanalitycznych, w szczególności Lacanowskich – w końcu to właśnie z teorii Lacana Deleuze zapożycza swą terminologię w przywoływanym przeze mnie tekście¹². U Deleuze’a wszelako ów trójpodział przyjmuje nieco inny kształt, zakłada inny porządek zależności. U Lacana to, co pierwsze, czyli realne, wiąże się z traumą, a więc tym, co ukryte, co należy wydobyć. U Deleuze’a zaś to, co rzeczy-

¹² To, co rzeczywiste, wyobrażone i symboliczne, to w teorii Lacana: realne, wyobrażone i symboliczne. (Na podstawie: Herman Lang, *Język i nieświadomość*, przekł. P. Piszczatowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005).

wiste, pozostaje (w swej prostej materialności) jawne i uzależnione od tego, co trzecie – od królestwa symbolu. Jeśli Lacan uznaje to, co realne, za element pierwotny, opierający się językowej symbolizacji, to dla Deleuze'a pierwotny pozostaje właśnie poziom symboliczności, czyli struktury jako takiej.

Gdybyśmy jednak pokusili się o analizę *stricte* lacanowską, moglibyśmy badać wypowiedzi dwóch autorów filmu: to, co i jak mówią do siebie nawzajem; można byłoby spróbować wydobyć strukturę relacji między von Trierem i Lethem, używając tych samych metod, co psychoanalityk, wsłuchujący się w dyskurs swojego pacjenta. Ale czy wobec tego również propozycji filmowych, które realizuje Leth, nie można postrzegać właśnie jako wypowiedzi? Idąc dalej tym tropem, wracamy wszelako do punktu wyjścia – do analizy struktury poszczególnych filmów-powtórzeń. Właśnie owa warstwa ukryta pod spodem jawi się jako dużo ważniejsza z perspektywy sposobu ujmowania reguł filmowych – owo deleuzjańskie z ducha „rzeźbienie” w strukturze, świadoma ingerencja w strukturę, żonglowanie punktami osobliwymi, powtórzenie, które zakłada grę różnic w warstwie tworzenia gatunku filmowego. Von Trier wydaje się rozciągać i rozpychać do granic możliwości ramy poszczególnych gatunków, łączy je, mutuje i dokonuje operacji na ich mikrostrukturach, na podtrzymujących je mikrofilarach. I dlatego analogicznie można się pokusić o uznanie techniki zastosowanej w *Pięciu nieczystych zagraniach*, którą powyżej zrekonstruowałam, za generalną technikę Larsa von Triera w budowaniu dzieła filmowego, a tym samym w analizowaniu reguł filmowych: Lars von Trier bada strukturę danego gatunku filmowego, tak jak badaliśmy strukturę filmu Jorgena Letha, a następnie ustanawia pewne obostrzenia, które pozwalają na rozsadę punktów osobliwych – rozciąga, analizuje granice i wirtualność danego gatunku filmowego, ustanawiając kolejne powtórzenie przebrane – powtórzenie, w którym różnica na poziomie struktury zyskuje przewagę nad powtórzeniem w samym efekcie, powtórzenie, w którym afirmacja osobliwości dominiuje nad powtórzeniem dotyczącym jedynie ukazującego się i dającego się przedstawić „efektu”. Sukcesem wydaje się być zejście na poziom gry różnic, na poziom genetyki samego tworzenia – procesów dyferencjacji, które aktualizują się w warstwie przedstawienia, jednocześnie ją warunkując i wytwarzając.

Lars von Trier, realizując konkretny dokument, zdradza jednocześnie swoją generalną technikę. Tematem dokumentu (zaznaczymy, że dokument jako gatunek filmowy nie jest „typową” formą dla Larsa von Triera, a więc nie jest to jeden z wielu dokumentów zrealizowanych przez twórcę *Przełamując fale*, zresztą sama forma wydaje się wymagać rozszerzonej analizy) mogło być wszystko, a jednak autor podjął decyzję, by dotyczył on wspólnej pracy twórczej z Jorgenem Lethem – by dotyczył powtórzenia I, poszukiwania różnic w repetycji konkretnej formy filmowej. Zadanie: dogłębna analiza, dokopanie się do struktury relacji i różnic, a następnie zastosowanie operacji polegającej na ograniczeniach/zmianach w członach i w stosunkach różniczkowych, które przemieszczają punkty osobliwe, a tym samym utworzą inną serię – nowe powtórzenie.

Odnosnie do samej formy dokumentu – tu również wybór konwencji wydaje się celowy – konstrukcja i charakter całości *Pięciu nieczystych zagrań* przypomina rodzaj reportażu, tzw. *making off* – dokumentację realizacji produkcji filmowej, czyli film o tym, jak się robi film. Nie sposób sobie wyobrazić, by zabieg ten był tylko przypadkowy. Dzięki temu, jak można łatwo zauważyć, spiętrzenie powtórzeń, ich zazębianie się i wzajemne relacje nabierają sensu i ciężaru. Nie tylko mamy tutaj do czynienia z powtórzeniem schematu gatunku filmowego, jakim jest dokument, lecz także z powtórzeniem określonej historii (zostaje mianowicie powtórzona rola dokumentu – film powtarza określone wydarzenie); film ten jest również unaocznieniem ogólnej techniki konstruowania filmów przez Larsa von Triera oraz powtórzeniem na poziomie samego dokumentu, jest *making off* – rodzajem typowego filmu, który służy do rejestracji przebiegu produkcji filmowej – filmem o produkcji tych konkretnych filmów-powtórzeń.

Na zakończenie warto jeszcze zanotować kilka spostrzeżeń o ostatnim, V filmie-powtórzeniu. Od strony narracyjnej mamy do czynienia z pewnym *novum* – słowami Larsa von Triera Jorgen Leth czyta i komentuje przebieg całości wydarzeń oraz relację między dwoma twórcami – narracja opisuje i spaja w pewien sposób złożoną grę, jaka się wywiązała między von Trierem i Lethem zarówno w trakcie realizacji filmu, jak i dużo wcześniej. Strona wizualna może się tu wydawać nie tak ciekawa jak w poprzednich realizacjach, ponieważ zastosowany został pomysł z poprzedniego filmu-powtórzenia oraz z samego początku *Pięciu nieczystych zagrań*. Lars von Trier decyduje się na użycie materiałów, które powstały w trakcie realizacji całego filmu. W przypadku IV filmu-powtórzenia, o którym była mowa wcześniej, sam fakt wykorzystania gotowych materiałów nie wzbudza poczucia jałowej repetycji zastanych, gotowych materiałów, gdyż nie jest to jedynie naśladowujące powtórzenie początku całego filmu – na samej powierzchni przedstawienia zostaje wprowadzone zróżnicowanie (jako efekt rotacji punktów osobliwych i zmiany relacji różniczkowych elementów na poziomie struktury). Poszczególne-kadry ujęcia są tylko punktem wyjścia do dalszych poszukiwań i przeobrażeń. Na bazie tego materiału dokonują się zmiany wewnątrz budowy samego obrazu. Natomiast w V filmie-powtórzeniu nie widać zmian na płaszczyźnie przedstawienia (nie zachodzą one na poziomie struktury), a zabieg ten – nawiązanie do początku filmu – kojarzy się jedynie z wykorzystaniem dość typowego zabiegu, z jakim mamy często do czynienia w klasycznych filmach – z zastosowaniem klamry, która spaja całość. Z drugiej jednak strony dopiero oglądając V film-powtórzenie, przekonujemy się, że sama idea repetycji zastanego materiału nabiera właściwego sensu – V film-powtórzenie jawi się jako miniaturka całego filmu – jest minifilmem, mini *making off* całych *Pięciu nieczystych zagrań*.

Pięć nieczystych zagrań to pięć powtórzeń przebranych, ale – co ważniejsze – to także jeden z oryginalniejszych filmów o filmie. Autoreferencja dzieła filmowego, ukazująca technikę powstawania danego filmu i jednocześnie otwierająca drzwi do *laboratorium działań twórczych* Larsa von Triera – i to w formie filmowej, jaką jest dokument, a właściwie pewien jego

określony rodzaj, konkretnie *making off*, czyli film o tym, jak się robi film – zdumiewa i zaskakuje. Proces wyszukiwania nowych form wypowiedzi filmowych, powielania standardowych gatunków filmowych w alternatywny sposób, niepozwalający widzowi osunąć się w klasyczną śpiączkę „po-prostu-oglądania”, wprawiający w ruch samo myślenie o kinie, wydaje się możliwy dzięki rzeźbieniu na poziomie struktury, dzięki genetyce, zastosowaniu strategii powtórzenia z różnicą, ale niewątpliwie potrzebny jest także genetyk filmowy, mistrz von Trier.

***The Five Obstructions* as Five Disguised Repetitions: Lars von Trier's Creative Actions Laboratory**

Lars von Trier is known as an artist searching for new cinematic forms, often mixing “genres” and using given elements or rules in non-conventional ways. In my text I try to reveal and describe particular figures of *repetition*, operating as an important strategy on different levels of von Trier's film-work. I am also trying to explain, more generally, the role of these figures in Lars von Trier's artistic method.

My main example is *Five Obstructions* – one of the most interesting remakes ever done (this re-making itself being the first figure of repetition to analyze). *Five Obstructions*, a variation-iteration of Jorgen Leth's: *The Perfect Human* (*Det Perfekte Menneske*, 1967), is a piece of art composed of five film-repetitions, each of them submitted to a different set of restrictions.

Another figure of repetition – even more important from the analytical point of view, directly concerning the theoretical question I am discussing – refers to the formal construction of a particular film-genre, i.e. the “document”. It consists in extending the very limits of this genre, in modifying both its nature and function. I do not mean a simple repetition of a documentary “scheme”; in this particular document the function of the genre itself becomes a subject of double or even triple repetition. On the one hand, just as every “normal” document, it refers to what has “happened”, and thus in a certain way repeats the “initial” event (being itself a process of re-making, the repeating of a film by a famous Danish film documentalist (sic!)). On the other hand, it visualizes (although not directly), documents the basic technique of Lars von Trier's way of making movies. It reveals and repeats Lars von Trier's creative actions' laboratory on the screen.

In my interpretation of von Trier's *Five Obstructions* I am using several concepts introduced by Gilles Deleuze in *Difference and repetition* and *How Do We Recognize Structuralism?* Making explicit the hidden structures and production of difference through repetition – these are definitely the basic artistic strategies of the father of “Dogma”. Most useful for understanding von Trier is the Deleuzian concepts of “bare” and “disguised” repetition, “differential relations”, “singularities” (or: singular points), “object = x”,

and the "empty square". I am trying to explain their philosophical meaning and to make it operational for film-analysis. The *Five Obstructions* then appear as a work of art that "embodies" directly the idea of disguised repetition, as an auto-referential film bringing to light the very mechanisms of artistic creation, the inner organization of von Trier's laboratory. Creating new ways and forms of expression in cinema, forcing the limits of given genres – all this would never be possible without the "genius" of von Trier, but likewise it would be unattainable without a certain "structuralist" tendency, his capacity to "dig down" to structural, formal relations.

Magdalena Strzałkowska

Rzecz o fotografii odkrywczej. Alfreda Ligockiego przyczynek do tzw. sztuki krytycznej

W Ligockiego wizji sztuki rzeczy nazywane są po imieniu. Żeby ją uprawiać, trzeba wyrzec się strachu, że wypadnie się z gry we współczesną sztukę. Ligocki zaryzykował – jako krytyk funkcjonował na własnych prawach i tego samego wymagał od odbiorców – myślenia. Być może dzisiaj jest anachroniczny w wierze, że fotografia i sztuka w ogóle ma zdolność do pokazywania rzeczy takimi, jakie są, i jednocześnie odkrywania tego, czego nie da się zobaczyć. To jednak rezultat jego świadomej decyzji i prowadzonej od lat pięćdziesiątych do końca lat siedemdziesiątych XX wieku konsekwentnej dyskusji z tradycją i istotą fotografii oraz sztuki.

Niespodzianki obiektywne

Ligocki uprawiał krytykę z zakresu sztuk plastycznych i fotografii od początku lat pięćdziesiątych do końca lat siedemdziesiątych. Był autorem licznych przekładów, szeregu prac o sztuce, szkiców biograficznych i artykułów w czołowych pismach kulturalnych, między innymi w *Życiu Literackim*, *Przeglądzie Artystycznym*, *Przeglądzie Kulturalnym*, *Nowej Kulturze*, *Odrze*, *Fotografii* oraz analitycznych wstępów do katalogów wystaw artystów śląskich, krakowskich i wrocławskich. Był krytykiem, którego światopogląd zasadniczo wpłynął na postrzeganie przez niego sztuki, i któremu pozostał wierny. Jako zdeklarowany materialista i realista poszukiwał związków sztuki z rzeczywistością, jej odniesień od i do rzeczywistości, którą uważał za podstawowy materiał artystycznego jej sprawdzania. Mniemał, że szuka winna być syntezą postawy artysty wobec otaczającego go świata i jego reakcją na to, co się dzieje wokół. Ligockiego wizja sztuki wymagała innego modelu jej odbioru niż przyjęty w europejskiej tradycji i wypracowany przez osiemnastowieczną estetykę, opierającą się na trzech zasadach: bezinteresowności, przyjemności i skupieniu uwagi na jakościach formalnych dzieła. Sztuka, za jaką się opowiadał i którą postulował, te trzy zasady podważała. Poglądy te Ligocki przeniósł na fotografię, której był gorącym orędownikiem i którą uważał za największą przygodę ludzkości, lecz nie w sensie powielania banału „nieodkrytych krain”, tylko, używając terminu Kazimierza Wyki,

„niespodzianek obiektywnych”¹, które uważał za pierwszy pewnik realizmu i zarazem punkt dojścia. „Fotografia jest nowym sposobem doświadczania rzeczywistości”² – podkreślał.

Sztukę widział przede wszystkim jako nośnik określonych treści, które możliwie najlepiej uwidaczniają się w obrazie fotograficznym. Mniemał, że nie tyle ważna jest fotografia (sama dla siebie), mistrzostwo techniczne czy bogactwo estetyczne, ile sprawa. Owszem, przemyślana artystycznie, wypowiedziana i starająca się utrzymać widzów w obrębie określonej formy, jednak będąca starciem z samą rzeczywistością.

„(...) Nie ma alternatywy fotografii jako sztuki albo fotografii jako mechanicznej dokumentacji. Jest tylko alternatywa fotografii bezmyślnej lub konformistycznej i twórczej niezależnie od tego, czy się tę twórczość nazwie sztuką czy nie. A to jest chyba ważniejsze od terminologicznych łamigłówek”³

– pisał w swojej najważniejszej książce *Fotografia i sztuka*, budzącej liczne polemiki i dyskusje. Ligocki, na co wskazuje ta wypowiedź, nie szukał w sztuce alternatywy, to, czego od niej oczekiwał, nie było tylko „historią rozwiązań” artystycznych, czyli poszukiwaniem „rozwiązania problemu w rozwiązaniu innego problemu podniesionego w innym momencie przez innych ludzi”, ale raczej ujmowaniem aktualności swej współczesności, badaniem jej specyficznych problemów, rzeczywistych, codziennych walk. Fotografia przynależna do materialnej rzeczywistości w stopniu wykraczającym poza istniejące dla każdego stereotypy postrzegania tej ostatniej była dla krytyka „zwierciadłem ducha czasu”, a zadanie jej upatrywał w formułowaniu diagnozy rzeczywistości. To ukazywanie życia, służące w istocie celowi nadrzędnemu, jakim jest stawianie oporu wobec rzeczywistości społecznej, postulował nieprzerwanie przez cały okres swojej działalności krytycznej.

Świadek epoki

Ligocki był przekonany, że żadne inne medium dzięki sile swej dokumentacyjności i autentyczności, w którą głęboko wierzył, nie daje tak dużych możliwości perswazji jak fotografia. Traktował ją przede wszystkim jako „faktyczność rzeczy”, której siłę oddziaływania upatrywał w jej wymowie, przywołując słowa Karla Pawka:

„Fotografia nie jest logiczna (...). Fotografia nie jest «pojęciem». Słów można używać pojęciowo, można za ich pomocą stwierdzić coś ściśle określonego i poza tymi słowami nie wypowiada się nic innego. Rzeczywistość w swych wypowiedziach zachowuje się inaczej. Tkwi w niej jednocześnie nieskończona różnorodność i nawet coś ściśle określonego ukazuje się nam w wielokształtnych wielowarstwowych splotach”⁴.

¹ K. Wyka, „Tragiczność, drwina i realizm”, w: *Kartografowie dziwnych podróży. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*, red. M. Wyka, Universitas, Kraków 2004, s. 239.

² A. Ligocki, *Fotografia i sztuka*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962, s. 43.

³ Ibidem, s. 120.

⁴ K. Pawek, *Totale Photographie*, cyt. za: A. Ligocki, *Czy istnieje fotografia socjologiczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 14.

Prawdziwie twórcza i zarazem odkrywca fotografia nie była dla Ligockiego „kosmetykiem” rzeczywistości, dostarczycielką przyjemności estetycznej, za którą jest uważana z racji swej niezbywalnej cechy – fotogeniczności. Krytyk stał na stanowisku, że szczególny sposób konfrontacji odbiorcy z rzeczywistością, jaki implikuje fotografia, pretenduje ją do roli odkrywcy. Nakładał na nią funkcję służebną – rolę egzaminatora w świecie pozbawionym uzasadnień i punktów oparcia, powołując się na słowa Dürrenmatta:

„Dokumenty zeznają, nie muszą się one tłumaczyć przed nami, ale my przed nimi. Pytają, oskarżają, świadczą o człowieku, o jego strachu i radości, o jego kryjówkach i ciemnych ścieżkach, o jego żądzach, o samotności, o jego możliwości i dążeniach. Wstrząsają tym, co pokazują. Jesteśmy wydani na ich łup i dobrze, że jesteśmy wydani”⁵.

Słowa te, wielokrotnie przytaczane przez krytyka, stanowiły dla niego niejako dowód na silną potrzebę „obecności”, świadka epoki, czego możliwość spełnienia upatrywał w fotografii jako dostarczycielce określonych informacji, a zarazem mechanicznym nośniku kierowanym podmiotowym *ratio* i przez to dającym możliwość otwarcia nowych perspektyw na otaczającą nas rzeczywistość.

Z perspektywy dnia dzisiejszego zdominowanego przez szybkie koncepty, grę ze sztuką i w sztukę, w której fotografia pełni funkcję dostawcy półfabrykatów dla medialnych manufaktur, a także niezliczonych strategii prywatyzacji estetyki, poglądy Ligockiego, urodzonego w 1921 roku, którego żarliwa myśl krytyczna postulowała aktywną obecność w świecie, budzą spore wątpliwości co do tego, czy sztuka może nadal być świadkiem. A być świadkiem to widzieć z bliska. Kwestia ta to ni mniej, ni więcej, tylko ciągłe powracanie do ślepego punktu obecności sztuki. Z wywodów Ligockiego i jego postawy prawdziwego humanisty zdaje się wynikać, że nie dopuszczał on do świadomości możliwości zniknięcia sztuki. Myślenie zaś o „tu i teraz”, o czasowości i obecności sztuki nie oznaczało dlań przeciwstawiać się jej zniknięciu, lecz monitorować, mówiąc słowami Sławomira Magali, „wielość rzeczywistości nieustającego uspołecznienia, któremu nie ma końca”. Dlatego siłę i potencję oporu widział w twórczej myśli, szukającej z różnym powodzeniem związku z realnym życiem i będącej sprawozdaniem z „ducha epoki”. Ligocki był przy tym jednak świadomy jej dwuznaczności oraz partyjnych i komercyjnych uwikłań dokonywanych na polu wiary w jej autentyczność. Konserwatyzm czy nawet anachronizm tej postawy, który wielu może w niej dzisiaj dostrzegać, paradoksalnie przyjęć można jako prowokację. Zachowywanie „tu i teraz”, obecności i lokalizacji we współczesnej sztuce to postawa nader prowokująca. Nie jest to jednak, w przypadku postulowanych przez krytyka zadań i funkcji fotografii, manifestacyjne podpisywanie się pod rozmaitymi receptami socjologicznymi, które się nam często serwuje, ale wydawać się może, że bycie świadkiem jest bardzo istotne.

⁵ F. Dürrenmatt, cyt. za: A. Ligocki, *Fotografia i sztuka*, op. cit., s. 97.

Trybuna krytyki

Ta rola fotografii będąca przedłużeniem światopoglądu Ligockiego wynikała jednocześnie z refleksji krytyka nad istotą samego medium fotograficznego, które dzięki sile swej dokumentacyjności i realizmowi kamery oferuje sporą możliwość poznawczą. Krytyk określił fotografię jako „specyficzną formę poznania”, „szczególnie sugestywny środek kształtowania poznania i sądenia”. Realizm kamery i realizm w ogóle uważał za „szczególnie przy stosowany do funkcji poznawczej (...) dzieł sztuki” i najbardziej otwartą formę sztuki. Opowiadając się za takim podejściem, rozgraniczał wyraźnie realizm jako świadomą postawę wobec rzeczywistości od tendencji realistycznych i historycznego kierunku w sztuce. Ową postawę traktował zaś jako rozmowę osób, które łączy nieufność wobec spraw oczywistych oraz wrażliwość na problemy ludzi.

Fotografię w tym kontekście postrzegał jako idealną syntezę przyrodzonego kamerze realizmu oraz rzeczowości rozumu. Uogólniając, twierdził, że każda fotografia, odgrywając w ramach kultury rolę optycznie uwierzytelnionej informacji, wpływa na postawę poznawczą człowieka, będąc traktowana jako „mechaniczne narzędzie wizualnego spisywania świata zewnętrznego”. Dlatego już samo utrwalanie na zdjęciach właściwości zewnętrznych przedmiotów i zjawisk wzbogaca naszą „księgę świata”, pełniąc swoistą funkcję w procesie poznawania rzeczywistości: „Inwentaryzuje każda fotografia, nawet produkt prymitywnego pstrykania. Takie wizualne «fizyki dokumentacyjne» stanowią materiał do uogólnień poznawczych”⁶ – powiada Ligocki. Podkreśla jednak, że odkrywcza fotografia, jak nazywał ją krytyk, wychodzi poza te granice, będąc czymś więcej niż suchą dokumentacją rzeczywistości, a mianowicie pewnym do niej stosunkiem. Tym samym zmusza odbiorcę do myślowej aktywności, zajęcia stanowiska, opowiedzenia się. „[Fotografia odkrywcza – M.S.] nie dostarcza gotowych uogólnień poznawczych, ale przywracając nam zdolność do zdumiewania się światem i odsłaniając warstwy rzeczywistości ukryte pod zasłoną stereotypów, nawyków i schematów, inspirowanie ich powstawanie”⁷ – wskazuje krytyk. Chodzi tu zatem o nacisk położony na treść myślową i merytoryczną wrażliwość w opozycji do formalnych analiz artystycznych, estetycznej dominacji czy suchej dokumentacji. Istota tak pojmowanej fotografii nie tkwi w jakościach formalnych, które same w sobie nie są ważne, lecz w przesłaniu. Są one znaczące jako wskaźnik pewnych postaw, przekonań, pewnej wizji świata, jaką ma artysta. W takim rozumieniu funkcji poznawczej oko kamery ujawnia, jak pisał krytyk, tajemnicę codzienności, pojedynczego losu, po to, by ukazać los ogólny: „Nowoczesna kamera nie widzi tylko trójwymiarowości rzeczy, widzi nowe i dalekie wymiary, nowe aspekty, nowe rzeczywistości. Nie fotografuje tylko zewnętrznej powłoki rzeczy, lecz wraz

⁶ A. Ligocki, „Fotografia artystyczna jako narzędzie poznania oraz walki z alienacją”, *Fotografia* 1967, nr 8, s. 172.

⁷ A. Ligocki, *Czy istnieje...*, op. cit., s. 27.

z ich istotą, z ich sytuacją, z ich losem”⁸. Odkrywca fotografia to ta, która unaocznia nieuchwytnie momenty rzeczywistości, pokazuje to, co znane, w zupełnie nowym świetle, odkrywając tym samym drugie jej oblicze, ukryte znaczenia i treści lub, przywołując słowa Pawka, „otwierając totalność rzeczywistości”. W węższym aspekcie, jak stwierdził Ligocki, poprzez samo już trafne „cięcie przez czas” fotografia zatrzymuje „dialektyczny ruch rzeczywistości”: „Można stworzyć sugestywne «cięcie przez czas» w fotografii odwiecznych głazów”⁹ – zauważył.

Przywołana przez Ligockiego funkcja poznawcza może budzić wątpliwość, szczególnie dziś, kiedy zaufanie do poznawczej wartości sztuki mającej za cel dochodzenie do prawdy jest bardzo naruszone. Jednakże niepotrzebnie. Poznanie w sztuce w rozumieniu krytyka nie rości sobie żadnych socjologiczno-naukowych praw. Poznanie to, jak uważał, ma poprzez unaocznienie zjawisk odkrywać świat jak gdyby na nowo, ukazywać elementy struktury zjawisk i poddawać je krytycznemu oglądowi, budząc przez to naszą świadomość. W swojej książce *Czy istnieje fotografia socjologiczna* Ligocki konkludował:

„Nasz przegląd różnych rodzajów fotografii społecznej pokazał, jak głęboko potrafi fotografia penetrować obszary będące przedmiotem badań socjologii, a więc struktur zbiorowości społecznych oraz zjawisk i procesów zachodzących w tych zbiorowościach. Ale ta penetracja, przybierająca niekiedy postać aktywnego uczestnictwa w tych procesach, nie ma nic wspólnego z badaniami socjologicznymi. Są to akty poznawcze o zupełnie innym charakterze (...). Nie ma fotografii socjologicznej, podobnie jak nie ma socjologicznego malarstwa czy poezji”¹⁰.

Opisana przez krytyka funkcja poznawcza fotografii to nic innego jak wypowiedanie się na temat kondycji społeczeństwa i ciągłe zapuszczanie sond diagnozujących w niejednorodną, wielowarstwową rzeczywistość. Ligocki żądał od fotografii jej penetrowania uwzględniającego wyobrażenia podmiotu o jego miejscu w społecznej strukturze oraz wykrywania, co w owych wyobrażeniach jest efektem „fałszywej świadomości”, a także wskazywania na przemiany zachodzące w świecie, co miało skłaniać odbiorców do krytycznej analizy zjawisk społecznych. Nie chodziło mu jednak, jak można przypuszczać, o siłę przebicia fotografii, a nawet nie o jej gotowość do przekraczania norm i konwencji, ale o rozszerzanie granic, gdyż, jak pisał, „fotografowi wystarczy często dla jego odkryć skrócić za najbliższy róg ulicy”¹¹. Źródłem więc istotnego materiału tematycznego może stać się również „zwykłe” życie przeciętnych ludzi uwikłanych we współczesną codzienność, pod warunkiem wyłuskania z niego waloru pełni indywidualnego życia ludzkiego.

⁸ K. Pawek, *Totale Photographie*, cyt. za: A. Ligocki, *Czy istnieje...*, op. cit., s. 15.

⁹ A. Ligocki, *Fotografia artystyczna jako...*, op. cit., s. 197.

¹⁰ A. Ligocki, *Czy istnieje...*, op. cit., s. 125.

¹¹ A. Ligocki, „Fotografia artystyczna i kosmetyka rzeczywistości”, *Odra* 1967, nr 10, s. 54.

Walka ze świętym spokojem

Istotą twórczości była dla Ligockiego świadomość zanurzenia w kulturze i podjęcie próby jej krytyki. Fotografie widział jako demaskatora, medium, które z przenikliwością spogląda na rzeczywistość, odziera człowieka z masek, ukazując jego nagość ukrywaną za fasadą kultury i wiary. „Pierwsze zetknięcie się z odkrywczą fotografią z reguły jest walką”¹² – stwierdził. Ligocki przypominał, iż zadaniem fotografii jest nieustanna problematyzacja „apriorycznych założeń”, szukanie „warunków i okoliczności, wśród których się [te założenia] rozwijały i przesuwaly”. Innymi słowy, chodzi o jej dążność do rozbijania konwencji, nawyków i stereotypów postrzegania i przeżywania świata oraz siebie samych. Przywołany po raz kolejny przez krytyka autor wystawy „Czym jest człowiek” pisał: „Fotografia zrywa zasłonę naszych pojęć i teorii, by wystawić nas na uderzenie tego, co rzeczywiste”¹³.

Taka wizja fotografii budzić może silny opór, z powodu m.in. braku tu jednej z klasycznych kategorii estetycznych – bezinteresowności, jak również generować może posądzenie o represyjność i ideologiczność, skrywaną pod pozorem podważania zafałszowanej świadomości. Ligocki na taki zarzut odpowiada jednak śmiało:

„Ludzie z natury nie bardzo lubią takie rozbijanie – jakżeż więc chętnie będą mu się przeciwstawiać, jeśli mają do dyspozycji wzniosłe racje estetyczne. Zewnętrznym objawem tej opozycji jest mnożenie tabu. Zofia Rydet może opowiedzieć o perypetiach ze swoim cyklem «Mały człowiek». A to zarzucano, że cykl jest zbyt smutny, bo przecież dziecko jest radosne, to znów że za dużo dzieci chodzi tam niezbyt elegancko ubranych, przy czym musiała udowadniać, że nie są to dzieci polskie!”¹⁴.

Starając się uchwycić postulaty Ligockiego, należy zastrzec, iż tak rozumiana fotografia i sztuka nie jest ani dowodem przeciw społeczeństwu, ani oskarżeniem wysuniętym przeciw pojedynczemu człowiekowi. Wizja krytyka nie jest równoznaczna z zawłaszczaniem sobie przez artystę pojęcia sztuki. To raczej afirmacja stałego odnawiania naszego nastawienia wobec świata w jego szczególne, zwyczajach i z pozoru niewartych uwagi faktach, które można by określić, mając na względzie światopogląd Ligockiego, jako stałą krytykę naszego historycznego bytu. Ligocki po doświadczeniach socrealizmu pozostał w swoich postulatach przy „mikrotransformacjach” czynionych w korelacji z analizą historyczną i nastawieniem praktycznym, już bez złudzeń zakładających uniwersalne podłoże działań o humanistycznej wymowie. Ligocki-socjalista, szczególnie po intensywnym okresie lat 1949–1956, świadomy był własnego zanurzenia w rzeczywistość, wobec której stał się teraz podwójnie wnikliwym obserwatorem. Sam będąc elementem ideologicznego dyskursu i polityki, chciał, by sztuka przyjęła wobec tych zjawisk postawę rozumiejącą, by nie mówiła już o jednym Rozumie, lecz różnych postaciach racjonalności.

¹² A. Ligocki, „Fotografia artystyczna a kultura masowa”, *Odra* 1967, nr 9, s. 57.

¹³ K. Pawek, cyt. za: A. Ligocki, „Dwa albumy”, *Fotografia* 1964, nr 2, s. 28.

¹⁴ A. Ligocki, „O wystawie Waldemara Jamy”, *Fotografia* 1970, nr 12, s. 282.

Broń złudzeń i broń rzeczywistości

Pomimo wielu uwikłań fotografii krytyk nie zrezygnował z propagowania modelu krytycznej postawy fotograficznej, zależnej w swej istocie od wolnej aktywności umysłu twórcy, będącej w stanie ożywić nasze relacje ze światem, wyprowadzając odbiorcę ze stanu biernego, wegetatywnego przeżywania ku intensywnemu kontaktowaniu się z otoczeniem zewnętrznym. Wierzył, że fotografia, stawiając nam przed oczami autentyczne zjawiska życia i losu ludzkiego, mobilizuje nasze poczucie odpowiedzialności, wstrząsa naszym sumieniem, burząc owo doznanie „świętego spokoju”: „Musimy sprostać spojrzeniu kamery”¹⁵ – powiada przywoływany wielokrotnie przez Ligockiego Dürrenmatt. Takie stanowisko krytyka może popychać do odbierania jego postawy jako postawy moralisty i propagandy. Nie wydaje się to jednak słuszne. Ligocki był realistą wiążącym artystyczność z nastawieniem praktycznym, a jego realizm to przede wszystkim, jak mówił Pawek, „stawianie za pomocą kamery fotograficznej podstawowych i drażliwych pytań jedynym językiem zrozumiałym dla wszystkich”. To również zaproszenie, dzięki możliwościom, jakie daje nam kamera fotograficzna, do refleksji nad odpowiedzialnością za wydarzenia, które nie dotyczą nas bezpośrednio i pozostają pozornie poza naszą kontrolą. Płynące stąd wnioski zdają się wskazywać, iż Ligocki definiował pewien sposób uprawiania fotografii i sztuki jako analizę rzeczywistości i nas samych jako bytów historycznie zdeeterminowanych.

Kolejnym ważnym zadaniem, jakie stawiał krytyk fotografii w ramach społecznej wizji sztuki, była walka z alienacją współczesnego człowieka. Założenie autentyczności medium fotograficznego, jakie przyjął na początku swych rozważań, prowadziło do traktowania jej jako prawdziwego spotkania z rzeczywistością, jako „przezroczystej szyby”, co z kolei generowało miało u odbiorcy różnorodne przeżycia związane z obcowaniem ze światem przedstawionym na zdjęciu:

„Fotografia (...) jest przede wszystkim instrumentem spotkania z tym, co «faktyczne», lub innymi słowy: specyficzną formą «doświadczenia rzeczy». Formą diametralnie różną od plastyki. Fotografia wywołuje poczucie egzystencjonalnego powiązania i wspólnoty istnienia człowieka i rzeczy przez stworzenie do nich pomostu. Jest medium bez własnej autonomicznej struktury”¹⁶.

Ligocki głosił, iż poprzez swą dokumentacyjność fotografia świadczy o bliskości zjawiska i widoku bezpośrednio na drodze wizualnej oraz że jest „śladem rzeczy w cudowny sposób podobnym do śladu, jaki te rzeczy pozostawiają w naszej świadomości”. Wskazanie to, jak uważał, sprowadzało praktyczne konsekwencje dla odbiorcy w postaci intensyfikacji jego kontaktu ze światem oraz przywrócenia zdolności do zdumiewania się nim. Krytyk wierzył, że poprzez umiejętność zaskakiwania, wywoływania wstrząsów fo-

¹⁵ F. Dürrenmatt, cyt. za: A. Ligocki, *Fotografia i sztuka*, op. cit., s. 97.

¹⁶ A. Ligocki, „Niefortunne zmartwychwstanie”, *Fotografia 1970*, nr 12, s. 281.

tografia toruje drogę gwałtownym strumieniom przeżyć, służąc do sublimowania i wzbogacania naszego doznawania rzeczywistości. Przeżycia te, składające się z rozmaicie ze sobą splecionych emocji, odczuć i procesów myślowych, są podobne do tych, których doznajemy przy bezpośrednim postrzeganiu rzeczywistości, będąc w istocie źródłem umacniania z nią więzi.

Interesowność i brak dystansu

Dyskurs Ligockiego o pojęciu sztuki krytycznej, jaki wyłania się z naszych rozważań, cechują dwa podstawowe przeświadczenia. Po pierwsze, tak rozumiana sztuka zmusza odbiorcę do bardzo osobistej reakcji. Nie reakcji na sztukę, tylko osobistej reakcji na problemy, które sytuują się bardzo często daleko poza nią. Po drugie, sztuka krytyczna realizująca się w medium, jakim jest fotografia, ma podwójną siłę oddziaływania. Pierwsza z istotnych cech wynika z samego założenia krytycznej refleksji nad tą sztuką, w której przekaz artysty powinien odbiorcę poruszać jako człowieka, co z kolei powoduje utratę dystansu estetycznego. Mamy więc do czynienia z brakiem tradycyjnego odbioru sztuki w postawie bezinteresownej. Z kolei wyjściowe założenie, jakie poczynił krytyk na gruncie fotografii, mówi o braku dystansu estetycznego i dystansu fikcji w stosunku do przedmiotów zadokumentowanych na zdjęciu. Otrzymana „płaszczyzna pokryta układem plam barwnych” nie ma, zdaniem krytyka, charakteru samodzielnego ani autonomicznego, gdyż jest ściśle podporządkowana funkcji odbijania, nie będąc wynikiem dyskursywnej spekulacji operującej abstrakcyjnymi pojęciami. Stąd rozstrzygnięcie, iż fotografia ze względu na przyrodzoną temu medium dokumentacyjność i, by przywołać słowa Pawka, „dialektykę samej rzeczywistości” ma podwójną siłę rażenia. „Fotografia artystyczna pyta za pomocą autentycznych elementów rzeczywistości, jakby za jej pośrednictwem pytała nas sama rzeczywistość”¹⁷ – powiada krytyk.

Dostrzeżona w fotografii zdolność do pokazywania rzeczy takimi, jakie są, i jednocześnie odkrywania tego, czego nie da się zobaczyć, stanowiła dla Ligockiego konsekwentną podstawę jego poglądów. Od odkrywczej fotografii domagał się wywoływania krytycznej refleksji o sposobach i środkach dotarcia do naszej samowiedzy i nas samych, usposobionych tak, a nie inaczej, przez historyczne okoliczności, ale nie w sensie poszukiwania wartości (ideałów), wzrostu poznania *sensu stricto* czy legitymowania tego, „co jest”, lecz w sensie przekraczania własnych ograniczeń, problematyzowania. Z refleksji Ligockiego nad sztuką można wywnioskować, że jest ona tym środkiem, który pozwala sprawdzić, „czy można myśleć inaczej, niż się myśli, i postrzegać inaczej, niż się widzi, aby móc potem znów patrzeć i rozmyślać”¹⁸.

¹⁷ A. Ligocki, „Fotografia artystyczna a kultura masowa”, op. cit., s. 57.

¹⁸ M. Foucault, *Historia seksualności*, tom II, *Użytek z przyjemności*, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 148.

Możliwości w sieci uwikłań

Wysuwając takie postulaty, krytyk miał świadomość przeciwnych skutków, jakie mogą wywoływać wszystkie fotograficzne formy wizualnego obcowania ze światem, stwarzając replikę owego kontaktu w postaci tzw. świata w obrazku. „Fotografia może niszczyć, zamieniając człowieka w rodzaj pierwotniaka wchłaniającego biernie wlewane w niego porcje spreparowanych obrazków, (...) sprowadzając go do skrajnych form alienacji”¹⁹. Obcujemy nie tyle z rzeczywistością, ile z jej obrazami. Przyjmując to, co widzimy, za coś oczywistego, nie potrafimy odróżnić pozoru od rzeczywistości, a co gorsza, niemożliwe staje się przejrzenie obrazu na wylot, dotarcie do rzeczywistości. Wszelka chęć dotarcia do niej jest bezprzedmiotowa, bo zagubieni w potoku przykrywających rzeczywistość obrazów, nie jesteśmy w stanie jej poznać. Baczny na te racje, Ligocki przywołał wypowiedź niemieckiej krytyk Barbary Klie z *Süddeutsche Zeitung* z 1967 roku:

„Kamera jest próżna jak książkę malarzy w aksamitnym kaftanie i zanim pokaże rzecz, gada z upodobaniem o sobie samej (...). Jest złośliwa, nic jej nie ujdzie, jest czynna – mało-mieszczanka w światowym formacie – banalna, gadatliwa, wszystkowiedząca. Jest wrażliwa, jest proletariuszką wrażliwości (...). Czy można by wyobrazić sobie naszą epokę strachu bez współudziału fotografii? Niepokój zwierzęcia, jego nadłuchiwanie, ciągłe czuwanie, płytki sen, jego czekanie na prześladowcę, który je wytropi, poszczuje i ustrzeżli (...). Entuzjaści fotografii w r. 1839 – właśnie w połowie drogi między dwiema rewolucjami, na początku narodzin wyzysku robotników przez przemysł – nie przepuszczali, że w tym miłym aparacie tkwi inny wyzyskiwacz: niewidzialny, nieuchwytny wyzyskiwacz osobowości, który ujawnia się jako duch luksusu i jako pośrednik potęgi widzenia – jeśli już nie posiada – wszystkiego, co ma ziemia”²⁰.

Sąd ten wyraźnie ujawnia ową „dialektykę fotografii”. Dokumentacyjna autentyczność, przyjęta jako punkt wyjścia poglądów Ligockiego, w praktyce jest dość dowolna, bo ukazuje fragment, jeden tylko z możliwych widoków, a rzeczywistość przedstawiona często ześlizguje się w funkcjonalność, stając się instrumentem różnorodnych perswazji. Lecz, jak głosił krytyk, może być ona jednocześnie krytycznym środkiem wyrazu i kształtu artystycznego. Staje się w swojej antynomii pewnym antidotum, próbą oporu przeciw ograniczeniom wizualnych i sytuacyjnych schematów, w jakich nieprzerwanie żyjemy i jakie sama tworzy.

Sztuka krytyczna wypowiedzana w języku fotografii jest dla Ligockiego sposobem „myślenia obrazami”, „wydartymi przez fotografa z otaczającej go rzeczywistości”, obrazami naładowanymi treścią poznawczą, które „napadają, zmuszają do widzenia i poznawania, (...) skłaniają do samodzielne-go tworzenia sądu”.

¹⁹ A. Ligocki, „Między frustracją a mistyfikacją”, *Odra* 1971, nr 5, s. 45.

²⁰ B. Klie, cyt. za: A. Ligocki, „Niefortunne...”, op. cit., s. 268.

Dopóki kogut nie zapieje

Ligocki nieprzerwanie głosił, że fotografia zaangażowana istnieje dopóty, dopóki jest dla nas wiarygodna. Rzecz nader prosta: jak wszędzie, tak i tutaj nie ma nic za darmo. Słusznie zauważył, że fotografia jest przede wszystkim dziedziną praktyczną, dlatego to człowiek jest obowiązany dowieść prawdziwości (bądź fałszywości) obrazowania kamery. Przywoływał przy tym słowa angielskiego teoretyka Bruce'a Allsoppa: „Człowiek z kamerą może być czymś znacznie więcej niż człowiekiem plus kamera”²¹, nie zapominając jednocześnie, że punktem wyjścia, bez którego taka fotografia traci sens, jest lojalność kamery wobec fizycznej rzeczywistości. Tylko dzięki temu jest ona w stanie „uderzyć” widza, wyrwać go z uśpienia. Ów warunek postawiony na linii dzieło–twórca ma charakter obustronny. Wymaga nie tylko od twórcy, lecz także od odbiorcy odwagi oraz gotowości do przełamywania stereotypów i burzenia fasadowej wiedzy o świecie. Jak wskazywał Ligocki, krytyczne oko kamery bez człowieka jako podmiotu nie jest krytyczne:

„Najbardziej zmistyfikowane i kiczowato «spreparowane» zdjęcie pozostaje autentyczne o tyle, że dokumentuje wizualnie istnienie sfotografowanej postaci lub przedmiotu, i wiernie o tyle, że utrwała jedną z istniejących możliwości wyglądownych tej postaci lub przedmiotu. Mistyfikacja dotyczy natomiast układu warstwy semantycznej zdjęcia, takiego traktowania i zestawienia jego elementów, by nie fałszując ich cech wizualnych, nadać samemu zdjęciu cechy fałszu, łatwego sentymentalizmu, płaskiej wulgarności lub brutalności”²².

Słowa te prowadzą do jednego wniosku: Ligockiego wizja fotografii jako pewnej aktywnej postawy to po prostu „oko człowieka poszukującego innego człowieka”, oko, które ustawia się krytycznie wobec rzeczywistości i jednocześnie potrafi kontrolować własną uczciwość, nam pozostawiając wiarę w zachowaną więź między treściami wizualnymi a przeżyciem, wiedzą i działaniem człowieka za kamerą.

Nie jest to ze strony Ligockiego, jak można by przypuszczać, próba wskrzeszenia etosu kamery (jej prawdomówności). Krytyk wielokrotnie podkreślał fakt jej uwikłania i manipulacji oraz wszelkich nadużyć dokonywanych na płaszczyźnie wiary w jej autentyczność i dokumentacyjność. Towarzyszyła mu nieustanna świadomość, że wiele fotografii, pretendujących do tego miana, zmieniło się w sztampę, idąc w przesyt informacji, nadestetyzację, banał. Nie o cechy medium chodzi tu bowiem, lecz o człowieka za kamerą z całym spektrum jego inwentarza i pewnymi obowiązkami: „Walka musi być zatem rozegrana tam, gdzie działa wróg, a więc w warstwie semantycznej zdjęcia”²³ – dowodził. Tak ujęta fotografia uzasadnia formułowanie postulatów o jej zadaniach społecznych. W innym wypadku (realizm kamery rozumiany jako cecha samego medium) takie myślenie można by uznać za etyczny nonsens i próbę szantażu.

²¹ B. Allsopp, cyt. za: ibidem, s. 269.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

Przywołanie poglądów Ligockiego nie jest uprawianiem wymęczonego epigonizmu społecznego zaangażowania artysty i rozpasanej kazuistyki poślanictwa. Odkrywcza fotografia, jako pewna wizja i postulat jest, w rozumieniu krytyka, zaangażowaniem się w walkę o nową, krytyczną sztukę.

Sztuka nie była dla Ligockiego manifestacją mitu artystycznej wolności. Ujmował ją jako pewną postawę zakładającą aktywność nie tylko artystyczną, lecz także społeczną. Stanowiła dla niego przede wszystkim istotny składnik ideału społecznego, a dopiero wtórnie przedmiot przyjemności estetycznej. Fotografia zaś, czerpiąc swą siłę z bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością, odgrywała istotną rolę w tworzeniu, a zarazem weryfikacji w świadomości społecznej obrazu świata.

Wybór pewnej wizji sztuki i fotografii dokonany przez Ligockiego może się stać na nowo aktualny, a walka, jaką o nią toczył – zwycięska. Potwierdza to historia i dzień dzisiejszy, gdzie pytanie o społeczne i krytyczne zadania sztuki, w ferworze kreatywności, tendencyjnego dokumentu czy niejednokrotnie podważanej wartości sztuki krytycznej zdaje się na nowo nabierać sensu, tyle że przy konieczności powtórnego wypracowania „starych” zasad.

The Matter of Revealing Photography. Alfred Ligocki's Contribution to So-called 'Critical Arts'

The article presents Alfred Ligocki ideas of revealing photography which can be placed in the 'critical arts' trend. Ligocki as an art critic, quests photography which reveals the Reality hidden under the coats of stereotypes, patterns and banalities. In his depiction photography wants 'something more', and compared with ordinary photography perspective and this banal reality appears as a danger.

Ligocki believes that no other medium, because of its power of documentation and authentication, possesses such the power of persuasion as a photographic medium. The critic believes that the realism of camera is particularly adaptable to a recognizing function of works of art understood not as sociological and scientific one but as a conscious attitude towards the reality.

Ligocki is a real humanist and searches the connection between the art and real life. He encourages to treat the camera realism as a conversation, between people who share the feeling of distrust to obvious matters and sensibility to social problems.

Ligocki's vision of 'revealing photography' relies on treating it as challenge and at the same time not forgetting about the moral aspect of any creative activity.

Iwona M. Malec

Sztuka osobista, czyli pozytywna Estetyka ekspresji Eugène'a Vérona

Wiek XIX – *belle époque*, pełna optymizmu wzbudzonego szybkim rozwojem nauki i techniki, otulona duchem pozytywnej filozofii Augusta Comte'a. Stuleciu dziewiętnastemu towarzyszyło myślenie, że to, co istnieje, wchodzi w zakres nauki i jest wytłumaczalne. Podniecenie wywołane znacznym skokiem cywilizacyjnym nie ominęło również sztuki i druga połowa tego wieku mijiała pod znakiem unaukowienia myśli estetycznej. Badania i odkrycia naukowe silnie oddziaływały na powstające teorie estetyczne. W takiej atmosferze narodziła się *L'Esthétique* (Estetyka) Eugène'a Vérona. Rozwój jego poglądów przypadł na drugą połowę stulecia i należy je rozpatrywać w kontekście ówczesnych tendencji w nauce i kierunków filozoficzno-estetycznych.

Kim był Eugène Véron? Należał do grona czołowych estetyków francuskich owej epoki. Jego nazwisko wymieniano obok takich myślicieli tego czasu, jak wspomniany już August Comte, Hipolit Taine, Jean-Marie Guyau czy Gabriel Séailles. Véron był przede wszystkim estetykiem i teoretykiem sztuki, ale także pisarzem i publicystą. Wydana w 1878 roku *L'Esthétique* stanowiła jego najważniejsze dzieło. Dzisiaj, niestety, o francuskim estetyku niewielu pamięta. Z krótkiej noty biograficznej¹, którą Pierre Larousse poświęcił Véronowi (Wielki Słownik Uniwersalny XIX wieku), oraz z dwóch artykułów, zamieszczonych w czasopiśmie *L'Art* już po jego śmierci, dowiadujemy się, że Véron urodził się w Paryżu, w roku 1825, a zmarł 22 maja 1889 roku w Les Sables d'Olonne². W latach 1846–1849 uczęszczał do słynnej paryskiej

¹ Informacje bibliograficzne pochodzą ze wstępu autorstwa Jacqueline Lichtensein do francuskiej reedycji *L'Esthétique* E. Vérona oraz z artykułu J. Colrat, „Eugène Véron: contribution à une histoire de l'esthétique au temps de Spencer et Monet (1860–1890)”, *Sciences Humaines – Revue d'histoire des sciences humaines* 2008, nr 1–18. Fragmenty zaczerpnięte z książki E. Vérona i artykułu J. Colrat w przekładzie I.M. Malec.

² W tym roku mija 120 lat od śmierci Vérona, jest to więc dodatkowa – poza samą wartością jego przemyśleń – okoliczność, skłaniająca do przybliżenia sylwetki francuskiego estetyka polskiemu czytelnikowi.

l'École Normale Supérieure, która w owym czasie była przybytkiem wolnej myśli, a do grona wykładowców należeli ludzie mający istotny udział w rozwoju nauki we Francji³. W rok po jej ukończeniu (1850 r.) Véron otrzymał agregację z filologii klasycznej i rozpoczął pracę jako wykładowca retoryki na paryskiej Sorbonie. Około roku 1852, po proklamowaniu Drugiego Cesarstwa, ten zdeklarowany republikanin, ze względu na swoje poglądy polityczne był przenoszony do pracy na uniwersytetach w różnych miastach Francji, między innymi w Angers, Le Mans, Grenoble, w Besançon i Colmar.

Około roku 1862 Véron odszedł ze szkolnictwa uniwersyteckiego, po tym jak, zachowując niezależność myślową, nie zgodził się przekształcić swojej przemowy z okazji rozdania nagród uniwersyteckich w pochwałę na cześć francuskiej wyprawy militarnej do Meksyku⁴. Po rozstaniu ze środowiskiem akademickim ogłosił się wolnym profesorem i poświęcił pracy pisarskiej. Jego talent został szybko doceniony; w roku 1868 Véron opuścił Paryż, by objąć stanowisko redaktora naczelnego w lionńskim czasopiśmie *Progrès de Lyon*. Warsztat publicystyczny rozwijał również, współpracując między innymi z takimi czasopismami, jak: *Revue Nationale*, *Revue de Paris*, *Revue Moderne*, *Revue Scientifique et Littéraire*, *Liberté de l'Hérault*. W tym ostatnim przez pewien czas pełnił także obowiązki redaktora naczelnego. Zawsze jednak brakowało mu Paryża i jego artystycznego klimatu. W 1875 roku Véron powrócił do stolicy Francji i założył czasopismo *L'Art*, które prowadził do śmierci. Było to pismo estetyczno-naukowe, poświęcone przede wszystkim sztukom plastycznym oraz wydarzeniom muzycznym i teatralnym. Na jego łamach publikowali swoje artykuły znani ówczesni krytycy. Każdy numer był bogato ilustrowany i zawierał oryginalne grawiury, co dodatkowo podnosiło wartość periodyku, nie tylko materialną⁵. W latach 1881–1890 czasopismu *L'Art* towarzyszyła kronika francuskich i europejskich wydarzeń artystycznych: *Le Courrier de l'Art*, która ukazywała się co dwa tygodnie. Véron docierał do szerokiego grona odbiorców, a zadaniem założonych przez niego czasopism było propagowanie pozytywistycznej myśli estetycznej, krytyczna analiza dokonań artystycznych uznanych twórców oraz promowanie młodych artystów.

Główne założenia teorii estetycznej Vérona, zawarte w jego *L'Esthétique*, powstały na podstawie filozofii pozytywnej i dokonań naukowych XIX wieku. Dzieło to odniosło znaczący sukces nie tylko we Francji, lecz także poza jej granicami, o czym świadczy tempo wydawania kolejnych jego przekładów. W Anglii i Stanach Zjednoczonych ukazało się w rok po swojej francuskiej premierze. W roku 1883 zostało przełożone na język japoński, stając się jednocześnie pierwszym integralnym tłumaczeniem estetyki zachodnioeuropejskiej wydanym w Japonii. To dowodzi ważności i wartości dzieła Vérona. Wart odnotowania jest również fakt, że to tłumaczenie

³ Zob. S. Krzemień-Ojak, *Taine*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1966, s. 7.

⁴ 1862–1867 – Napoleon III interweniował w Meksyku przeciwko Juárezowi, który ogłosił m.in. zawieszenie wypłacalności wobec dłużników. W 1861 r. Hiszpania, Anglia i Francja podpisały konwencję o wspólnej interwencji w Meksyku.

⁵ J. Colrat, *Eugène*, op. cit., s. 206.

wprowadziło do języka japońskiego nowy termin na oznaczenie pojęcia estetyki: *bigaku*, który dosłownie znaczy: nauka o pięknie⁶. W kolejnych latach książka ukazała się między innymi w Brazylii i w Polsce⁷. We Francji dzieło Vérona wydawane było do roku 1921 (5 reedycji w okresie 43 lat), co również ukazuje, jaką uwagą cieszyła się jego myśl estetyczna w ówczesnej epoce. Idee Vérona znów zostały przypomniane przez Jacqueline Lichtenstein – profesor filozofii kultury z paryskiej Sorbony – która w 2007 roku doprowadziła do szóstej reedycji tego dzieła, poprzedzając je obszernym wstępem. *L'Esthétique* z pewnością na trwałe wpisała się w historię estetyki francuskiej. Czy tylko francuskiej – to kwestia warta rozważenia, do czego wypadnie nam jeszcze wrócić.

L'Esthétique Vérona wpisuje się w tradycję filozoficzną Francji i wspiera się na filarach historii sztuki i literatury francuskiej, nawet jeśli rozwijana przez autora teoria estetyczna bazuje na niemieckich dokonaniach naukowych z zakresu fizyki, chemii i neurofizjologii percepcji kolorów. Jego poglądy, dotyczące roli fizjologii w estetyce, zostały zbudowane na podstawie prac naukowych niemieckiego fizyka i psychologa Hermana von Helmholtza. Véron posłużył się nimi głównie przy pisaniu rozdziałów o muzyce i malarstwie. Odnajdziemy ich wpływ także w rozdziale dotyczącym smaku. Opierając się na dokonaniach naukowych i odkryciach Helmholtza, Véron buduje własną koncepcję estetyki, która nierozdzielnie związana jest z fizjologią i psychologią człowieka. W myśl tej koncepcji sztuka w pierwszej kolejności podoba się w sposób fizjologiczny, czyli ciała. Pewne kombinacje form, linii, barw i dźwięków działają na zmysły odbiorcy, co prowadzi do pobudzenia receptorów, które Véron nazywa „nerwami wrażliwości”⁸. Dzieło sztuki jest więc „niczym innym jak naturalnym wytworem organizmu ludzkiego, który jest tak zbudowany, że znajduje szczególną rozkosz w pewnych połączeniach form, linii, barw, ruchów, dźwięków, rytmów, obrazów. I te połączenia nigdy nie sprawiają mu przyjemności większej niż wówczas, gdy wyrażają wzruszenia i uczucia duszy ludzkiej”⁹. Rozkosz estetyczna – według Vérona – jest efektem szczególnych wibracji, które działają w określonych warunkach, pobudzając włókna nerwowe znajdujące się w oku i uchu. Włókna te przenoszą doznane wrażenia do ośrodków nerwowych w mózgu, wywołując uczucie przyjemności. Rozkosz estetyczna pojawia się wtedy, gdy sztuka pobudza nasze odczucia, co prowadzi do zadowolenia estetycznego. To główne założenia psychologii estetyki, która stanowi jeden z filarów estetyki ekspresji Vérona.

Formułując zasady ekspresyjnej teorii estetycznej, Véron oparł się również na odkryciach i osiągnięciach – szczególnie wpływowych w owym czasie – nauk przyrodniczych i antropologicznych. Z teorii ewolucji, zarówno Karola Darwina, jak i Herberta Spencera, wy dobył koncepcję *l'instinct du mieux*, czyli instynktu doskonalenia się. Instynkt ten wyróżnia człowieka, da-

⁶ Zob. J. Lichtenstein, „Préface”, w: E. Véron, *L'Esthétique*, op. cit., s. 7.

⁷ *L'Esthétique* w przekładzie Antoniego Langego, jednego z pierwszych polskich modernistów, ukazała się nakładem warszawskiej księgarni Teodora Paprockiego i S-ki w 1892 roku.

⁸ E. Véron, *L'Esthétique*, op. cit., s. 70.

⁹ Ibidem, s. 23.

jąc mu tym samym przewagę nad zwierzętami. Według Vérona ta przewaga mieści się nie tyle w samym instynkcie, ile w największej liczbie środków i możliwości, jakimi człowiek dysponuje do jego zaspokojenia. Dzięki możliwościom intelektualnym człowiek stale się doskonali, dodając do starych osiągnięć „nowe rezultaty – każde pokolenie oddaje swe zdobycze nowemu pokoleniu, dołączając do nich owoc swych własnych rozmyślań i nowych odkryć”¹⁰. Véron wyróżnia ponadto instynkt naśladowczy, drugi pod względem ważności wśród naturalnych dyspozycji człowieka. Potędze tego instynktu przypisuje powstanie mowy i pisma. Od czasów prehistorycznych człowiek tworzył sztukę; pozostawione rysunki na ścianach jaskiń czy odnaleziona przez archeologów prymitywna biżuteria dowodzą, że od najdawniejszych epok miał on wycucie estetyczne, które przejawiało się w upodobaniu do pewnych zestawień form, linii, barw, ruchów i dźwięków. Zdaniem Vérona to upodobanie rozwijało się, w miarę jak ewoluowała świadomość człowieka. W początkach swojego istnienia człowiek wyrażał się za pomocą gestu i krzyku. Umiejętność naśladowania głosem i gestem rozmaitych brzmień i form doprowadziła go do stworzenia języka. Lepsze poznanie własnych wrażeń i doznań pchało człowieka do szukania doskonalszych środków ich ekspresji. Środki te, zgodnie z teorią Vérona, zgrupowały się w różne kategorie, tworząc poszczególne sztuki¹¹.

L'Esthétique – poza wszelkimi inspiracjami – wpisuje się w nurt estetyki, wypływającej z naukowej koncepcji filozofii oświecenia i pozytywistycznej filozofii Comte'a. Teoria estetyczna Vérona naznaczona jest Comte'owską wiarą w stały postęp sztuki i niechęcią do jałowych – jego zdaniem – teorii metafizycznych. Dzieło sztuki nie jest odbiciem idei piękna, lecz wyrażeniem genialnej osobowości artysty. Tworzenie artystyczne dzieła nie jest zastosowaniem tej idei, a historia sztuki nie jest historią tegoż zastosowania. Wynika z tego ważny aspekt estetyki Vérona: negacja idealizmu i odrzucenie metafizyki. Stąd krytyka filozofii Platona i jego kontynuatorów rysuje się w omawianej książce szczególnie mocno. Autor *L'Esthétique* uważa, że estetyka metafizyczna wynika z fałszywej koncepcji filozoficznej, tworząc tym samym mylną koncepcję sztuki. Akceptując tak radykalnie antyidealistyczne stanowisko, Véron całkowicie odrzuca metafizykę w sztuce. Jak pisze we wstępie do swojej książki:

„Nie ma nauki bardziej niż estetyka rzuconej na pastwę marzeń metafizyków. Od Platona aż do urzędowych doktryn naszych czasów robiono ze sztuki jakąś mieszaninę zasadniczych fantazji i transcendentalnych tajemnic, które znajdują wyraz najwyższy w absolutnym pojęciu Piękna idealnego, nieruchomego i boskiego pierwowzoru przedmiotów rzeczywistych. Przeciwno tej chimerycznej ontologii zamierzamy wystąpić”¹².

¹⁰ Ibidem, s. 44.

¹¹ Véron wysunął hipotezę, iż wszystkie sztuki powstały z języka, najpierw mówionego: poezja, muzyka, taniec, następnie z pisanego: rzeźba, malarstwo, architektura. Wnioski te zostały oparte na wiedzy i obserwacjach naukowych, których dostarczyła Véronowi m.in. lektura prac sir Edwarda Tyllora. Powołał się na jego książkę: *Cywilizacja pierwotna*, która ukazała się we francuskim tłumaczeniu w 1871, a w Polsce w 1896 roku.

¹² E. Véron, *L'Esthétique*, op. cit., s. 23.

Véron uważa, że celem sztuki nie jest poszukiwanie piękna idealnego, w sztuce nie chodzi bowiem o urzeczywistnianie odwiecznego piękna Platona, gdyż zasada tego piękna nie wystarcza do wyjaśnienia złożoności objawów artystycznych. W opinii Vérona sztuka przewyższa piękno, gdyż je w sobie zawiera, tak jak zawiera brzydotę, smutek, radość. Piękno sztuki zależy od charakteru twórcy, gdyż instynktownie poszukuje on tego, co pobudza i wywołuje doznania przyjemności. Artysta został obdarzony przez naturę szczególną wrażliwością. Stąd estetyka Vérona jest estetyką twórcy, w której głosi on pogląd, że wartość dzieła sztuki zależy od osobowości artysty, a pojęcie geniuszu staje się nadrzędną kategorią estetyczną. Wartość dzieła sztuki mierzona jest stopniem emocjonalnego zaangażowania artysty, energią, „z jaką objawia się jego intelektualny charakter i estetyczne wrażenie”¹³. W teorii Vérona piękno jest wyrazem talentu artysty, jego psychicznych właściwości, które są wyjątkowe. Co w takim razie jest powołaniem sztuki? Filozof nie ma wątpliwości, że sztuka powinna zmierzać w stronę człowieka, oddalając się tym samym od metafizyki: „Ontologia znika, by ustąpić miejsca człowiekowi”¹⁴. Véron wskazuje nowej sztuce drogę: powinna odejść od przedstawiania historycznego patosu, scen mitologicznych czy religijnych, porzucić zawiłą symbolikę, a tematów dla siebie powinna szukać w życiu codziennym. W tym artystycznym odrodzeniu człowiek „ze swoimi zajęciami, radością i nędzą”¹⁵ znów zajmie należne mu miejsce.

Pojęcie piękna obecne jest w sztuce i filozofii od czasów starożytnych; podobnie rzecz się ma z pojęciem naśladowania. Nie mogło więc zabraknąć ich w filozofii sztuki francuskiego estetyka. Dużo miejsca w swych rozważaniach poświęcił on temu ostatniemu terminowi. Pierwsza połowa XIX wieku przyniosła odkrycie fotografii, a wraz z nią możliwość wiernego odwzorowania rzeczywistości bez udziału artysty¹⁶. Ten fakt zrozumieli ówczesni malarze i bez wątpienia musiał on ich przerazić. Niewątpliwie musiał również wzbudzić dyskusje nad dalszym kierunkiem rozwoju sztuki. Malarz i członek Akademii Francuskiej Paul Delaroche, gdy zobaczył po raz pierwszy dagerotyp, miał stwierdzić: „W dniu dzisiejszym umarła sztuka malarska”. Szczęśliwie jednak jego słowa nie okazały się prorocze, a dzięki fotografii malarstwo uwolniło się spod władzy mimetyzmu. Véron podejmuje w swojej książce kwestię naśladownictwa w sztuce, wykorzystując ją do krytyki teorii, które rozwijał Taine. Autor *L'Esthétique* darzył Taine'a szacunkiem, lecz nie podzielał jego realistycznego i naturalistycznego podejścia do sztuki. W rozdziale poświęconym rozważaniom na temat geniuszu artystycznego precyzyjnie

¹³ Ibidem, s. 24.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 417.

¹⁶ Louis Jacques Daguerre jako pierwszy opracował technikę fotografii, nazwaną od jego nazwiska dagerotypią. Prezentacja pierwszego aparatu fotograficznego – dagerotypu – miała miejsce 19 sierpnia 1839 r. Datę tę przyjmuje się umownie za dzień narodzin fotografii. Początki fotografii barwnej sięgają 1861 r. Pierwsze trwałe zdjęcie kolorowe zostało wykonane w 1861 r. przez szkockiego fizyka Jamesa Clerka Maxwella. W pełni kolorowe i trwałe zdjęcia zaczęto robić po roku 1907.

wskazuje on błąd Taine'owskiej teorii, gdyż zgodnie z jej założeniami „sztuka ma na celu objawiać istotę rzeczy”¹⁷. Taine uważał, że sztuka powinna być odbiciem rzeczywistości. Nie chodziło mu jednak o to, by w sposób fotograficzny naśladowała ona rzeczywistość, lecz by przedstawiała „wyraźne uchwycenie logiki bytu z pominięciem zakłócającej tę logikę przypadkowości”¹⁸, a więc posąg powinien przedstawiać szczegółowo człowieka żyjącego naprawdę, a obraz – ukazywać go w prawdziwych sytuacjach, wnętrzach lub na tle krajobrazu dostarczonego przez naturę. Taine postawił logikę w miejsce wyobraźni.

Véron głosił zgoła odmienne poglądy zarówno co do celu sztuki, jak i jej związku z naśladowaniem. Był zdania, że zadaniem artysty nie jest objawianie istoty rzeczy, a ujawnianie własnej, wyjątkowej osobowości. Stąd w konsekwencji zmiana podejścia do kategorii *mimesis*: „Naśladowanie jest tylko środkiem, a raczej okazją i pretekstem. Prawdziwe i jedyne źródło sztuki to zawsze artysta”¹⁹. Stopień i jakość odwzorowania rzeczywistości w dziele nie jest celem samym w sobie, lecz pokazuje potęgę wyobraźni artysty, gdyż malując rzeczywistość taką, jaka jest widziana przez wszystkich, „dodaje on zawsze coś, czego nie ma przed jego oczami, a co widzi w samym sobie, to znaczy własne wzruszenie, wrażenie osobiste”²⁰. Rzeczywistość i osobowość to podstawowe elementy chroniące sztukę przed sprowadzeniem jej do roli fotograficznej kopii.

Ważnym aspektem teorii sztuki Vérona jest mocny sprzeciw wobec nauki głoszonej przez francuską Akademię Sztuk Pięknych. Akademizm, według Vérona, ograniczał wolność sztuki. Artysta, zniewolony narzuconymi regułami, naśladował obcy styl, gdyż sędziowie akademicy jedynie dzieła naśladowujące renesansowych klasyków uznawali za wartościowe. Dlatego Véron uważał akademików za wrogów postępu sztuki, który może zaistnieć jedynie wówczas, gdy będzie ona wolna i niezależna. Dogmatyzm i przywłaszczenie sobie prawa do kierowania smakiem narodowym były według niego największą zbrodnią zinstytucjonalizowanej Akademii przeciwko żyjącym i rozwijającym się twórcom. Z kolei przymus stosowania klasycznych reguł w tworzeniu artystycznym klócił się z jego poglądem, iż u podstawy każdego dzieła leży osobowość twórcy, co znaczy, że artysta powinien przekazywać jedynie to, co go dotyka i prawdziwie wzrusza. Dla Vérona istotną zasadą sztuki jest szczerłość i samoistność wzruszenia: „Artysta prawdziwie wzruszony niech się tylko odda swojemu wzruszeniu, by stało się ono zaraźliwe, a wnet zbierze oklaski, na jakie zasługuje”²¹. W poszukiwaniu natchnienia twórca powinien sięgnąć w głąb siebie, odrzucając całkowicie konwencjonalne zalecenia teorii akademickiej. Jediną regułą, jakiej powinien podlegać, jest zgodność ze sposobem czucia i myślenia społeczeń-

¹⁷ Cytat ten Véron zaczerpnął z głównego dzieła H. Taine'a, *Filozofia sztuki* w: E. Véron, *L'Esthétique*, op. cit., s. 92.

¹⁸ S. Krzemień-Ojak, *Taine*, op. cit., s. 83.

¹⁹ E. Véron, *L'Esthétique*, op. cit., s. 139.

²⁰ Ibidem, s. 37.

²¹ Ibidem, s. 25.

stwa, do którego się zwraca. Véron zaleca także dziewiętnastowiecznym twórcom wnikliwą obserwację fizjologii człowieka; w szczególności należy artystycznie analizować procesy mentalne i reakcje organizmu ludzkiego na bodźce zewnętrzne. Ponadto artysta powinien być wolny w swojej dziedzinie, a wolność tę osiągnie dzięki szczerości w wyrażaniu swych uczuć i myśli oraz całkowitemu odejściu od naśladownictwa w sztuce.

Véron swoją teorią estetyki, którą zbudował w odwołaniu do filozofii i dokonań naukowych epoki pozytywizmu, podważył pogląd, że podejście artystyczne i myślenie naukowe są ze sobą sprzeczne. Jednocześnie pokazał, że sztuka i nauka, nie będąc tożsame, mają ze sobą wiele wspólnego i mogą się wiele od siebie nauczyć. Véron wyznaczył także sztuce i artyście ponadczasową drogę szczerości i wzruszenia, która prowadzi do powstania sztuki osobistej, sztuki, której przywilejem jest odzwierciedlać życie zamiast złudnych symboli i metafor. Był – tym samym – orędownikiem sztuki autentycznej, która wyraża charakter i emocje swojego autora. Wzruszenie w połączeniu z genialną osobowością artysty tworzy sztukę ekspresyjną, która odzwierciedlając ludzkie namiętności, ożywia i pobudza przeżycia odbiorcy. Każdy artysta pragnie, by jego dzieło zostało zapamiętane. Zapewne każdy z nas ma w pamięci takie dzieła. Co sprawiło, że wzbudziły nasz podziw i zapadły w naszą pamięć? Véron odpowiada, że podziwiamy nie same dzieła, lecz „geniusz, który je stworzył, który nadał im ruch, który kazał im żyć życiem tak szczególnym i tak intensywnym, że raz zapadłszy w pamięć, nie mogą już z niej wyjść i pozostają jako wspomnienie niezatartego widzenia”²². Wsłuchując się w głos swojego natchnienia, artysta komponuje rzeczy oryginalne. Piękno dzieła jest zawsze wewnętrznym pięknem artysty, jego wzruszeń i ekspresji. Z wyobraźni twórcy i z pomocą ożywczej energii jego temperamentu powstają postacie rzeczywiste, które przenoszą widza do innego świata, innego, bo przewyższającego rzeczywistość.

Eugène Véron to estetyk i krytyk sztuki, ale także historyk, filozof, dziennikarz i redaktor czasopism o sztuce. Jego *L'Esthétique* stanowi dzisiaj zapomniany rozdział europejskiej myśli estetycznej, a także zapomniany rozdział francuskiej myśli o sztuce, co może zdumiewać. Z pewnością Véron jest filozofem wartym przypomnienia także poza Francją, zwłaszcza gdy pamięta się o jego wpływie na wielu filozofów i krytyków sztuki w poszczególnych krajach. Hamlin Garland, amerykański pisarz, nowelista i eseista, autor opowiadań opisujących życie mieszkańców amerykańskiego zachodu, tak napisał o *L'Esthétique* w liście do swojego przyjaciela: „Książka ta wywarła na mnie większy wpływ niż jakiegokolwiek inne dzieło o sztuce. Miała wpływ na wszystko to, co myślałem, mówiłem i czytałem latami, nim wpadła w moje ręce w roku 1886”²³. Filozofowie amerykańscy, tacy jak: Campbell Crocket, Haig Katchadourian, Arnold Berleant czy Thomas Munroe, cytują dzieło Vérona, stawiając go obok estetyków tej miary, co Benedetto Croce, Clive

²² Ibidem, s. 140.

²³ Zob. J. Lichtenstein, „Préface”, op. cit., s. 8.

Bell, Rudolf Arnheim czy Roger Fry²⁴. Czy współcześnie dzieło Vérona może oddziaływać tak mocno? Zadajmy skromniejsze pytanie: czy może w ogóle oddziaływać? Sądząc po dotychczasowych efektach, jest to możliwe, trzeba wszak spełnić jeden warunek: należy przybliżyć Vérona i jego dzieło współczesnemu czytelnikowi.

L'Esthétique przez długi czas była dziełem czytany, a wielu późniejszych pisarzy i krytyków sztuki inspirowało się nim: Joris-Karl Huysmans, Paul Signac, Lew Tołstoj. Także Bolesław Prus i Henryk Struve dali się uwieść pozytywnej estetyce ekspresji Eugène'a Vérona. Prus wielokrotnie cytował jego dzieło, posługiwał się nim jak podręcznikiem dostarczającym szczegółowych wiadomości z zakresu estetyki²⁵. Struve, zainspirowany *L'Esthétique*, nazywa Vérona przedstawicielem estetyki indywidualizmu i poświęca analizie jego myśli swoją książkę *Sztuka i piękno*²⁶. Na poglądy Vérona powoływali się również Ignacy Matuszewski i Stanisław Witkiewicz²⁷. Obecność Vérona w polskiej estetyce XIX i pierwszej połowy XX wieku nie dziwi, dziwić może jedynie jego szybkie zniknięcie.

²⁴ E. Véron, *L'Esthétique*, op. cit., s. 8.

²⁵ Zob. S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytyczno-literacka Bolesława Prusa*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 261.

²⁶ H. Struve, *Sztuka i piękno*, Księgarnia E. Wende i S-ka, Warszawa 1892, s. 6.

²⁷ Zob. I. Matuszewski, *O sztuce i krytyce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, s. 36.

noty o autorach

- Iwona Lorenc – **prof. dr hab., Zakład Estetyki, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego** _____
- Krystyna Wilkoszewska – **prof. dr hab., Zakład Estetyki, Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego** _____
- Grzegorz Dziamski – **prof. dr hab., Zakład Badań nad Kulturą Artystyczną, Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza** _____
- Ewa Rewers – **prof. dr hab., Zakład Kultury Miasta, Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza** _____
- Anna Grzegorzczuk – **prof. dr hab., Zakład Semiotyki Kultury, Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza** _____
- Teresa Pękala – **prof. dr hab., Zakład Estetyki, Instytut Filozofii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej** _____
- Anna Wolińska – **dr, adiunkt, Zakład Estetyki, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego** _____
- Katarzyna Sobczuk – **dr nauk humanistycznych** _____
- Anna Szykowska – **mgr, doktorantka, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego** _____
- Aleksandra Hirsfeld – **mgr, doktorantka, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego** _____
- Magdalena Strzałkowska – **mgr, absolwentka Wydziału Nauk Pedagogicznych i Społecznych Uniwersytetu Zielonogórskiego** _____
- Iwona M. Malec – **mgr filologii romańskiej, nauczyciel w szkole średniej** _____

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. Banaśiak, 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.

Szanowni Państwo,

z satysfakcją zawiadamiamy, że w styczniu 2009 ukazał się pierwszy numer periodyku o tytule „**Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza**”. Pismo nawiązuje do tradycji „Pamiętnika Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” wydawanego w latach 1887–1898 pod redakcją Romana Pilata, poświęconego – wg deklaracji jego założycieli – „epoce Mickiewicza”, ale także „Rocznika Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, wydawanego dotychczas przez TLiAM.

Do pierwszego numeru, o temacie *Dziewiętnastowieczność*, napisali: Józef Bachórz, Ewa Ilnatowicz, Jarosław Ławski, Janusz Maciejewski, Tomasz Sobieraj, Ewa Paczoska, Lidia Wiśniewska, i in.

Pismo będzie zawierało działy: artykułów i rozpraw, komparatystyki, edytorstwa, tłumaczeń, recenzji, także kronikę TLiAM.

Zapraszamy do autorskiego udziału w tym przedsięwzięciu wydawniczym polonistów, a także badaczy dyscyplin pokrewnych, np. historyków, filozofów, estetyków, kulturoznawców, komparatystów, historyków sztuki, specjalistów literatur obcych. Formuła tematyczna następnego numeru *biografia // twórca postać*. Na materiały czekamy do końca połowy czerwca 2009. Liczymy na Państwa zainteresowanie.

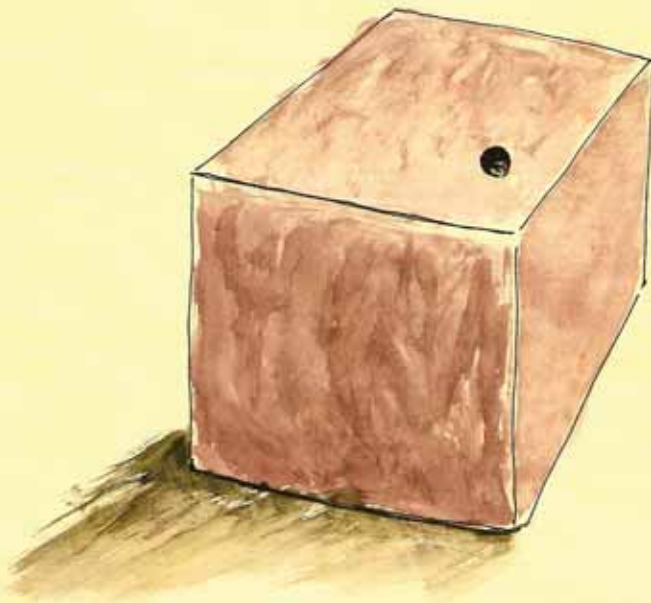
Temat następnego numeru: biografia/twórca postać.

Redakcja „Wieku XIX”
rocznik.tliam@gmail.com

SZKICOWNIK 99.
26.II.1977 - 19.X.1977



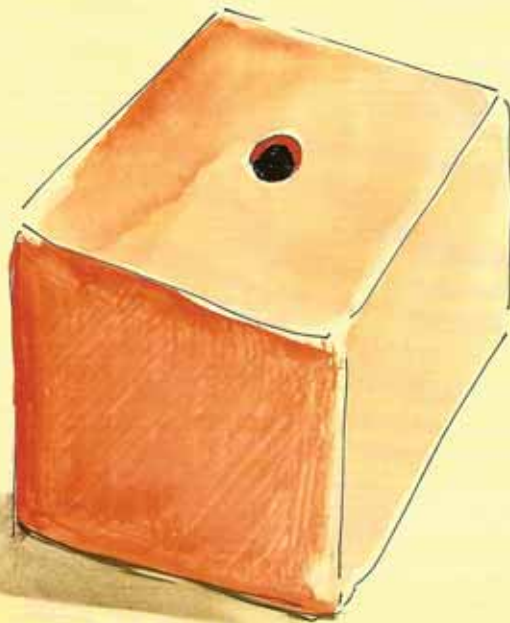
36



KAMIEŃ JEST WEWNĄTRZ

czerwony granit polerowany 50x50x50 cm otwór wstawiony
pod kątem ϕ 4-5 cm głębokość otworu = do połowy jego
nieco koloryt

Jan Berdyszak
„Kamień jest wewnątrz”
Szkicownik '99
(własność autora)



WEWNĄTRZ JEST KAMIENI

Kubus białe drewno z czerwoną lub brązową korytką cynamonową
 50x50x50 cm z otworem otwór \varnothing 8-10 cm kubus malowany
 kamieniem



Jan Berdyszak
 „Wewnątrz jest kamień”
 Szkicownik '99
 (własność autora)



**DOSKONAŁY
CZŁOWIEK** („Det
Perfekte Menneske”;
„The Perfect Human”)
1967.
Scenariusz
i reżyseria:
Jørgen Leth



**PIĘĆ NIECZYSTYCH
ZAGRAŃ**
 („De Fem Benspaend”;
„Five Obstructions”)
2003.
Scenariusz i reżyseria:
Lars von Trier
i Jørgen Leth,
IV Film – powtórzenie



PIĘĆ NIECZYSTYCH ZAGRAŃ
 („De Fem Benspaend”;
„Five Obstructions”) 2003.
Scenariusz i reżyseria:
Lars von Trier i Jørgen Leth,
II Film – powtórzenie



PIĘĆ NIECZYSTYCH ZAGRAŃ
(„De Fem Benspaend”;
„Five Obstructions”) 2003.
Scenariusz i reżyseria:
Lars von Trier
i Jørgen Leth,
III Film – powtórzenie



Lars von Trier