

36 - 2010

sztuka i filozofia

■ Uniwersytet Warszawski Instytut Filozofii

■ Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR

- **rada redakcyjna** _____
Andrzej Bronk, Alicja Kuczyńska (przewodnicząca), Zbigniew Kuderowicz,
Iwona Lorenc, Włodzimierz Ławniczak, Andrzej Póttawski,
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.
Szyzkowska (redaktor naczelna), Anna Wolińska (z-ca redaktor naczelnej)

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

- **adres redakcji** _____
Sztuka i Filozofia, Zakład Estetyki, Instytut Filozofii UW,
Krakowskie Przedmieście 3, 00-927 Warszawa
www.filozofia.uw.edu.pl/sztukaifilozofia
email: sztuka.wfis@uw.edu.pl

- **redakcja naukowa tomu** _____
Mateusz Salwa, Piotr Schollenberger

- **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 22 828-93-91, 826-59-21
828-95-63, 635-74-04 w. 219
Nakład 450 egz.
www.scholar.com.pl, email: info@scholar.com.pl

spis treści

_____ Tradycja estetyczna a współczesność	
Teresa Pękala: Tradycja i innowacja w estetyce polskiej	5
Grzegorz Sztabiński: Oddefiniowanie artysty	21
Kazimierz Piotrowski: Estetyka jako asteiologia	30
Krzysztof Lipka: Przedmiot intencjonalny w ponowoczesnej pułapce	38
Adam Górniak: O „świecie” poezji	47
Agnieszka Gralińska-Toborek: O dystansie estetycznym i konsekwencjach jego braku	61
Wioletta Kazimierska-Jerzyk: Współczesna odmiana estetyzmu jako zasadnicza perspektywa badawcza kampu	71
Paulina Sztabińska: Zmiany relacji między artystą, dziełem i odbiorcą w sztuce współczesnej	81
_____ Sztuka – architektura, technologia, objawienie	
Zuzanna Dziuban: Pragnienie erotyczne. Anish Kapoor, wejście do stacji metra Università w Neapolu	91
Magdalena Borowska: Ku post-formalnej dynamice przestrzeni architektonicznej – dalej czy bliżej do natury?	101
Patrícia Castello Branco: The Difficult Task of Art in the Technological Era: Gerhard Richter’s and Martin Heidegger’s transcendence without a transcendent	114
Alicja Sawicka: Objawienie w sztuce – objawienie sztuki	129
_____ Recenzje	
Krystyna Wilkoszewska: Richard Shusterman, <i>Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics</i>	155
Greta Wierzińska: Peter Kivy, <i>Introduction to Philosophy of Music</i>	161
Karol Hryniewicz: Estetyka i filozofia sztuki w świetle tradycji, przecięć i perspektyw	169
Noty o autorach	175
Informacje dla autorów	176

table of contents

■ _____ Aesthetic tradition and contemporaneity	
Teresa Pękala: Tradition and Innovation in Polish Aesthetics	5
Grzegorz Sztabiński: De-definition of the Artist	21
Kazimierz Piotrowski: The Aesthetics as the Asteiology	30
Krzysztof Lipka: The Intentional Object in the Post-modern Trap	38
Adam Górniak: On the “World” of Poetry	47
Agnieszka Gralińska-Toborek: About Aesthetical Distance and Consequence of its Lacking	61
Wioletta Kazimierska-Jerzyk: Contemporary Variant of Aestheticism as the Primary Context of Camp	71
Paulina Sztabińska: Changes in the Relation Between the Artist, the Work and the Recipient in Contemporary Art	81
■ _____ Art – architecture, technics, revelation	
Zuzanna Dziuban: Erotic Desire. Anish Kapoor, the Entrance into the Università Subway Station in Naples	91
Magdalena Borowska: Towards Post-formal Dynamics of Architectural Space: Closer or Further from Nature?	101
Patrícia Castello Branco: The Difficult Task of Art in the Technological Era: Gerhard Richter’s and Martin Heidegger’s transcendence without a transcendent	114
Alicja Sawicka: The Revelation in Art – the Revelation of Art	129
■ _____ Reviews	
Krystyna Wilkoszewska: Richard Shusterman, <i>Body Consciousness.</i> <i>A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics</i>	155
Greta Wierzbińska: Peter Kivy, <i>Introduction to Philosophy of Music</i>	161
Karol Hryniewicz: Aesthetics and Philosophy of Art in the Light of Traditions, Intersections, Perspectives	169
Authors’ Information	175
Notes for contributors	176

Teresa Pękala

Tradycja i innowacja w estetyce polskiej

Wiek XX nazywany jest słusznie wiekiem awangardy. Nowość staje się naczelną wartością i głównym kryterium oceny sztuki. Stosunek do tradycji oscyluje pomiędzy negacją, najbliższej w czasie, sztuki akademickiej a całkowitym odrzuceniem tradycji artystycznej. Jak przemiany w sztuce przyjęli polscy estetycy minionego stulecia? Jak oceniają awangardę i jaki jest ich stosunek do osiągnięć poprzednich pokoleń? Czy szczególne warunki geopolityczne, w jakich rodziła się polska awangarda znajdują swój wyraz w historii polskiej estetyki?

Udzielenie odpowiedzi na te pytania pozwoliłoby rozjaśnić pole problemowe bardziej ogólnego pytania: Czy estetyka polska kroczyła szczególną drogą do nowoczesności. Przedmiotem badań objęłam cztery koncepcje: Leona Chwistka, Władysława Tatarkiewicza, Stanisława Ossowskiego i Mieczysława Wallisa, w porządku problemowym, a nie monograficznym. Za kryterium wyboru znałam istnienie pism, myśli, refleksji *explicite* podejmujących interesujące mnie zagadnienie, pewną wspólnotę pokolenia, jakie ci uczeni reprezentują, a także model badań estetycznych.

Leon Chwistek – logik, matematyk, filozof i artysta – współtwórca formizmu, pierwszego awangardowego ruchu na ziemiach polskich. Jak wspomina Teresa Kostyrko, „w zdolnościach literackich nie ustępował Witkacemu”, czego dowodzą fragmenty zaginionej niestety powieści *Pałace Boga*. Dostrzegał powiązania między różnymi dziedzinami życia i nauki – między teorią i praktyką sztuki, między sferami życia społecznego, co doskonale pokazują szkice zebrane w tomie *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*.

Mieczysław Wallis – filozof, słuchacz Wilhelma Windelbanda, historyk sztuki, autor doskonałej monografii *Secesja* i przez całe życie czynny krytyk artystyczny, autor około 900 recenzji, erudyta, ze znanostwem oceniający dzieła sztuki z różnych krajów i czasów – od rzeźby antycznej do eksponujących brzydotę prac Romana Kramsztyka i eksperymentalnych prac Katarzyny Kobro.

Władysław Tatarkiewicz – filozof i historyk filozofii i estetyki, wybitny znawca sztuki. Przemijanie w *Zapiskach* wyobrażał sobie „przestrzennie jako drogę”. Jako historyk koncentruje się na podmiotowości, w estetyce – na twórcy dzieła. W taki sposób czyta teksty starożytne. Polemizując z Nicolaïem Hartmannem, pisał: „mamy istotnie wiarę w to, że filozofia jest nauką. Ale bodaj nie tylko nauką. Jest zarazem wysiłkiem stworzenia poglądu na świat. I dlatego historyk filozofii nie może się nie interesować tym, jakie to poglądy na świat i kiedy zadowalały ludzkość”¹. Uważał, że historyk estetyki nie dysponuje wiedzą mającą tradycję tak długą jak filozofia.

To, co uznaje za poglądy estetyczne w przeszłości, zależy od tego, co sam uważa za estetykę, a jego historia estetyki w znacznie większym stopniu zależy od jego własnych przeświadczeń².

Postawę Tatarkiewicza charakteryzuje fascynacja Europą – projekt „równowagi kulturowej” określił mianem pluralizmu. Zwrócił uwagę na sytuację emocjonalno-intelektualnego „znużenia antykiem”, wynikającą ze zderzenia kultur Wschodu i Zachodu. Tatarkiewicz traktował to zjawisko nie w kategoriach zagrożenia myśli klasycznej, lecz jako „źródło uzupełniające rozwój naszej wiedzy o dziedzictwie greckim”³.

Stanisław Ossowski – filozof i socjolog, autor najpełniejszego w okresie międzywojennym dzieła poświęconego problematyce estetycznej *U podstaw estetyki* (wydanego w 1933 roku; następnym opracowaniem z tej dziedziny była dopiero praca Monroe’a C. Beardsleya, która ukazała się 25 lat później). Wnikliwie i wieloaspektowo analizuje genezę i funkcje sztuki. Przypomina, że sztuka pierwotna była organiczną częścią życia społecznego, spełniała funkcje heteroteliczne – religijne, magiczne, militarne, ideologiczne, erotyczne, rekreacyjne, wychowawcze, poznawcze, integracyjne i produkcyjne. Pierwotna twórczość służyła celom zewnętrznym i nie miała charakteru autonomicznego (według terminologii Ossowskiego „autotelicznego”). Dla rozważanego w niniejszym tekście problemu szczególnie interesujące są uwagi Ossowskiego na temat emancypacji sztuki⁴.

Wiedzę na temat zjawisk estetycznych wymienieni myśliciele czerpali z obserwacji sztuki, jej zmienności i wielości, szukali paraleli pomiędzy stanowiskami w filozofii, estetyce i sztuce. Uważali, że twórczość ludzka przybiera różne formy, ponieważ ludzie mają różne potrzeby duchowe, otaczają się ludźmi i przedmiotami o rysach wytworzonych przez czasy i kulturę. Ich

¹ W. Tatarkiewicz, N. Hartmann, „Der philosophische Gedanke und seine Geschichte”, *Przegląd Filozoficzny* 1937, t. 40, nr 1, s. 471.

² E. Borowiecka, „Trzy Historie Władysława Tatarkiewicza”, *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki* 1977, t. 22, nr 1, s. 51.

³ A. Kuczyńska, „Estetyka i ludzie” (Wprowadzenie), w: W. Tatarkiewicz. *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2004, s. XXVII.

⁴ Por. B. Dziemidok, „Estetyka Stanisława Ossowskiego” (Wprowadzenie), w: S. Ossowski. *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie B. Dziemidok, Universitas, Kraków 2004, s. XVI–XVII.

stanowiska, jak będę starała się pokazać, są pluralistyczne, ale nie skrajnie relatywistyczne. Warto się zastanowić, czy i w jakim stopniu doświadczenie awangardy wpłynęło na poglądy polskich estetyków i czy zweryfikowało ich postawy wobec tradycji.

Wśród źródeł odmienności polskich koncepcji estetycznych XX wieku najbardziej znaczącym jest historia polskiej kultury. W tym jej fragmencie, który obejmuje kulturę artystyczną, szczególne warunki życia narodu odcisnęły wyraźny ślad. Zarówno polska sztuka akademicka, do której odniesie się później awangarda, jak i towarzysząca jej teoria i krytyka artystyczna, podtrzymują i pielęgnują romantyczny *ethos* sztuki. Wysoka pozycja sztuki narodowej wymagała od estetyków polskich ostrożności i dystansu wobec bezkrytycznie przyjmowanego na Zachodzie mitu prekursorstwa. Nie przyjęła się w warunkach polskich powszechna w narodzinach awangardy praktyka poszukiwania w sztuce wyłącznie tego, co zapowiadało awangardowe rozwiązania formalne – kubizmu u Cezanne’a, u Delacroix’a neoimpresjonizmu, w architekturze XIX wieku elementów, które zapowiadały nowoczesną funkcjonalność. Estetycy polscy musieli zaakceptować fakt, że dla polskich odbiorców dziewiętnastowieczni akademicy byli strażnikami „wielkich tematów” z historii narodu, a nie zwykłymi pompierami. „Machiny historyczne” Jana Matejki, Wojciecha Kossaka, Jana Styki pełniły ważną rolę kulturową i w świadomości artystycznej polskich odbiorców nie konkurowały ze sztuką nowoczesną.

Nowa sztuka zachodnia i wyzwania cywilizacyjne stawiały przed estetyką polską trudne zadanie pogodzenia historycznie ugruntowanej pozycji sztuki narodowej z awangardowymi trendami. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że gotowość polskich estetyków do podjęcia wyzwania nowoczesnej sztuki, w tym także awangardy, rzadko oznaczała rezygnację z wypracowanych już kategorii. Próbowano raczej rozszerzać ich znaczenie, wykazywać zmienność form na przestrzeni dziejów, stosować rozwiązania alternatywne. Różnego rodzaju próby pogodzenia nowej sztuki z tradycją znamionują polską refleksję. Estetycy podejmowali je na różnych płaszczyznach – metodologicznej, historiozoficznej, aksjologicznej. Zdawali sobie doskonale sprawę z miejsca, jakie zajmuje sztuka w myśleniu Polaków. Sztuka podobnie jak religia była miejscem określenia tożsamości i – czasem jedyną dopuszczalną – formą komunikacji na jej temat⁵. Tatarkiewicz pisał, że sztuka „potrzebna jest jako potwierdzenie i przejaw ciągłości, jako znak *continuum*, który można przeciwstawić nie tylko przemijaniu dziejów, lecz również indywidualnej, gatunkowej skończoności człowieka”⁶.

Tak w ogólnym zarysie wyglądają okoliczności historyczne na początku XX wieku, które złożyły się na stosunek polskich estetyków do ukształtowanej tradycją pozycji sztuki i które znalazły swój wyraz w ich poglądach na temat nowych wartości wniesionych przez awangardę.

⁵ Por. A. Kuczyńska, op. cit., s. XX.

⁶ W. Tatarkiewicz, „Zapiski do autobiografii”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 184.

Historyczne uwarunkowania rozwoju polskich teorii estetycznych po raz drugi wpłynęły znacząco na ich kształt po drugiej wojnie światowej. Warunki rozwoju naukowego i swobodnego kształtowania opinii na temat sztuki i kultury artystycznej były ograniczone i z tego powodu nieporównywalne do panujących na Zachodzie. Niemal we wszystkich przypadkach, w jakich mamy do czynienia z kontynuacją twórczości z okresu międzywojennego, mamy też do czynienia z próbami wywierania wpływu na treść prezentowanych poglądów, wraz z represjami za niepodporządkowanie się władzom. Nawet z pozoru neutralne politycznie zagadnienia estetyczne, jak na przykład *Dzieje zwierciadła* Wallisa, bywały powodem do wstrzymania druku lub ingerencji cenzury. Fiaskiem kończyły się próby rozgoryczonych autorów wypracowania koncepcji historiozoficznej, która godziłaby „rewolucyjne przemiany” w sztuce z tradycją artystyczną⁷. Tam bowiem, gdzie oczekiwano wyjaśnienia przyczynowego zjawisk estetycznych w sytuacji społecznej, polscy uczeni wskazywali na wielorakość źródeł – nie tylko społecznych, ale też wyływających z właściwego epoki smaku, gustów czy wrażliwości estetycznej. Kultura umysłowa i klimat intelektualny tamtych czasów są obecne w *Historii estetyki* Tatarkiewicza, w *Secesji* Wallisa, w pracach z zakresu socjologii sztuki Ossowskiego.

Wszystkich wymienionych estetyków w różny sposób dotknęły represje ze strony władz. Tatarkiewicz, po wojnie odsunięty od zajęć, wraca na UW po 1965 roku. Wallis boryka się z cenzurą. Ossowski, który już w okresie międzywojennym podjął problem socjologicznego podłoża sztuki nowoczesnej, w latach stalinowskich był odsunięty od dydaktyki. Uwagi na temat zależności sztuki od czynników politycznych i wprost wyrażona krytyka podporządkowania twórczości w Związku Radzieckim doktrynie państwowej nie mogły podobać się władzom. Tymczasem sam Ossowski przyznaje, że wywody o zależnościach pomiędzy ustrojem społecznym i twórczością artystyczną popiera „umyślnie dość efektownymi przykładami”⁸, aby przestrzec przed uniwersalizacją kategorii socjologicznych i zachęcić do szczegółowego badania nadbudowy teoretycznej działalności artystycznej. Teorie estetyczne, w jego przekonaniu, zawsze miały wpływ na rozwój sztuki – od starożytnej Grecji do pism *kamaistycznych* w Indiach⁹.

Podsumowując ten wątek, należy stwierdzić, że historyczne uwarunkowania zarówno w czasie pierwszej awangardy, jak i w okresie po drugiej wojnie światowej były na tyle silne, że wpłynęły na kształt polskich teorii estetycznych, w tym na interesującą nas postawę wobec nowych prądów w sztuce. Na odmienną polską estetykę rozważaną w perspektywie historycznej złożyły się: w okresie międzywojnia potrzeba uporania się z ro-

⁷ Rozprawa M. Wallisa *Ciągłość i nieciągłość w dziejach sztuki* ukazała się drukiem dopiero w 2004 roku: M. Wallis, „Ciągłość i nieciągłość w dziejach sztuki”, w: idem, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie T. Pękała, Universitas, Kraków 2004, s. 80–87.

⁸ S. Ossowski, „Sztuka a życie społeczne”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 138.

⁹ Ibidem.

mantycznym *ethosem* sztuki, a po drugiej wojnie, dodatkowo, próby pogodzenia wypracowanych już poglądów na temat wartości i dziejów sztuki z nową sytuacją polityczną.

Szczególny splot okoliczności historycznych, w jakich działali polscy estetycy XX wieku, sugeruje, by nieco inaczej dookreślić przedmiot ich zainteresowań, w tym pojęcie nowoczesności i rozumienie awangardy. Geografia artystyczna Europy – w czasie powstania pierwszej awangardy i neoawangardy – obejmuje obszary, które tylko z nazwy są do siebie podobne. Inne były warunki, w jakich rodził się zachodni i polski modernizm oraz zachodnia i polska awangarda. Najnowsze trendy sztuki światowej docierały do nas zwykle z opóźnieniem i częstokroć wszystkie na raz. W polskim modernizmie ścierały się dążności uniwersalistyczne z silnymi tendencjami do podkreślenia odrębności narodowej. Z początkiem XX wieku na ziemi polskie napłynęły wielką falą nowe kierunki artystyczne, spóźniony impresjonizm współistniał z secesją, początkami symbolizmu i ekspresjonizmem. Wszelkie te nowości wpływały z konieczności na siebie, nadając polskim nurtom modernistycznym swoisty charakter, różniący je od analogicznych kierunków na Zachodzie. Najbardziej reprezentatywny jest w tym względzie formizm.

Formiści nie naśladowali nikogo. Wpływ tego, co widzieli, był oczywisty, ale nad wszystkim górował schemat wrodzony, wyzwolony z naturalistycznego konwenansu. I, jak dalej przekonuje Chwistek: Jest trudno zobaczyć własną oryginalność, a trzeba to zrobić koniecznie, bo w przeciwnym razie nie zrozumiemy nigdy, że jesteśmy pierwszą klasą swojego własnego stylu, a nie drugą lub nawet trzecią klasą stylu obcego¹⁰.

Teoria sztuki Leona Chwistka przyjmowana była niemal jak – nie wprost wyłożony – manifest polskiej awangardy sankcjonujący wysoką wartość formizmu¹¹. Ze względu na przedmiot badań, jak i dorobek artystyczny Chwistka, jego koncepcja wyróżniała się wśród ocenianych jako zachowawcze postawy pozostałych estetyków. Nie zawsze pamiętano, że jest ona częścią oryginalnej koncepcji filozoficznej, zakładającej istnienie związku między typem rzeczywistości a panującym kierunkiem artystycznym i podkreślającej odpowiedniość między poszczególnymi fazami rozwoju rzeczywistości a typem sztuki. Chwistek nie wiązał kierunku sztuki z epoką historyczną, uważał natomiast, że postęp w sztuce polega na dostosowaniu się typu sztuki do typu nowej rzeczywistości. Pozwoliło mu to sformułować postulat zgodności sztuki z pewną rzeczywistością, co nie przekreśla wartości dzieł dawnych, ale w ramach określonego typu podnosi wartość dzieł reprezentujących rzeczywistość współczesną. Istotne było kryterium jednorodności elementów rzeczywistości w sztuce. Dla rozważań na temat stosunku polskich estetyków do tradycji i nowości ważne jest przypomnienie, że Chwistek

¹⁰ L. Chwistek, „Twórcza siła formizmu”, w: idem, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie T. Kostyrko, Universitas, Kraków 2004, s. 348–349.

¹¹ Por. T. Kostyrko, „Leon Chwistek jako filozof sztuki i uczestnik życia artystycznego” (Wprowadzenie), w: L. Chwistek, *Wybór pism...*, op. cit., s. XXV.

nie wiąże kierunku sztuki z pewną przemijającą epoką historyczną, ale z rodzajem postawy poznawczej, która może pojawiać się w różnych okresach historycznych. Typ sztuki może pojawiać się w różnych okresach historycznych¹².

Postęp w sztuce jest więc równoległy do zmian w postawach poznawczych. Na takich założeniach zbudowana jest estetyczna teoria aksjologiczna Chwistka, w której wartość dzieł awangardy znajduje podobne uzasadnienie, jak dzieł innego typu. Wartość i ocenę dzieła wyprowadza Chwistek z kryterium treści i kryterium formy. Kryterium treści oznacza, że dzieło sztuki musi być zgodne z pewną rzeczywistością – nie jest istotne, jaką rzeczywistość przedstawia. Był to jeden z punktów w sporze z Witkacym, który negował wartość dzieł realistycznych, natomiast Chwistek nie odmawiał wartości dziełom realistycznym sztuki starożytnej czy XVI i XVII wieku. Nie było mu jednak obojętne, czy utwór przedstawia minioną czy współczesną rzeczywistość; uważał, że zgodność ze współczesnością jest dodatkowym walorem sztuki. Kryterium formy oznaczało, że o zasadach formy można mówić tylko w granicach pewnego systemu, co z kolei wymaga ustalenia, z jakiej rzeczywistości kształty pochodzą. Podstawą krytyki artystycznej dążącej do obiektywności jest, zdaniem Chwistka, niesprzeczny system teoretyczny, w tym wypadku teorii poszczególnych typów rzeczywistości. Oznacza to, że dzieło można analizować i oceniać jedynie w kontekście dzieł danego typu, porównywanie dzieł odosobnionych z różnych typów jest niemożliwe i bezsensowne. Przykład Chwistka dowodzi, że nawet w sytuacji wyraźnego zainteresowania i preferowania wartości awangardy nie znika z pola widzenia inna sztuka. I awangarda, i twórczość miniona rozpatrywane są w szerszym kontekście historycznym, kulturowym i filozoficznym.

W dziejach sztuki związek zjawisk estetycznych z procesami społecznymi i przemianami historycznymi dostrzegany jest przez polskich estetyków jako ogólne i niekwestionowalne zjawisko. Jest to jednak relacja dwustronna i, jak się wydaje, trudna do przekroczenia – stąd nikłe ślady tak popularnych na Zachodzie refleksji na temat granic sztuki. Estetycy nie podejmują wprost badań na poziomie podstawowym, które dotyczyłyby zmiany relacji między sztuką a życiem społecznym u progu XX wieku. Poza nielicznymi wyjątkami pojawienie się awangardy nie zostało odczytane jako zagrożenie dla sztuki, lecz raczej jako etap w jej rozwoju. Teza o związku sztuki z dziejami, życiem społecznym i ogólnie rozwojem cywilizacyjnym była formułowana jako argument za trwałym miejscem sztuki. Problematyka miejsca sztuki w życiu narodu, pokolenia, epoki historycznej stanowiła teoretyczne zaplecze dla filozofii dziejów sztuki.

W myśli Tatarkiewicza związek zjawisk estetycznych z procesami społecznymi owocuje koncepcją „wyjaśniania historycznego”. Nacisk należy położyć na pojęcie „wyjaśniania” – bo o całościowy obraz świata chodziło miłośnikowi ładu, a nie o proste wyjaśnianie przyczynowe¹³.

¹² Ibidem, s. XX.

¹³ Por. A. Kuczyńska, op. cit., s. XXXII–XXXIV; por. także: B. Dziemidok, J. Harrel, „Tatarkiewicz a historia estetyki”, *Studia Estetyczne* 1975, t. 12, s. 12.

Estetyk musi się z tymi zależnościami liczyć, a w szczególności historyk, przedstawiając rozwój poglądów estetycznych, musi się odwoływać raz po raz do dziejów ustroju, filozofii i sztuki¹⁴.

Rozwijając tę myśl w szerszą refleksję metodologiczną, Tatarkiewicz stwierdza:

Gdyby historyk estetyki czerpał swe informacje jedynie od uczonych estetyków, to nie odtworzyłby w pełni tego, co w przeszłości wiedziano i sądzono o pięknie i sztuce. Musi je również czerpać od artystów, musi notować też myśli, które znalazły wyraz nie w książkach naukowych, nie na piśmie, lecz w smaku, w *vox populi*. Nie wszystkie myśli estetyczne znalazły od razu wyraz słowny, były za to wypowiedziane w dziełach sztuki, w kształcie, w barwie, dźwięku¹⁵.

Tatarkiewicz, analizując prawidłowości istotne dla dziejów estetyki, zwraca uwagę, że *vox populi* w rzeczach sztuki był nieraz w opozycji wobec twórcy; to on kazał w Bizancjum niszczyć dzieła sztuki świeckiej i on też mobilizuje, w jego przekonaniu, do sprzeciwu wobec sztuki abstrakcyjnej.

Wysoka świadomość historyczna wyróżniająca postawy polskich teoretyków sprzyjała dystansowi badawczemu, ale nie jest wykluczone, że mogła w pewnym stopniu osłabiać zdolność do rozpoznawania zmian, a niekiedy być przyczyną niedoceniań przełomu awangardowego. Decydujący w tym względzie był model uprawiania nauki i rozumienie przedmiotu estetyki. Estetycy, którzy reprezentują model estetyki oddolnej, bliższej teorii i krytyce artystycznej, są bardziej otwarci na zmiany i w większym stopniu czują się zobligowani do zajęcia stanowiska w kwestii zakresu i charakteru badań estetycznych.

Takim badaczem był niewątpliwie Wallis. Ideał „prawdy wolnej od metafizycznych uwikłań”, posługiwanie się uogólnieniami indukcyjnymi, skupienie się na genezie zjawisk nadawały jego estetyce charakter wiedzy empirycznej, mocno związanej z bieżącym życiem artystycznym. Natomiast cel badań estetycznych i swoiste dla Wallisowskiej estetyki kategorie filozoficzne pod względem rodowodu bliższe są studiom nad naukami o duchu i neokantyzmowi. Potwierdzają ten wniosek używane chętnie przez Wallisa pojęcia: świat, całość, wyraz, przeżycie, rozumienie, struktura psychiczna.

W drobnych pracach publikowanych najpierw w „Robotniku”, później głównie w „Wiadomościach Literackich”, dojrzewają poglądy Wallisa na temat sztuki dwudziestego wieku, a wraz z nimi przekonanie o wielorakości dążeń artystycznych i różnorodności środków wyrazu. Towarzyszący nieodłącznie pracy krytyka wymóg ustosunkowania się do nowych form i jakości artystycznych ustrzegł Wallisa przed dwiema skrajnymi reakcjami na zmiany w sztuce: przed radykalnym awangardyzmem absolutyzującym wszelką nowość i przed ksenofobicznym tradycjonalizmem, widzącym w nowej sztuce symptomy kryzysu. Śledząc biografię Wallisa i jego relacje na temat nowych tendencji artystycznych, nie odnosi się wrażenia, by był on świad-

¹⁴ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, *Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985, s. 18.

¹⁵ W. Tatarkiewicz, *ibidem*, s. 17.

kiem szczególnie dramatycznego zderzenia dwu pokoleń twórców. Spotkania z Brunonem Schulzem i Teodorem Axentowiczem, książka o Józefie Pankiewicz, szkice o Katarzynie Kobro i brzydocie jako wartości estetycznej – wszystkie wskazują na postawę otwartości, która chroniła estetykę polską przed absolutyzowaniem nowości i bezkrytycznym odrzucaniem tego, co minęło. Wallis dostrzegał w recepcji nowych stylów i postaw artystycznych prawidłowość faz odrzucenia, panowania, stawiania się „sztuką wczorajszą”, aż wreszcie wejścia do szacownego grona „sztuki dawnej”.

Wieloaspektowe badanie sztuki i uwzględnianie różnych źródeł jest charakterystyczne dla sylwetki twórczej Tatarkiewicza. Alicja Kuczyńska, analizując jego pojmowanie historii, przypomina, że początkowo umiejętność odpowiedzi na pytanie „skąd przychodzę” pozwalała mu odnaleźć sens bycia we współczesności. Później przełamał formułę historyczności i uznał, że „teraz” jest integralnie związane z przeszłością, a podział na przeszłość i teraźniejszość jest umowny¹⁶. Podobnie jak Wallisowi „oddolna metoda” badań estetycznych oraz bezpośrednie obcowanie z dostępną sztuką dawną i powstającą sztuką awangardową pozwoliły na dostrzeganie pewnych prawidłowości w rozwoju sztuki, tak u Tatarkiewicza analogiczną rolę odegrała historia. Postawa historyka wobec dziejów jest aktywna, od niego zależy, co uzna za fakty estetyczne i jak je ze sobą powiąże¹⁷. Przykładem rozwiązywania relacji między tradycją i innowacją może być pogląd Tatarkiewicza na temat sztuki odtwórczej i abstrakcyjnej.

Wszystkie postaci sztuki odtwórczej przedstawiają, jego zdaniem, realne jednostkowe rzeczy w wyglądzie, strukturze czy ekspresji¹⁸. Robią to za pomocą realnych kształtów, a nie abstrakcyjnych znaków, rzeczywistość jest dla nich środkiem i celem. Według Tatarkiewicza powstają nowe formy w sztuce, ale nie zmienia się jej zasada – odtwarzanie. Nawet kubizm należy do szeroko pojętej sztuki odtwórczej. Picasso – jak przypomina Tatarkiewicz – zaprzeczał możliwości sztuki abstrakcyjnej. Sztuka abstrakcyjna tworzy formy różne od konkretnych rzeczywistych rzeczy. W znaczeniu filozoficznym nie są one jednak „abstrakcyjne”, żadna sztuka w znaczeniu filozoficznym nie może być abstrakcyjna – dowodzi Tatarkiewicz. Nazwa *sztuka abstrakcyjna* przyjęła się, ale istnieje tylko pewna analogia między sztuką a czynnością abstrakcji. Sztuka abstrakcyjna izoluje pewne elementy – barwy, kształty – choć malując, przedstawia je konkretnie. Nie jest odtwórcza w tym sensie, by jej wytwory musiały być podobne do rzeczy realnych. Przejście do sztuki abstrakcyjnej u jednych było ciągłe, u innych było zerwaniem ciągłości. Za najpierwszych malarzy nowej epoki uważa się Paula Cezanne’a, Georges’a Seurata, Claude’a Moneta (w późnej fazie), a z następnego pokolenia – Henriego Matisse’a. Przedmioty przedstawione stają się nic nieznaczące, nieistotne, pokazywane coraz swobodniej, w jednostkowy sposób, wreszcie stają się nierozpoznawalne. Wniosek, jaki z tych

¹⁶ Por. A. Kuczyńska, op. cit., s. XXXVII.

¹⁷ Por. E. Borowiecka, op. cit., s. 39.

¹⁸ W. Tatarkiewicz, „Nowa sztuka a filozofia”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 101.

rozważań wyprowadza Tatarkiewicz, nie potwierdza zasadniczej odmienności obydwu typów sztuki. Zachodzi raczej paralelizm między postaciami sztuki odtwórczej i abstrakcyjnej. Sztuka abstrakcyjna nie może być jedynie *aspektyzmem* – nie odtwarza wyglądu rzeczy – może natomiast dążyć do samej pięknej formy (jak kaligrafizm), do ekspresji (jak ekspresjonizm – przez odtworzenie wyglądu lub przez użycie abstrakcyjnych form), do wyrażania istoty bytu i poszukiwania prawdy. Główna opozycja, zdaniem Tatarkiewicza, przebiega pomiędzy *formizmem*, gdzie forma jest stosowana dlatego, że jest piękna, a *kosmizmem*, kiedy jest używana w celu odświeżenia własności bytu. Artyści nie zawsze zdają sobie sprawę z celu użycia form abstrakcyjnych: czy chodzi im tylko o „czystą formę” (Witkacy), czy o to, by budziła „uczucia metafizyczne”¹⁹.

Tatarkiewicz nie wprost podejmuje bardzo ważny problem rozumienia istoty sztuki. Wątek ten *explicite* jest przedmiotem refleksji Ossowskiego. Rozważając relację między sztuką i kulturą, zwraca on uwagę, że charakterystyczna dla naszej kultury koncepcja sztuki wywodzi się z dwojakiej tradycji: sztuki heterotelicznej, której przyświecają uświęcone cele i która pretenduje do powszechnego szacunku – i sztuki swobodnej, wolnej, autotelicznej. Ossowski przypomina, że wszędzie tam, gdzie za rzecz poważną uchodziła jedynie sztuka heteroteliczna, nie miała ona monopolu na twórczość artystyczną. Niemniej nawet wtedy, gdy „niepoważna” twórczość zdobywa zaszczytne miejsce, dzieje się to jakby przy okazji tworzenia dzieł poważnych – niereligijne rzeźby będące wytworem średniowiecznego humoru i fantazji powstają na ścianach i kolumnach gotyckich katedr. Podobnie powstają iluminacje ksiąg średniowiecznych, frywolne intermezza religijnych misterii. Emancypacja sztuki – przypomina Ossowski – polega na przejęciu autotelicznego nurtu sztuki „niepoważnej” przez nurt sztuki poważnej. Idzie za tym uznanie sztuki za doniosłą dziedzinę kultury i nadanie artyście wysokiej pozycji społecznej. Sakralny charakter, który uzyskuje sztuka, głównie w romantyzmie, jest zdaniem Ossowskiego główną przyczyną niezrozumienia i gwałtownych reakcji na dzieła abstrakcji i nowoczesną muzykę. Synteza dwu tak różnych tradycji w koncepcji sztuki europejskiej jest przyczyną i teoretycznych sporów, i zróżnicowanej recepcji nowości. Ossowski pisze:

Charakter sakralny, który sztuka „czysta” odziedziczyła po sztuce religijnej, wyjaśnia nam, czemu obrazy abstrakcjonistów albo obrazy deformujące rzeczywistość, albo szerzej: obrazy niezgodne z malarską tradycją wywoływały najżywsze oburzenie, gdy je oglądano zawieszony w salach wystawowych, natomiast analogiczne kompozycje przyjmowano spokojnie w sztuce stosowanej, na kilimach czy na porcelanie. Talerze malowane przez Picassa nie budziły żadnego wstrząsu u tych, którzy zżymali się na widok płócien Picassa: talerze nie były objęte sakralną tradycją; jako autor obrazów oprawionych w ramy i zawieszonych na sali wystawowej Picasso był następcą Leonardów i Rembrandtów²⁰.

¹⁹ Ibidem, s. 106.

²⁰ S. Ossowski, „Sztuka i kultura”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 109.

Dualizm sztuki o charakterze religijnym i sztuki autotelicznej, o którym wspomina Ossowski, wydaje się nie do końca przewyciężony w świadomości estetycznej. Natomiast na gruncie teoretycznym istnienie dwu nurtów artystycznej twórczości może być potraktowane jako podstawa do zrozumienia dwudziestowiecznej koncepcji sztuki i wykorzystane w argumentacji za ciągłością sztuki.

Kolejną po Tatarkiewiczzu i Ossowskim próbą wytłumaczenia odrębności nowej sztuki, niezaprzeczącej ciągłości jej rozwoju, jest podejście Wallisa, dostrzegającego tę odmienną w charakterze prezentowanych wartości. W literaturze przedmiotu Wallis znany jest jako twórca podziału wartości estetycznych na *łagodne* i *ostre*. Klasyfikacja ta budzi uzasadnione zainteresowanie, ponieważ jest jedną z nielicznych prób obrony paradygmatu estetycznego przy pomocy klasycznych kategorii. Przedmiotem dociekań Wallisa są nie tyle odmiany wartości rozumiane jako „modyfikacje piękna”, ile własności przedmiotów dających doznania estetyczne harmonijne i własności dające doznania częściowo dysharmonijne. Pierwsze nazywa *wartościami estetycznymi łagodnymi*, drugie *wartościami estetycznymi ostrymi*.

Podział na wartości estetyczne łagodne i ostre jest podziałem wewnątrz dodatnich wartości estetycznych. Każda wartość, która może wywoływać przeżycia estetyczne, jest w tym znaczeniu dodatnią wartością estetyczną. Piękno i śliczność są wartościami łagodnymi. Wzniosłość, tragizm, komizm, charakterystyczna i ekspresyjna brzydota – wartościami estetycznymi ostrymi. Różnica między nimi jest różnicą typu, a nie siły, intensywności czy bogactwa doznań²¹.

Uznanie komizmu, tragizmu, a zwłaszcza brzydoty za odmiany wartości estetycznej dodatniej jest do dnia dzisiejszego stanowiskiem mającym wielu oponentów. Jednym z nich był Tatarkiewicz, wedle którego wartość brzydoty jest jedynie „dziwacznym pomysłem filozofów – estetyków”²². Na nieporozumieniu, czyli uznaniu wartości ostrych za wartości estetyczne ujemne, to znaczy za przeciwieństwo piękna w wąskim znaczeniu, zbudowano według Wallisa całą teorię *antyestetyzmu* jako cechy odróżniającej twórczość awangardy.

Tak jak wcześniej Tatarkiewicz poszukiwał zasady rozwoju sztuki w odtwórczości, tak Wallis zmienności form dopatrywał się w upodobaniu do różnych typów wartości. Obydwaj estetycy dostrzegali łącznie między sztuką dawną a nowoczesną, w czym innym jednak upatrywali radykalnej odmienności form sztuki nowej. Wallis uczynił podział na wartości łagodne i ostre głównym założeniem swojej wizji historii sztuki. W kategoriach czysto formalnych nie da się do końca zrozumieć stylu epoki, przejścia od klasycyzmu do hellenizmu, od renesansu do baroku, od klasycyzmu do

²¹ M. Wallis, „Wartości estetyczne łagodne i ostre”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 197–213.

²² W. Tatarkiewicz, „Dwa pojęcia piękna”, w: idem, *Parerga*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, s. 18.

romantyzmu. Upodobania do wartości łagodnych lub pociąg do wartości ostrych zależą od różnic w dążeniach artystycznych, te zaś są wypadkową złożonych procesów w świadomości estetycznej, w życiu gospodarczym, społecznym i religijnym. Zrozumienie kontekstu historycznego i kulturowego pozwala szerzej spojrzeć na różnice w upodobaniach, ale i na konkretne przemiany stylistyczno-gatunkowe.

Wallis był jednym z pierwszych estetyków polskich, którzy zauważyli problem *antyestetyzmu* w twórczości współczesnej. W referacie wygłoszonym na Międzynarodowym Kongresie Estetycznym w Bukareszcie w 1972 roku trafnie rozpoznał zasadnicze cechy antyestetyzmu. Odróżnił odrzucenie wartości estetycznych w ogóle od rezygnacji z konstytuowania wartości estetycznych łagodnych. Proponował, by w stosunku do większości działań artystów jemu współczesnych używać raczej określenia *antykallizm*, ponieważ jest to odwrót od wartości estetycznych łagodnych – piękna, wdzięku, śliczności. W porównaniu z wcześniejszymi epokami, kiedy również powstawały dzieła estetycznie brzydkie lub groteskowe, jest to dziś zjawisko nieporównywalne pod względem skali. Refleksja ta koresponduje z wyżej przytoczoną myślą Ossowskiego o skutkach syntezy dwu tradycji artystycznych dla recepcji sztuki abstrakcyjnej. Z tekstu Wallisa można by wnioskować, że przemiany te posunęły się w czasie awangardy znacznie dalej.

W tekście Wallisa padają określenia dobrze znane, ale dopiero z lektury późniejszych opracowań awangardy. Agresja, wstrząs, brutalność, szok – te cechy sztuki nowoczesnej wiąże Wallis z typem wartości ostrych. Jako wnikliwy obserwator i krytyk sztuki w zmianie typu wartości nie widział kryzysu sztuki. Nie sądził też, by awangarda była jednorodna stylistycznie i by można było określić jej działania mianem antyestetyzmu. W większości jest to raczej antykallizm. To, co łączy dążenia artystyczne twórców współczesnych, to podobieństwo typu reakcji psychicznej, jaką pragną wywołać u odbiorcy²³.

Pragnę zaakcentować intuicję badawczą Wallisa, którą wykazał w próbach zrozumienia złożoności fenomenu sztuki nowoczesnej, zwłaszcza awangardy. Zwraca on uwagę na nową formę percepcji, którą opisuje jako „uderzenie, oszołomienie, szok”. Walter Benjamin nazwie tę formę reakcji zdarzeniem „punktowym” i tak jak Wallis użyje określenia szoku. Paul Virilio mówi o szybkości i postrzeganiu „rwanym”, „nieciąglym”. Ostrowartościowy typ sztuki sprzyja „percepcji zintensyfikowanej” – jak ją określił Stanisław Morawski, przeciwstawiając tę formę postrzegania odbiorowi kontemplacyjnemu.

Nowy typ odbioru wiąże się z przewartościowaniami w obrębie świadomości estetycznej. Bez uwzględnienia tego wymiaru awangardyzmu nie sposób zrozumieć radykalnych przemian tworzywa, środków wyrazowych,

²³ M. Wallis, „Przemiany w sztuce i przemiany w estetyce”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 105–111.

tematów. Wallis słusznie rozdziela w swoich tekstach antykallizm i antyestetyzm od formalnego wymiaru przemian artystycznych²⁴.

Trudno byłoby zarzucić polskim autorom, którzy podejmowali problem recepcji sztuki abstrakcyjnej lub stawiali pytanie o stosunek awangardy do paradygmatu estetycznego, niedoceniając przemian zachodzących w sztuce współczesnej w czasie, kiedy w Europie rodziły się pierwsze kierunki awangardowe. Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że nie absolutyzują oni tego faktu. Stanowisko polskich estetyków nie zmienia się po wojnie, także wtedy, kiedy nowa rzeczywistość polityczna domaga się nowej sztuki. Wallis po powrocie z oflagu stara się zrozumieć zmiany, jakie zachodzą w kraju. W artykule przeznaczonym do poznańskiego „Życia Literackiego” przekonuje samego siebie, że można pogodzić *stare z nowym*.

Zbyt gwałtownie zrywać z przeszłością to znaczy wyrzekać się zasobu umiejętności i doświadczeń przez nią nagromadzonych. Odbija się to ujemnie, nieraz w ciągu dłuższego czasu, na poziomie nowej sztuki. Toteż zwykle po okresie radykalnego odrzucenia tradycji następuje okres, w którym dokonuje się recepcji tych elementów sztuki dawnej, co mogą przydać się do tworzenia sztuki nowej. Czy nie lepiej pójść od razu tą drogą?²⁵

Wiadomo, że sztuka nie poszła proponowaną przez Wallisa drogą, a artykuł powędrował zapewne do szuflady, ponieważ nie ma po nim śladu w bibliografiach prasowych. Pogląd Wallisa nie jest jedynie werbalizacją nadziei wobec polityzacji sztuki i cenzury. Jest wyrazem pokoleniowego rysu wielkich humanistów, patrzących z perspektywy długiego trwania na rewolucje, w tym artystyczne. Z przekonaniem twierdzi on:

Nie ma obawy, by młoda sztuka, wyrastająca z nowego podłoża społecznego, pełna patosu etycznego i rozmachu twórczego, została zagłuszona przez dawną sztukę. Może natomiast wiele zyskać wybierając ze sztuki dawnej to, co jej odpowiada, przede wszystkim zaś usiłując przejść od niej umiejętności i doświadczenie, gromadzone nieraz w ciągu wieków²⁶.

Tą refleksją Wallisa, sformułowaną wobec nowej, powojennej rzeczywistości, wracamy do wcześniej już akcentowanej szerokiej historycznej i kulturowej perspektywy właściwej dla postaw polskich estetyków w ocenie przemian w sztuce. Tatarkiewicz w *Architekturze nowożytnej* i w *Historii estetyki* charakteryzuje, jak to określił, „ducha”, jakiego wyrażały budowle i dzieła, oraz smak, którego były wyrazem. Analogicznie osiągnięcia teorii estetycznych w *Historii estetyki* analizowane są zawsze w stosunku do

²⁴ O dwu porządkach w refleksji nad awangardą pisze m.in. S. Morawski. Patrz S. Morawski, „Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy”, w: idem, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, Wrocław 1985, s. 184.

²⁵ M. Wallis, „Sztuka polska a przewrót społeczny”, Rps PTF 32 (1), k. 76–79, cyt. za: T. Pękała, „Świat jako przedmiot estetyczny”, wprowadzenie do: M. Wallis, *Wybór pism...*, op. cit., s. XI–XII.

²⁶ M. Wallis, „Sztuka polska a przewrót społeczny”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. XXIII.

źródeł, z których wyrastały, wyprowadzane z ich stosunku do poglądów dawniejszych, opisywane w kategoriach podobieństw i różnic, „rysów typowych i odrębnych”. Wartość nowości, z takiej perspektywy, jest zawsze relatywna w stosunku do różnych cech i wartości, nad którymi się nadbudowuje, jest zawsze wartością czegoś i w stosunku do czegoś.

W *Dziejach sześciu pojęć* Tatarkiewicz wprost napisze: „Każda twórczość implikuje nowość, ale nie każda nowość implikuje twórczość”²⁷. Dzieła ludzkie mogą być rozpatrywane z różnych punktów widzenia i z jednego mogą być nowe z innego nie. Nowość podlega stopniowaniu. Są różne rodzaje nowości – w sztuce odróżniamy na przykład nowy utwór w danym stylu od nowego stylu. Nowość, podkreśla Tatarkiewicz, bywa zamierzona i niezamierzona, ma różne pochodzenie. Stworzenie nowego dzieła ma różne skutki. Wiek XX charakteryzuje się pankreacjonizmem, ale w wielu przypadkach wystarczyłoby, zdaniem Tatarkiewicza, mówić o produktywności lub aktywności. W dziejach sztuki twórczość definiowana przez nowość ma krótką historię. Samo pojęcie twórczości nie jest pojęciem wzorcowym, ale – podkreśla autor dziejów tego pojęcia – nie ma powodu się go pozbywać.

Można powiedzieć: nie jest pojęciem naukowym, ale filozoficznym. Porównując sztukę z wojskiem powiemy, że nie jest jak szabla czy karabin, ale – jest jak sztandar. Sztandary są również potrzebne, na pewno na uroczystościach, a niekiedy nawet w bitwach²⁸.

Wyrażoną tu w łagodnym tonie opinię na temat roli, jaką w ocenach mogą odgrywać narzędzia teoretyczne, rozszerza autor *Dziejów sześciu pojęć* na całość pracy badawczej. Nie tylko bowiem w ocenie teraźniejszości zalecana jest ostrożność w formułowaniu twierdzeń ostatecznych i radykalnych. Tatarkiewicz podkreśla, że każda czynność wykonywana przez historyka sztuki lub historyka estetyki zawiera znaczny element subiektywności. Jest to oczywiste przy interpretacji faktów i ich porządkowaniu, ale też przy ich wyborze, a nawet ustalaniu. Zdaniem Tatarkiewicza, w pracy tego rodzaju uczestniczy inicjatywa historyka, zależna od jego możliwości, zdolności, zainteresowań, potrzeb i uwarunkowań, środowiska i epoki. Pogląd o aktywnej roli uczonego w opracowywaniu historii nazywa Tatarkiewicz w artykule *O pisaniu historii filozofii* interwencjonizmem – który w jego przekonaniu nie oznacza aprioryzmu ani konwencjonalizmu (punktem wyjścia jest bowiem konfrontowanie faktów). Niemniej powoduje on, że wyniki pracy historyka są „niepewne i tymczasowe, podlegają korekcie i odwołaniu”²⁹.

Zbliżone poglądy znajdziemy w koncepcji Wallisa. W jego ujęciu, historia sztuki powinna nie tylko rejestrować wydarzenia artystyczne, ale być

²⁷ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżywanie estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 302.

²⁸ W. Tatarkiewicz, *ibidem*, s. 311.

²⁹ W. Tatarkiewicz, *Droga do filozofii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971, s. 73–74.

również „historią ich odbioru, rozumienia i oceny w ciągu stuleci”³⁰. Dzieje recepcji pozwalają spojrzeć na historię sztuki w kontekście przemian kulturowych, ale mają też znaczenie dla zrozumienia wartości samych dzieł, wskazują na ich „wielointerpretacyjność”. W książce o Stanisławie Noakowskim znajdziemy śmiałą, choć odosobnioną myśl porównującą działalność historyka sztuki do pracy archeologa „odkopującego przeszłość”, co przedmiot jego starań – dzieła sztuki – czyni niewyczerpywalnym. Historię sztuki widzi Wallis jako działalność hermeneutyczną – to znaczy jako niekończącą się i podejmowaną wciąż na nowo „rozprawę współczesności z dziedzictwem artystycznym przeszłości”³¹. W artykule, z którego pochodzą te słowa, *Winckelmannowi w hołdzie*, Wallis pokazuje, jak tworzą się i umacniają dyskursy historyczne. Winckelmann nie tylko rozbudził umiłowanie rzeźby greckiej, ale – jak słusznie zauważył Wallis – narzucił kilku pokoleniom przeświadczenie, że piękno antyczne jest czymś jedynym w swoim rodzaju w dziejach sztuki.

Przemiany w sztuce współczesnej, których Wallis był świadkiem i komentatorem, skłoniły go do uznania niewystarczalności stosowanych dotąd procedur interpretacji. O ile sztuka dawna osadzona była w skodyfikowanym systemie znaczeń, o tyle sztukę nowoczesną cechuje symboliczna niesprawność. Także programowa wieloznaczność budziła opory Wallisa, który pytał w jednej z recenzji, czy w ogóle można mówić o dziełach sztuki tam, gdzie twórcy rezygnują z ostatecznego ukształtowania swych tworów.

W recenzji *Nowej historii estetyki* Katharine E. Gilbert i Helmuta Kuhna pisał z niepokojem o rozejściu się refleksji estetycznej i twórczości artystycznej. Uważał, że estetyk przynajmniej w części ponosi odpowiedzialność za to, co dzieje się w sztuce. Wallis był przekonany o odpowiedzialności tych, którzy piszą o sztuce, nie tylko w ogólnym znaczeniu edukacyjnym, ale dostrzegał też wpływ ich opinii na samą sztukę.

Podobne myśli znajdziemy u Chwistka, który wprost powie:

rozwój sztuki niemożliwy jest bez teorii. Nawet najprostszy, najmniej uświadomieni artyści pracują w myśl jakiejś, własnej czy cudzej teorii. Tragedią sztuki polskiej, według mego przekonania, jest brak teorii. Indywidualność artystyczna nie natrafiając na opór narzucony przez teorię (Paul Valery) staje się bierna i ulega niezmiernie łatwo wpływowi gotowych wzorów³².

W kontekście podobnych dylematów i z potrzeby zajęcia stanowiska wobec coraz głośniejszego konstатовanego kryzysu estetyki zrodził się już w okresie drugiej awangardy Wallisowski program estetyki „otwartej”. Po raz pierwszy zaprezentował go w 1971 roku, wygłaszając w Lublinie referat *Przemiany w sztuce i przemiany w estetyce*; później, w rozbudowanej postaci, na Międzynarodowym Kongresie Estetycznym w Bukareszcie

³⁰ M. Wallis, „Co estetyk ma do powiedzenia historykowi sztuki”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 231.

³¹ Ibidem.

³² L. Chwistek, „Zagadnienie metody w estetyce”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 173.

w 1972 roku. O ile estetyka chce nadążyć za przemianami w sztuce, nie może poprzestać na nadawaniu zjawiskom niemieszczącym się w tradycyjnych klasyfikacjach określeń „utwory graniczne”, „marginosowe”. Rewizji musi ulec tradycyjna koncepcja dzieła jako tworu powstającego głównie, jeśli nie wyłącznie, z pobudek estetycznych. Nie da się utrzymać koncepcja dzieła sztuki jako organicznej całości. Skoro sztuka wychodzi poza obszar estetyczności, także estetyka powinna sięgnąć do wyników innych dyscyplin, takich jak psychologia strukturalna i psychologia głębi, etnologia i socjologia, teoria informacji i semiotyka. Postawa otwartości na przemiany w sztuce nie dopuszczała też milczenia wobec ogólnego metodologicznego niedostosowania estetyki do sztuki, czego najbardziej jaskrawym przykładem jest impas, w jakim znalazła się estetyka wraz z pojawieniem się sztuki nowoczesnej, zwłaszcza awangardy. W bukareszteńskim wystąpieniu Wallis mówił, że potrzeba estetyce nowych pojęć, nowych narzędzi badawczych. Jednym z takich pojęć preferowanych przez Wallisa jest pojęcie „dzieła otwartego” wprowadzone przez estetyka włoskiego Umberto Eco. Koncepcja mówiąca o wielości, a nawet nieskończoności interpretacji, z których żadna nie jest uprzywilejowana, doskonale wpisywała się w Wallisowski program estetyki oparty na pluralizmie artystycznym i estetycznym. Uważał, że estetykę cechować musi „otwartość” uwzględniająca podobną otwartość opisywanych przez nią dzieł. Estetyka musi przyjąć do wiadomości powstanie nowych kierunków radykalnie zrywających z tradycją, ale – jak przekonywał Wallis w wielu artykułach prasowych – musi też mieć na uwadze długotrwały proces przemian w wiekach dawnych. Głębokie przeobrażenia, których jesteśmy świadkami, tkwią korzeniami w wieku XIX i wcześniej. Estetyka powinna pamiętać o przemianach towarzyszących sztuce – o zmianach w kulturze i wrażliwości estetycznej człowieka XX wieku. Winna ją charakteryzować życzliwość zarówno wobec sztuki dawnej jak i najnowszej. Jest to program estetyki pluralistycznej, estetyki otwartej na coraz to nowe zjawiska w sztuce, estetyki świadomej „wiecznej prowizoryczności” własnych ustaleń, której wyniki – tak jak pisał wcześniej Tatariewicz o historii estetyki – są niepewne i tymczasowe³³. W wielu punktach pod programem „estetyki otwartej” podpisaliby się i pozostali polscy estetycy. Trudno znaleźć w ich sądach wypowiedzi ostatecznie przesądzające o kształcie przyszłej sztuki i kultury artystycznej, a jeśli pojawia się w nich ton relatywizmu, to jest on umiarkowany.

Polscy estetycy dwudziestego wieku odpowiedzieli na wyzwania współczesności i przemiany w sztuce w sposób dojrzały, właściwy zwykle dopiero dla koncepcji stworzonych *ex post*. W bilansie minionego wieku polskie koncepcje, będące pokłosiem okresu międzywojennego, zyskują na wartości, pozwalają bowiem dostrzegać złożoność przemian artystycznych, zróżnicowanie świata sztuki, a w nim tendencje tak awangardowe jak i ariergardowe. Były to w większości koncepcje pluralistyczne, uwzględniające nowe

³³ M. Wallis, „Estetyka wobec przemian w sztuce XX wieku”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 237–239.

wartości i środki artystyczne, ale nie rezygnujące do końca z uprzywilejowanej pozycji np. kategorii piękna i doskonałości. Wszyscy omawiani w tym tekście uczeni: Chwistek, Tatarkiewicz, Ossowski i Wallis wyszli od „naukowej dwupółki”, używając słów Tatarkiewicza z *Zapisków do autobiografii*, to znaczy widzieli sztukę w różnych perspektywach badawczych, dostrzegali historyczną zmienność ocen i potrzebę dystansu czasowego. Ich koncepcje najlepiej tłumaczą odrębność polskiej estetyki, uwarunkowanej geopolityką i dziedzictwem historycznym oraz tradycją interdyscyplinarnego modelu uprawiania nauki, w estetyce dziś dominującego. Są też poglądy polskich estetyków wyrazem europejskiej kultury intelektualnej pokolenia odważnego, czasem heroicznego, ale z życzliwością – właściwą tylko wielkim – przyjmującego wyzwania nowych czasów.

Tradition and Innovation in Polish Aesthetics

The 20th century is being called the century of the avant-garde. Newness becomes the superior value and the main criterion for the appraisal of art. The attitudes of the 20th century artists towards the tradition of art oscillates between the negation of academic art and the full rejection of the artistic tradition. How were the changes in the art perceived by Polish aestheticians of the past century? How did they perceive the avant-garde and what was their attitude towards the achievements of previous generations? Did the unique geopolitical conditions, when the Polish avant-garde was born, affect the history of Polish aesthetics? These and similar questions are analyzed here, within the framework of concepts promoted by leading Polish 20th century aestheticians: W. Tatarkiewicz, M. Wallis, S. Ossowski, L. Chwistek and others.

Grzegorz Sztabiński

Odefiniowanie artysty

Charakteryzując świadomość artystów końca XIX i początków XX wieku, Arnold Hauser pisał: „psychologią normatywną dla światopoglądu przełomu wieków jest «psychologia głębi»”¹. Psychologię tę rozumiał szeroko, biorąc pod uwagę nie tylko teorię Sigmunda Freuda, a także poglądy Friedricha Nietzschego i Karola Marksa. Za wspólną cechę koncepcji rozwijanych przez tych myślicieli uważał przekonanie, że osoby działające nie znają rzeczywistych źródeł swoich postaw i czynów. W związku z tym podawane przez nie motywacje i uzasadnienia wypaczają prawdę. Raczej ukrywają, a nie ujawniają autentyczne powody podejmowanych czynności. Różne sfery rzeczywistości, w tym także sztuka, oglądane są ze „skrzywionej perspektywy”, a osoby, które działają, „samooszukują się” w ocenie swych motywacji. Twórczość artystyczna jest więc czymś innym niż się wydaje. Dążenie do piękna jest jedynie zachęcającą przynętą bądź jawnie wskazywanym szlachetnym motywem ukrywającym rzeczywisty cel, który jest znacznie bliższy zwykłych spraw związanych z życiem, sferą popędów lub walką klas społecznych.

Dla części artystów samouświadomienie proponowane w koncepcjach „mistrzów podejrzeń” mogło być destrukcyjne. Równocześnie jednak otwierało ono pole dla poszukiwania nowych rozwiązań twórczych, dla określenia miejsca i roli artysty w sposób uwolniony od dawnych złudzeń. Przykładów takich prób samookreślenia dostarcza działalność przedstawicieli awangardy pierwszej połowy XX wieku. Zaproponowali oni szereg radykalnych redefinicji koncepcji artysty. Dążąc do określenia jego niezmystyfikowanej roli, głosili, że może on stać się świeckim kapłanem lub prorokiem, robotnikiem lub inżynierem sztuki, badaczem psychiki ludzkiej, odślanającym naturalny sposób funkcjonowania umysłu, który pozwala uchwycić niedostrzegane wcześniej poziomy rzeczywistości itp. W działaniach tych uwzględniano w różny sposób wspomniane demystyfikatorskie koncepcje filozoficzne, starając się uczynić z nich punkt wyjścia formułowania nowej idei twórczości artystycznej, pozbawionej dawnych złudzeń i zafałszowań.

¹ A. Hauser, *Spółeczna historia sztuki i literatury*, przekł. J. Ruszczycówna, t. II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 357.

Surrealiści wykorzystali psychologię Freuda i Carla G. Junga jako narzędzie umożliwiające wynalezienie nowych metod pracy, które pozwalają na poznawanie poza świadomym funkcjonowaniem umysłu i uwzględnienie działania oka „w stanie dzikim”. Konstruktywiści rosyjscy uwzględniali teorię materializmu historycznego, nie tylko planując zmianę miejsca sztuki i artyści w całokształcie stosunków społecznych, ale również dążąc do uczynienia z niej podstawy programowej wyznaczającej cechy tworzonych dzieł. Artystów cechować miało nastawienie krytyczne. Na wzór filozoficznych „mistrzów podejrzeń” mieli demaskować złudzenia podtrzymywane przez wieki i dążyć do ukształtowania w sztuce, a poprzez sztukę w życiu nowych zasad stosunków międzyludzkich.

Kryzys awangardy, który zaczął ujawniać się od połowy lat trzydziestych XX wieku, związany był między innymi z faktem, że prób redefinicji sztuki i artyści nie udało się wprowadzić do świadomości społecznej. Dzieła, które tworzone były z myślą o nowych funkcjach, po okresie szoku lub oburzenia zaczęto akceptować, doszukując się w nich innych odmian piękna. Także rewolucyjne koncepcje roli artysty pozostały tylko projektami. Konkretni twórcy albo wycofywali się z wcześniejszych stanowisk, albo cieszyli uzyskanym rozgłosem, zapominając o wcześniejszym nastawieniu burzycielskim, rewolucyjnym. Stawali się nowymi akademikami lub gwiazdorama artystycznymi. Różnica w stosunku do sytuacji z przełomu wieków polegała jednak na tym, że nowe role przyjmowali świadomie. Znikła „skrzywiona perspektywa”, o której pisał Hauser. Przestało występować „samooszukiwanie się”. Świadczą o tym późne fazy twórczości Pabla Picassa lub Salvadora Dali.

Nowy okres redefinicji koncepcji artysty rozpoczął się na początku lat pięćdziesiątych i trwał do połowy lat siedemdziesiątych XX wieku. Ilość formułowanych wówczas propozycji była jeszcze większa niż na początku stulecia. Poszczególne idee nie dawały się już uporządkować za pomocą nazw kierunków neoawangardowych. Nastąpiło rozproszenie poglądów na temat charakteru proponowanych działań i roli, jaką powinien pełnić twórca. Z poprzednim okresem pojawiające się koncepcje łączyła jednak potrzeba trzeźwej oceny sytuacji i pozbycia się złudzeń. Tendencja ta nawet wzmogła się, gdyż artyści utracili wiarę w konstruktywną siłę utopii. Chcieli realnie oceniać istniejącą sytuację, bez wspierania się perspektywnymi wizjami. Często występowały w związku z tym krytyczne oceny możliwości sztuki w komercjalizującej się kulturze i konstatacje dotyczące niewielkiej skuteczności działań artystów, nawet przy rozszerzeniu zakresu tych działań i poddaniu ich redefinicji. Przenikliwie charakteryzował tę sytuację Stefan Morawski, pisząc:

Jeśli nawet twórca broni swej indywidualności, jeśli autentyzm uważa za wartość podstawową i nienaruszalną, czyni to świadomy swych nader skromnych możliwości. Jest autentyczny jako przeciw-mag, anty-prorok, właśnie rozbijając mit prawodawcy ludzkości czy odkrywcy nieśmiertelnego piękna².

² S. Morawski, „Awangardy XX wieku – stara i nowa”, *Miesięcznik Literacki* 1975, nr 3, s. 72.

Często stosowana była w związku z tym „logika inwersji” (*inverse logic*) polegająca na operowaniu „czystą negacją: kombinacją wykluczeń”³. Rosalind Krauss opisywała ją w odniesieniu do wykonywanych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dzieł rzeźbiarzy, które planowane były na zasadzie odwrócenia – jako „nie-rzeźba”, „nie-architektura” lub „nie-pejzaż”. Zamiast propozycji nowych cech pozytywnych pojawiał się więc „rodzaj ontologicznej nieobecności, kombinacja wykluczeń, suma ani tego – ani tamtego (*neither/nor*)”⁴. Uważam, że podobnie było w przypadku redefiniowania artysty. Propozycje nie polegały na stwierdzeniu, kim artysta ma być i jaką rolę powinien odgrywać, lecz na wejściu w rozszerzone pole myślenia o sztuce, obejmujące zarówno pozytywne stwierdzenia, jak i zaprzeczenia tradycyjnych cech i funkcji. Uniemożliwiało to definiowanie postaw twórców poprzez podanie jednoznacznych charakterystyk, realnie występujących lub postulowanych w manifestach albo innych tekstach programowych. Pozwalało jednak krytykom sztuki, jak podkreśla Krauss, tworzyć układy relacyjne, w ramach których pojawiać się mogły zarówno właściwości akceptowane, jak i negacje. Neoawangardowe redefinicje nie polegały więc na zastąpieniu jednego zespołu cech rozstrzygających o użyciu terminu „artysta” przez inny zestaw cech, lecz na stworzeniu sytuacji bardziej skomplikowanej, w której z określeniami pozytywnymi współwystępują zaprzeczenia orzekające, kim artysta nie jest lub nie powinien być. Dopiero po uwzględnieniu tego pola relacji można podjąć próby charakterystyki takich terminów często używanych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jak „antyarysta” lub „poartysta”.

Antyszuka i posztuka nie przestają całkowicie być sztuką. Podobnie antyarysta i poartysta nie opuszczają całkowicie instytucjonalnych ram życia artystycznego. Nie zmieniają zawodu na inny. Redefiniują natomiast swe miejsce w świecie sztuki na zasadzie jednoczesnego uwzględnienia akceptacji i negacji. Może to spowodować wrażenie oddefiniowania artysty, ale jest tylko wyrazem jego bardziej złożonej redefinicji, spowodowanej wyższym stopniem skomplikowania miejsca sztuki w rzeczywistości drugiej połowy XX wieku. O tym, że nie jest to oddefiniowanie, świadczy podkreślana przez wielu twórców neoawangardowych wartość zachowania spójnej tożsamości i autentyczności, nawet jeśli aktualnie nie można ich osiągnąć. Dążenia te tracą znaczenie w sztuce postmodernistycznej.

„Psychologią normatywną” twórczości ponowoczesnej, używając sformułowania Hausera, jest problematyka ego pojawiająca się w tekstach Jacquesa Lacana, Jeana Baudrillarda, a także innych autorów podkreślających, że jaźń kształtuje się poprzez odzwierciedlenie i różnorodne identyfikacje, podlegając wpływowi współczesnej kultury, którą cechuje agresywność, wieloznaczność, ambiwalencja. Według Lacana, nawiązującego do poglądów Freuda, ale uwzględniającego również istotne wyznaczniki współcze-

³ R. Krauss, „Sculpture in the Expanded Field”, w: *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, red. H. Foster, The New Press, Seattle 1983, s. 36.

⁴ Ibidem.

snych warunków życia człowieka, „ja” kształtuje się poprzez pierwotną identyfikację zachodzącą w fazie lustra. Identyfikując się ze swym obrazem, dziecko dochodzi do rozpoznania się. Proces ten trwa w dalszym przebiegu ludzkiej egzystencji. Prowadzi do różnorodnych identyfikacji chroniących przed niepokojącym chaosem nieświadomości. *Ego* oparte jest więc na narcystycznej iluzji sklejjającej spękana psychikę. Ukrywa ono pęknięcia za pomocą złudzenia doskonałości i pełni. Formy symboliczne i funkcje odzwierciedlane oraz wchłaniane przez umysł mają umożliwić zbudowanie tożsamości, która jednak ze względu na charakter współczesnej kultury ma nieuchronnie postać powierzchowną i tymczasową. Dlatego *ego* cechuje przejściowość oraz niezdolność do głębszego i trwalszego zaangażowania emocjonalnego.

Do podobnych konkluzji prowadzą rozważania Baudrillarda, choć ich punktem wyjścia są przede wszystkim refleksje nad zmianami zachodzącymi we współczesnej rzeczywistości pod wpływem konsumpcjonizmu, globalizacji i przemożnego wpływu mediów. Hiperrzeczywistość, w której, według francuskiego autora, żyjemy, to świat nadmiaru, przesady i ekscesu. Obrazy stają się istotniejsze od rzeczywistości. Wszystko jest jedynie kopią czegoś innego. Panuje symulacja, czyli zastępowanie realnych procesów ich operacyjnymi sobowtórami. Otoczeni jesteśmy nie rzeczami, a udającymi je symulakrami. Świat nie jest więc pozbawiony sensu, a przeładowany sensem, który wydaje się rozmnażać. Sytuacja ta powoduje, że *ego* jest dławione czy wręcz unicestwiane na skutek władzy fascynowania, jaką sprawują nad nim obrazy. Percepcja zostaje zamknięta w polu uwodzenia, halucynacji i wirtualności. Jaźń staje się widzem wpatrzonym z zachwytem i jednocześnie obrzydzeniem w przepływające obrazy kultury. Żyjemy w „narcyzmie samoodniesienia”. Nie ma już, jak twierdzi Baudrillard, „żadnej mocy imaginacyjnej zwierciadła, fazy zwierciadła, tradycyjnego mitycznego narcyzmu czy nawet psychoanalizy [...]”. Być może to jest właśnie to – królestwo ponowoczesności⁵. Francuski autor uważa, że jednym z najpiękniejszych obrazów antropologii XX wieku jest człowiek siedzący przed ekranem telewizora lub komputera.

W rozważaniach tych pojawia się ton pesymizmu. Zwielokrotnienie jaźni nie musi jednak prowadzić do takich wniosków. Zdaniem Zygmunta Baumana sytuacja, w której nie tyle odkrywamy nasze „ja” oraz określamy powołanie życiowe, budując je cierpliwie, „piętro po piętrze i cegła po cegle”, ile raczej unikamy trwałego samookreślenia, jest pomyślna. Akceptujemy wówczas to, żeby „każda przybrana tożsamość była szatą, a nie skórą, by zbyt ściśle do ciała nie przylegała, by można było, gdy zajdzie potrzeba lub przyjdzie chęć, pozbyć się jej równie łatwo, jak się zdejmuje przepoconą koszulę”⁶. Motywy tej akceptacji są praktyczne. „Krzepka, solidnie zbudowa-

⁵ „Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh’a”, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak i A. Szahaj, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996, s. 206.

⁶ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 143.

na tożsamość – pisze polski filozof – częściej okazuje się kulą u nogi, niż parą skrzydeł”. Proponuje w związku z tym, aby „nie dać się zdefiniować”⁷.

Scharakteryzowana tu krótko atmosfera „psychologii normatywnej” przełomu XX i XXI wieku ma wyraźne konsekwencje w sztuce. Polegają one na zjawisku, które określiłem jako „oddefiniowanie artysty”⁸. Cechą charakterystyczną redefinicji, na co zwracałem uwagę, było dążenie do zmiany koncepcji twórcy sztuki. Modyfikacje te miały jednak przebiegać w sposób ukierunkowany i zmierzać do określonego celu, nawet jeśli był on niezbyt jasno określony i ulegał zmianom. Ich charakter był mniej lub bardziej złożony. Początkowo wydawało się, że będzie to zmiana roli. Wcześniejsza koncepcja artysty zostanie zastąpiona przez nową, lepiej odpowiadającą wyzwaniom stawianym przed sztuką przez aktualną rzeczywistość ekonomiczną, polityczną i kulturową. Później, od początku drugiej połowy XX wieku, okazało się, że stopień skomplikowania problemów nowoczesnego świata jest tak wysoki, iż nie można redefinicji pojmować jako wymiany koncepcji. Zastępowanie nie sprowadza się bowiem do jednorazowego wprowadzenia zespołu nowych cech, lecz stanowi proces złożonych, rozciągających się w czasie poszukiwań, gdzie pozytywne propozycje mieszają się z czystą negacją. W dalszym ciągu jednak na horyzoncie rysowała się wizja właściwego określenia miejsca i roli współczesnego artysty. Oddefiniowanie to zniknięcie owej wizji, zastąpienie jej wielością doraźnie sformułowanych i elastycznie modyfikowanych koncepcji odwołujących się do wielu luster, uwzględniających różnorodne fascynacje, zmienianych jak ubranie, które zużyło się lub przestało być modne. Określenie trwałej czy trwalszej tożsamości artystycznej okazuje się niemożliwa ze względu na uwodzący charakter współczesnej rzeczywistości, oferującej zbyt wiele pokus, albo jest po prostu kłopotliwe i niepraktyczne. Można jednak w sztuce współczesnej zauważyć również próby uczynienia z oddefiniowania programu rewolucyjnego. Przestaje ono być wówczas traktowane jako konieczność albo rozsądny wybór w istniejącej rzeczywistości kulturowej, staje się natomiast narzędziem walki o charakterze demaskatorskim lub pozwalającym uzyskać taką formę wolności, jaka dopiero obecnie jest dostępna.

Pierwsza z wyróżnionych koncepcji oddefiniowania zakłada pewną formę determinizmu. Skoro zmiany w sposobie życia doprowadziły do rozproszenia ego, to trudno oczekiwać, że sztuka umożliwi jego odbudowanie. Należy więc włączyć się w proces dekonstrukcji jaźni. Współczesny twórca rozpocząć go może od siebie, od rezygnacji z budowania własnej tożsamości artystycznej, dostrzegając w tym nie objaw nieszczęścia czy przekleństwo czasu, a szansę. Trzeba wypracowywać sposoby działania nie na zasadzie stawiania czoła ambiwalencji, nie zmierzając do jej przewyciężenia, co, praktycznie myśląc, z góry skazane jest na niepowodzenie, lecz wynajdując możliwości jej uwzględnienia. Wyparcie lub świadome pominięcie

⁷ Ibidem.

⁸ Por. G. Sztabiński, „The Artist: Definition, Re-Definition, De-Definition”, *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 2004, t. 6.

pewnych cech aktualnej rzeczywistości – niezgodnych z kształtowanym obrazem artystycznego „ja” – które było praktykowane w przeszłości, traci sens. Gdy nie chcemy budować spójnej tożsamości w sztuce, właściwe wydaje się świadome poszukiwanie form akceptacji świata i przystosowania się do niego. Prowadzi to do ciągłego uwzględniania różnych odmian myślenia i zakładania różnorodnych koncepcji siebie. Ta heterogeniczność może okazać się ożywcza artystycznie. Umożliwi pełne otwarcie się na rzeczywistość zewnętrzną, gdyż pozostaje zgodna z jej charakterem. Trzeba będzie wprowadzić zrezygnować z potrzeby stałości, pewności, porządku, gdyż praktyka taka nie daje się zaplanować długoterminowo. Można jednak nauczyć się żyć w kulturze, którą cechuje płynność i zmienność. Należy tylko rozwinąć w sobie takie cechy jak otwartość i chłonność oraz wzmocnić własny dynamizm. Pozwoli to umocnić swoją obecność w dokonujących się przepływach artystycznych. Trzeba też nauczyć się funkcjonować w sieci. Życie artystyczne od pewnego czasu uzyskuje w różnych zakresach sieciowy charakter. Funkcjonowanie w takiej strukturze wymaga odrzucenia pokus kategoryzowania. Należy natomiast brać pod uwagę możliwości splatania się elementów i powstawania ich różnorodnych konfiguracji.

Druga strategia związana jest z przypisaniem oddefiniowaniu artysty wartości wyzwoleniczej. Twórcy dziewiętnastowieczni, a także przedstawiciele awangardy w XX stuleciu podkreślali rolę trwałej tożsamości. Dlatego, z tej perspektywy oddefiniowania, ich dążenia określane jako rewolucyjne były napiętnowane ukrytym ograniczeniem. Nie potrafili stworzyć swego „ja”, nie umieli zrezygnować z pielęgnowania praw własności do niego. Jeśli zwracali się ku innym, to podając własny model budowania ego jako przykład do naśladowania. Można więc skierować wobec nich te zarzuty, które podnieśli Gilles Deleuze i Félix Guattari, pisząc o wspólnych cechach psychoanalizy i kapitalizmu. Psychoanaliza, ich zdaniem, słusznie wskazując na złożoność psychiki ludzkiej, realieniuje *libido* w przedstawieniach rodzinnych. Pomija psychozę, żeby rozpoznać neurozę, i w związku z tym nie prowadzi do wyzwolenia, lecz dokonuje burżuazyjnej represji instynktów. Prowadzi w istocie do przystosowania. Zdaniem autorów książki *Anty-Edyp* przeciwieństwem tej tendencji jest „dzieło schizoidalne”. O ile kapitalizm i psychoanaliza chcą udomowić nieświadomość, produkcja schizofreniczna jest w stanie przeciwstawić się tej tendencji. Cechuje ją upodobanie do wszystkich kodów, zakłócające aksjomatykę społeczną na różnych poziomach. Deleuze i Guattari proponują schizoanalizę badającą przepływy schizoidalne na różnych poziomach, niszczącą różne „ja” i ich założenia, wyzwalamą niepowtarzalności przedosobowe, które są zamknięte i stłumione. Piszą: „Schizoanaliza nosi taką nazwę, ponieważ w całym swym procesie kuracji schizofrenizuje – zamiast neurotyzowania, jak czyni to psychoanaliza”⁹. Jej stosowanie związane jest z ujawnieniem pragnień jako instancją rewolucyjną. Następuje identyfikacja rewolucji ze „schizo” roz-

⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Oedipe*, Minuit, Paris 1972, s. 434.

bijającym zintegrowane, zdefiniowane całości. Oczywiście francuscy autorzy odróżniają klinicznego schizofrenika jako chorego od rewolucjonisty. W przeciwieństwie do pierwszego, u którego występuje „zapadnięcie się” (*effondrement*), drugiego charakteryzuje „niepokojące i ryzykowne”, jak piszą, „przerywanie” czy „przebijanie” (*percée*)¹⁰. Deleuze i Guattari uważają, że sztuka i nauka mają potencje rewolucyjne, które mogą wprowadzić do życia społecznego przepływy coraz bardziej pozbawione kodów i uwolnione od stałych terytoriów. Otwarte na cały świat.

Wyróżnione tu odmiany strategii ponowoczesnych pojawiają się zarówno w niektórych opracowaniach dotyczących współczesnych koncepcji „ja”¹¹, jak w rozważaniach krytyków sztuki. Douglas Crimp w tekście *Przywłaszczyc przywłaszczenie* rozróżnia dwie odmiany twórczości postmodernistycznej¹². Łączy je to, że w obu przypadkach artyści posługują się przywłaszczaniem składników obcych. W pierwszym przypadku ma to jednak charakter przywrócenia w pewien sposób cech właściwych dla tradycyjnej koncepcji dzieła sztuki. Twórca dąży do zaakcentowania oryginalności i autorstwa, które zostały zakwestionowane przez niektóre kierunki awangardowe i neoawangardę. W drugim natomiast przyswojenie elementów obcych pełni funkcję krytyczną, schizofrenizującą, burzącą pozorną integrację i uświadamiającą pęknięcia.

Omawiając te odmiany, Crimp bierze pod uwagę twórczość Roberta Mapplethorpa i Sherrie Levine. Pierwszy z artystów w wysmakowanych estetycznie pracach przywłaszcza sobie składniki stylistyczne i symboliczne z tradycji malarstwa, wykorzystując je w wykonywanych przez siebie zdjęciach. Następuje więc nawiązanie do twórczości opartej na zasadzie imitacji czy transformacji, która stosowana była także przez dziewiętnastowiecznych akademików. Wprowadzona zostaje natomiast zmiana stosowanego materiału artystycznego. Działanie odbywa się nie na gruncie malarstwa, a fotografii. Levine z kolei dokonuje nie przyswojenia składników, a przywłaszczeń całościowych. Reprodukuję zarówno prace malarskie (Pietera Mondriana, Kazimierza Malewicza, konstruktywistów rosyjskich), jak fotograficzne (Aleksandra Rodcenki, Edwarda Westona, Walkera Evansa) bez wprowadzania zmian. Pisząc o jej dokonaniach, Crimp stwierdza: „żadnych kombinacji, żadnych transformacji, żadnych dodatków, żadnej syntezy”¹³. Sądzi, że rewolucyjny charakter tych zabiegów, polegających na „przywłaszczeniu całości”, polega na tym, że nie ma tu pretensji do „konwencjonalnie pojętej twórczości artystycznej”. Levine „używa obrazów, ale nie po to, żeby utworzyć własny styl”¹⁴. W przeszłości wielu artystów ko-

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Por. np. A. Elliott, *Koncepcje „ja”*, przekł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, rozdz. „Jaźń ponowoczesna”.

¹² D. Crimp, „Appropriating Appropriation”, w: idem, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1993.

¹³ Ibidem, s. 129.

¹⁴ Ibidem.

rzystało z dokonań poprzedników, dokonując kombinacji zapożyczonych elementów oraz ich transformacji, ale zwykle łączyli je z wprowadzaniem własnych dodatków. Ponadto zmierzali do syntezy, która nadawałaby wykonywanym działom charakter oryginalny, uznawany za przejaw indywidualności artysty. Tożsamość artystyczna była więc rozwijana poprzez wchłanianie wybranych obcych składników włączanych do poszukiwanej całości. Zintegrowana jedność twórczego „ja” wyrażać się miała w zrealizowanym dziele. U artystów postmodernistycznych proces ten uległ zakłóceniu. Refleksji filozoficznej nad fragmentacją jaźni towarzyszy czasami uskarżanie się na niemożność osiągnięcia jedności wyrażającej się w indywidualnym stylu. Częściej jednak pojawiają się butne stwierdzenia dotyczące wolności, jaką daje wskakiwanie w inną rolę i stawanie się kimś innym, albo deklaracje podkreślające wartość celowego uwzględniania różnorodnych składników zapożyczonych z historycznych języków sztuki lub kultury popularnej, aby stać się samemu sobie obcym. Te dysocjacje potęgować może również transawangardowa „zasada zdrady” opisywana przez Achilla Bonita Olivę, sugerująca przekształcanie sensu zapożyczonych elementów. Wszystkie te zabiegi traktowane były jednak albo jako wyraz współczesnej fragmentacji i zdecentrowania jaźni, albo, jak słusznie zauważał Crimp, na horyzoncie tych zabiegów pojawiała się jednak nadzieja na syntezę. W przypadku Levine takiej nadziei nie ma. Artystka pisała: „Moje obrazy dotyczą innych relacji, niż ich relacja do mnie”¹⁵. Trawestując tekst Barthesa *Śmierć autora*, twierdziła, że możemy „jedynie naśladować gesty zawsze uprzednie, nigdy nie wykonując oryginalnych”¹⁶. Dlatego nie ukrywała źródeł swych prac, podając w tytułach według czyich dzieł są wykonane (np. *Untitled. After Alexander Rodchenko*).

Strategię stosowaną przez Levine można uznać za rewolucyjną, gdyż nie stwarza ona złudzeń odnośnie pogodzenia zapożyczeń w ramach ewentualnej syntezy. Przeciwnie, schizofrenicznie unicestwia jedność artystycznego „ja”, w którą wierzyli dawni twórcy. Burzy też nadzieje na nową integrację w drodze redefinicji. Radykalnie podkreśla zdecentrowanie tożsamości, czego konsekwencją jest oddefiniowanie artysty.

De-definition of the Artist

Since the 19th century, the term ‘artist’ has become a subject of contemplation not only for theoreticians but also for practitioners of art. This, in turn, has led to attempts at redefining the concept. These endeavors assumed a particularly radical character in the views of the avant-garde and the neo-avant-garde. Apart from suggestions that prior artistic markers be sup-

¹⁵ Wywiad Jeanne Siegel z Sherrie Levine: J. Siegel, „After Sherrie Levine”, *Art Theory and Criticism. An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, red. S. Everret, New York 1991, s. 264.

¹⁶ S. Levine, „Five Comments”, w: *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, red. B. Wallis, New York, Cambridge, Massachusetts 1987, s. 92.

planted by different ones, this gave rise to what R. Krauss describes as “inverse logic”, based on pure negation and “the combination of exclusions”.

In recent decades the endeavors to alter the scope of artistic practices have become more pronounced. Nonetheless, their nature has also changed. When redefining the notion of the artist one does not seek to determine his place or role any more clearly; furthermore, all proposed functions are regarded as provisional and intermediary. On the one hand, the author of the paper indicates the similarity between this situation and the depiction of the ego in the writings of J. Lacan, J. Baudrillard and Z. Bauman. The impossibility of defining the artist can thus be seen as a consequence of the contemporary indeterminacy of the self. On the other hand, however, the author emphasizes the fact that such de-definition may be analyzed in the context of liberation struggles. Invoking the ideas of G. Deleuze and F. Guattari, he argues that this artistic schizophrenization tends towards a ‘disrupting’ and ‘transfixing’ of established cultural structures. The paper culminates in an analysis of these two approaches to de-definition as manifested in the work of Robert Mapplethorpe and Sherrie Levine.

Kazimierz Piotrowski

Estetyka jako asteiologia

Każdy z nas – bez popadnięcia w zarozumiałość
– może mówić, że jest rozsądny, rozumny, że ma fantazję,
wrażliwość, smak; ale nie każdemu wolno powiedzieć,
że posiada dowcip.
Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik* (1813)¹

W latach 90. przedstawiano rozwój *estetycznego myślenia* jako przejście od estetyki do anestetyki: „Nie ma aisthesis bez anaisthesis – ani razu w najprostszym doświadczeniu”². Oprócz wyników badań neurofizjologii Wolfgang Welsch oparł się na anestetycznych prowokacjach Marcela Duchampa, które znieczuliły na estetyczne walory sztuki. Dziś nie jesteśmy w stanie powiedzieć, czy – fenomenologicznie rzecz ujmując – coś jest sztuką, jak ubolewał Donald Kuspit w *The End of Art* (2004), wskazując na wyrzuconą przez sprzątacza popielniczkę z niedopałkami – dzieło Damiena Hirsta. Rezygnując z przepracowanego toposu kryzysu, kiedy narzekano, że „zerwanie przez sztukę z macierzystą glebą doprowadziło do lawiny wciąż nowych «pomysłów artystycznych»”³, trzeba raczej wykazać, że estetyka ma dość mocy, by uporać się z problemem anestetycznego myślenia i manią dowcipnej trikomanii. Może to uczynić jako asteiologia (od gr. *asteidzomai* – być dowcipnym), która byłaby nauką i zarazem sztuką czy umiejętnością, odwołującą się do Alexandra G. Baumgartena próby określenia autonomii estetyki w stosunku do logiki przez wprowadzenie kategorii *acutum ingenium*. Jeśli logika kształci bystrość, to estetyka jako asteiologia powinna kształcić ten modus umysłu, który nazywano *ingenium* względnie *acumen* i *argutum* (*ingenium comparans, ingenium*

¹ J. Paul, *Vorschule der Aesthetik*, J.G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen 1813, s. 337.

² W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1989, s. 32; por. K. Piotrowski, „Wprowadzenie” i „Anestetyczna perspektywa rozumu (w ujęciu Wolfganga Welscha)”, w: *Promieniowanie myślokształtów – od estetyki do anestetyki*, Seminaria Orońskie, t. III, red. K. Piotrowski, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 1998, s. 11–20, 24–42.

³ S. Morawski, *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, Czytelnik, Warszawa 1987, t. I, s. 9.

argutum, argutezza, agudeza de perspicacia, wit, der Witz, l'esprit, dowcip etc.).

Mówienie o estetyce jako asteiologii, jak i o dowcipie, wymaga zręczności. Kto chełpi się dowcipem, łatwo popada w śmieszność, a nawet wzbudza obrzydzenie⁴. Bardziej niż ktoś mieniący się roztropnym, gdy go rozsądek czy rozum zawiodą. Weryfikacja dowcipu następuje natychmiast, a nie po długim badaniu. Zazwyczaj reakcją na dowcip jako formę poznania, inwencji, ekspresji, komunikacji czy terapii społecznej jest śmiech. I to odstręczało poważnych od dowcipkowania. Johann W. Goethe uważał, że obdarzeni wyłącznie dowcipem daremnie sięgają po laury w poezji, natomiast Friedrich Schiller sądził, że dowcip nie ma nic wspólnego z pięknem i wzniosłością. Takie sugestie lekceważą tradycję upatrującą w dowcipie źródło ekspresji poetyckiej i retorycznej, przy czym dowcip – jak u Johanna Ch. Gottscheda – występował obok *mens divinator*. Dowcip to duch nadający poezji powagę boskiego natchnienia, przesądzającego o jej bogactwie i odrębności od prozy. Trudno zatem nazwać kogoś geniuszem, odmawiając mu dowcipu. Dla Immanuela Kanta dowcip jest talentem natury, pozwalającym na wolne od rutyny, swobodne obcowanie z ludźmi. Johann G. Fichte czynił jeszcze różnicę pomiędzy *pozytywnym dowcipem* jako możliwością ujmowania głębszej prawdy, czyli rodzajem intelektualnego oglądu, a *negatywnym dowcipem* jako źródłem śmieszności. Ale, dodawał przenikliwie Friedrich Nietzsche: „Najdowcipniejsi autorzy wywołują ledwie dostrzegalny uśmiech”⁵.

W tym wyrafinowanym ujęciu, przeciwdziałającym dziewiętnastowiecznej redukcji dowcipu do komizmu, dowcip jest czymś parakomicznym względnie akomicznym, jeśli jest „epigramatem na śmierć jakiegoś uczucia”⁶. Taki dowcip – wyraz dojrzałości i pogody ducha – nie jest redukwalny do komizmu, jeśli przyjmiemy za Hansem Kunzem, że uśmiech jest załączką, stłumioną, przejściową formą śmiechu i płaczu, jest

ekspresją mimiczną „czegoś” i gestem „dla” niezliczonej liczby uczuć, nastrojów, postaw, społecznych form zachowania oraz stanów, [...] gestem pełniącym rolę maski [...], który mówi wszystko i nic, reprezentatywną postawą par excellence – i o tyle odzwierciedleniem ekscentryczności, czyli nieredukowalnego (uneinholbar) zdystansowania człowieka w stosunku do siebie samego⁷.

By pojąć, czym jest rozum, trzeba być rozumnym. Lecz by pojąć dowcip, rozumnym być nie wystarczy. Jean Paul dobrze to rozumiał. Nietzsche pisał jednak, że choć miał on dowcip, to miał go za mało. Zrozumiemy i my, że

⁴ I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, przekł. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2005, s. 152.

⁵ F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, przekł. K. Drzewiecki, Nakład Jakuba Mortkowicza, Warszawa 1908, t. I, s. 193.

⁶ Idem, *Wędrowiec i jego cień (Ludzkie, arcyłudzkie)*, przekł. K. Drzewiecki, Nakład Jakuba Mortkowicza, t. II, Warszawa 1909–1910, s. 124.

⁷ H. Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przekł. A. Zwolińska, Z. Nerczyk, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2004, s. 4.

pojęć estetykę jako asteiologię nie oznacza tego samego, co pojęć estetykę. Człowiek tępy (*homo bliteus*), a nawet dociekliwy, ale bez polotu, nie mają tu czego szukać. To, co ujmujemy w istocie dowcipu, dotyczy też samej estetyki jako asteiologii.

Dowcip jest więc atopijny, czyli poza miejscem spoczynku, w którym rozum może go określić, ponieważ zawsze jest w pracy. Również wtedy, gdy usiłuje ująć sam siebie: „Estetyczny dowcip, czy dowcip w ścisłym sensie, to przebrany ksiądz, który każdą parę zaślubi”⁸. Podobnie Carl G. Carus pojmował dowcip jako duchową możliwość współdziałającą z fantazją przez ujmowanie nieoczekiwanych podobieństw różnych wyobrażeń, pojęć czy pragnień, z ukierunkowaniem na to, co śmieszne. Dowcip haruje w tym tekście, dostarczając materiału i wyzwiań innym instancjom umysłu. Daje on najchętniej ślub tym parom, jak spointował dowcipną definicję Friedrich T. Vischer (co powtórzył Sigmund Freud), których widoku na ślubnym kobiercu krewni nie mogą ścierpieć (wedle Vischera chodzi o zakłócenie tego, co nazywa *der methodische wahre Zusammenhang*⁹). Krewnymi dowcipu są rozsądek, rozum, fantazja jako dobrze uformowana wyobraźnia, wrażliwość czy smak, a więc te władze, które składają się na szeroko pojętą władzę sądzenia. Dowcip jest prelogiczny, gdyż pozwala na momentalne ujmowanie identyczności rzeczy (*habitus identitates rerum observandum*¹⁰), zanim stanie się ona przedmiotem operacji logicznych rozumu. Następnie, dowcip jest paralogiczny czy alogiczny, gdyż umożliwia szybkie i lekkomyślne porównywanie przedmiotów mimo ich heterogeniczności. Paralogiczna praca dowcipu polega na pomysłowym, często przypadkowym i prowokującym kompilowaniu (*ingenium comparans*), czy wreszcie na usprawiedliwianiu niedorzecznych wytworów przed władzą sądzenia w aktach rezonowania (*ingenium argutum*)¹¹, które chociaż odwołują się do zasad (logicznych, etycznych czy estetycznych), to jednak w swobodnej refleksji bez znajomości ich uzasadnienia. Bowiem – wedle Gottholda E. Lessinga – dowcip podąża ku temu, co nieugruntowane, ustanawiając luźne skojarzenia. Geniusz miłuje prostotę, a dowcip komplikację.

Ta heurystyczna nonszalancja dowcipu stawała się przyczyną jego krytyki i ośmieszania. Wykładnia dowcipu jako żartu nasila się u Johanna F. Herbart, implikując jego estetyzację jako formę wyobraźni, w której ujawnia się twórcza moc komizmu. Dowcip ze względu na swoją kompozycyjną

⁸ J. Paul, op. cit., s. 347.

⁹ F.T. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Carl Mäcken's Verlag, Neutlingen und Leipzig 1846, s. 442.

¹⁰ Por. *Metaphysica Alexandri Gottlieb Baumgarten Profesoris Philosophiae. Editio III., Halae Magdeburgicae. Impensis Carol Herman Hemmerde, § 572, <http://www.ikp.uni-bonn.de/kant/agb-metaphysica/auditori-benevolo.html>, Takie określenie *ingenium* nawiązuje do źródłowości *der Witz* i *wit*, wywodzących się ze staroniemieckiego *wizzi* (wiedzieć) i początkowo rozumianych jako duchowa zręczność czy możliwość szybkiego, rozumiejącego widzenia, którego owocem jest wiedza praktyczna, czyli mądrość (*wisdom, sagacity, Klugheit*) – por. Gottfried Gabriel, *Witz*, http://www.hwph.ch/inhalt/artikelbeispiel_1.html.*

¹¹ I. Kant, *Antropologia...*, op. cit., s. 145–149.

zdolność do wytwarzania komicznego kontrastu został pojęty przez Kuno Fischera jako *spielendes Urtheil*¹². Eksplicując, ideałem ludycznego sądu nie byłaby prawda jako zgodność sądu z rzeczywistością (dorzecność), lecz „zgodna niezgodność lub niezgodna zgodność”, jak definiował pointę Kazimierz Maciej Sarbiewski. Choć w dziele *De acuto et arguto* (1618) odróżniał pointę od dowcipu, tak jak niektórzy odróżniają go od komizmu, to jednak warto zauważyć, że wedle Helmutha Plessnera to obecność pointy w dowcipie decyduje o jego odrębności względem komizmu¹³.

Od dowcipu wymaga się, by mimo achrematycznej skłonności (od gr. *chrema* – rzecz) mógł błyszczeć. Ale najpierw musi – jak postulował już Kwintyliusz – podporządkować się *iudicium*, by stać się – jak chciał Thomas Hobbes – dobrym dowcipem (*good fancy*). Puszczony samopas, a więc pozbawiony władzy sądenia (*good judgment*), jest rodzajem obłądki (*kind of madness*), piętnowanym szczególnie przez Johna Locke’a. Dopiero w połączeniu z bystrością (*acumen*) bystry dowcip (*acutum ingenium*) stanie się wedle Baumgartena *przenikliwym* (*perspicax*), co powtarzał Kant w koncepcji *dowcipu rezonującego*, odpowiedzialnego za pragmatyzację wytworów *dowcipu porównującego*. Wedle Freuda dowcip musi tu zapłacić kulturze stosowny wykup, zazwyczaj komiczny, by być skutecznym w zaspokajaniu popędów¹⁴. Konieczność płacenia trybutu wyrafinowanej kulturze zmusza dowcip do doskonalenia emulacyjnej inwencji i techniki kondensacji, by w zwartej, ekonomicznej formie dać taumatyczne wrażenie (gr. *thauma* – rzecz trudna do pojęcia, *thaumaston* – zaskoczenie¹⁵), czyli estetyczne doznanie zaskoczenia i olśnienia. Dowcip odblokowuje życiową energię w rywalizacji z kulturą jako źródłem prawdziwych czy rzekomych cierpień. Gdy wydarzy się, dowcip szybko traci w towarzystwie życiowy potencjał. Musi ulec zapomnieniu czy nowej pragmatyzacji, by odzyskać wigor. Ma niepowtarzalny, chwilowy, eksplozywny charakter – jak śmiech. Musi być zatem samo-odporny, by zwalczać dowcip ripostą, czyli ciętym, ostrym dowcipem.

Grecy popisywali się dowcipem i nie sposób wyobrazić sobie helleńskiej cywilizacji bez dowcipnej konwersacji w mieście. W filozofii Sokratesa objawia się asteiczny ideał rozmownego człowieka włączającego się po agorze, by kąsać polis niczym „bąk z ręki boga puszczony”. Ta *parabaza* dowcipu, ten *komos*, z czasem zatraci swój misyjny charakter, ale odnajdzie powagę pokrewną tragedii, o czym świadczy rozwój attyckiej komedii. Dowcip zapragnął utrzymania w pryteum, jak Sokrates, który nawet w chwili śmierci prezentuje się jako *asteios* (gr. miejski, wykształcony, obyty w towarzystwie, dowcipny). Dowcip potrafi w błyskotliwej, pociągającej formie dać coś do widzenia i do podziwiania, tak zachwalał go Kant.

¹² K. Fischer, *Kleine Schriften*, Carl Winter, Heidelberg 1896, s. 99.

¹³ H. Plessner, *Śmiech i płacz*, op. cit., s. 95–113.

¹⁴ S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przekł. R. Reszke, Sen – Wydawnictwo KR, Warszawa [1905] 1993.

¹⁵ Arystoteles, *Poetyka*, przekł. H. Podbielski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 331.

W teorii tropów retorycznych *asteizm* (gr. *asteismós*, czyli „dowcip pozbawiony nieokrzesanego prostactwa”) jest jednym z tropów ironii. Tu przyjmuje się szerszą, filozoficzną perspektywę asteiologii jako wielowiekowej refleksji nad dowcipem, wiążąc to pojęcie z aktywnością *ingenium* względnie *acumen* i *argutum*. Wyjaśnia to często podnoszoną kwestię stosunku dowcipu do ironii. Otóż ironia jest wytworem czy narzędziem tego *mudus intelligendi*, jakim jest dowcip, który potrafi nadać starożytnemu pojęciu ironii nowe znaczenia, włącznie z tzw. liberalną ironią Richarda Rorty’ego. Dlatego zakłada się tu, że to dowcip jest przyczyną sprawczą ironii. Dopiero gdy dowcip pojmiemy jako wytwór dowcipu (rozumianego jako władza umysłu), pojęcie to będzie równorzędne z pojęciem ironii, i dlatego przy pewnym uszczegółowieniu przez normalizację, czyli jako *asteizm*, może być pojmowane jako jej odmiana.

Mamy więc zarysowaną sytuację spotkania z dowcipem. Przełomowy był początek XIX wieku, kiedy to w 1803 roku August W. Schlegel cytował *Sprachlehre* A.F. Bernhardta, wedle którego wszelkie nauki byłyby dowcipem rozumu, zaś wszelkie sztuki dowcipem fantazji, a każdy pojedynczy dowcipny przypadek stawałby się takim, o ile w ogóle przypominałby o dowcipie prawdy¹⁶. Ten moment, gdy sądzono, że *wszystko jest dowcipem i wszędzie jest dowcip*, jest początkiem procesu dojrzewania nowoczesnej kultury do asteizmu. Dowcip w końcu XX wieku niemal zupełnie zawładnął sferą *aisthesis*, o czym świadczy etos współczesnej sztuki, chociaż pojęcie dowcipu zostało wcześniej wyrugowane z nauki, a tym samym z estetyki, ulegającej scjentyistycznym ambicjom. Nawiązuje się tu do źródeł – do Baumgartenowskiej estetyki jako normatywnej asteiologii, a szerzej do tradycji kształcenia *ingenium* w ramach estetycznego myślenia, które rozciąga się na sztukę.

Ugruntowanie programu estetyki jako asteiologii modelującej *aisthesis* polegałoby na wyliczeniu kilku przynajmniej cech *asteiczności* jako jej przedmiotu, które to cechy pozostają względem siebie w funkcjonalnym związku. Jeśli ktoś dojrzy jakiś porządek pojawiania się tych własności, to tym lepiej dla spójności tego pojęcia. Tak więc predykat *asteiczny* jako relacja wiąże następujące cechy: parabazowy, emulacyjny, ingeniałny, achrematyczny, rezonujący, epigramatyczny, parakomiczny względnie akomiczny, taumatyczny, atopijny, kakotechniczny i eksplozywny. Wzorcem może tu być na przykład *asteizm* Rafała Bujnowskiego, który namalował w 2004 roku autoportret, następnie go sfotografował i pomniejszone zdjęcie przekazał do ambasady USA celem wyrobienia wizy. Gdy ją otrzymał, odbył kurs pilotażu nad Nowym Jorkiem.

¹⁶ A.W. Schlegel, *Sämtliche Werke, Recensionen*, red. E. Böcking, Leipzig 1847, t. VI, s. 150.

Asteizm pojawia się przede wszystkim jako parabazowy (gr. *para* występuje w złożeniach jako *przy, obok, mimo, równoległy, dodatkowy, podrzędny, pasożytniczy, niedorozwinięty, wadliwy, nienormalny, prawie, niemal, bardzo przypominający*). Działanie dowcipu aktualizuje pewien typ wypowiedzi, znany z dziejów komedii greckiej jako *parabaza* (gr. *parábasis*), gdy *koryphaíos* występował naprzód (*parabaínein*) i zwracał się bezpośrednio do wybranych osobistości z widowni często w szyderczych, a nawet obraźliwych słowach. Należy uznać żywotność *komosu* szczególnie w sztuce obecnej. Nader często obserwujemy nieuprawnione wkroczenie (*baínein*) artystów na jakby za wysoki dla nich stopień czy trybunę (*bēma*).

To pierwszorzędne wymienienie sytuacji *komosu* i aktu *parabazy* nie rozstrzyga kwestii: czy wytwarzają one modus *ingenium*, czy są przezeń wykreowane? Fenomenologicznie istotna jest dynamika *komosu* i zaczepność *parabazy* – ostre wystąpienie wobec społeczności wywołujące efekt dowcipu. Zanim określimy, jaki to jest efekt in genialny, zauważmy taką paralelną do normalnego życia aktywność *ingenium*, które wykonuje swą pracę jakby na jego marginesie.

Zasadniczym aktem *ingenium comparans* jest szybkie ujmowanie identyczności rzeczy (*acumen* ujmuje różnice) oraz ich dowolne porównywanie i kompilowanie, mimo heterogeniczności. Językowym wyrazem tej aktywności jest metafora jako źródłowa organizacja mowy. Jeśli analogie odkryte przez *dowcip porównujący* są w rzeczach, wówczas nie widzimy jeszcze achrematyzmu dowcipu, czyli jego niedorzeczności.

Achrematyczny efekt *ingenium comparans*, który jest częstokroć powodem ostrej krytyki, pobudza jego emulacyjny charakter względem władzy sądenia i innych instancji umysłu. Emulacja rodząca konflikt wymusza pragmatyzację dowcipu. Rezonujący oznacza tu in genialny wyższego stopnia. Dowcip rezonujący działa w kierunku amplifikacji powiększającej, zamieniając to, co achrematyczne, w dorzeczne i wartościowe. Wtedy odwraca technikę zwięzłości, kumulacji *ingenium comparans*, która wytwarza efekt achremy, obudowując ją wielorakimi sensami.

Możliwy jest też ruch odwrotny w postaci amplifikacji pomniejszającej. Formą literacką tego ruchu jest epigramat (gr. *epigramma* – inskrypcja), a więc krótki, zazwyczaj dwuwierszowy utwór poetycki. Epigramat musi w zwięzłej formie oddać jak najwięcej z jakiegoś życia, jeśli jest na przykład nagrobną, pomnikową inskrypcją. Ten epigramatyczny wymiar rezonowania pobrzmiewa w przytoczonym Nietzscheańskim ujęciu dowcipu jako „epigramatu na śmierć jakiegoś uczucia”.

Epigramatyczny efekt dowcipu sprawia, że jako asteizm – a więc jako wyrafinowany dowcip wykraczający poza efekt śmiechu, gdyż ten nazbyt często zdradza człowieka prostego, jak powiedziała by Nietzsche – nie da się zredukować do śmieszności i komizmu. Asteizm jest parakomiczny względnie akomiczny. Choć jesteśmy ludycznie nastawieni, powinno być nas stać jedynie na uśmiech. Śmiech (jak i płacz) byłby tu grubiaństwem – oznaką niedojrzałego ducha.

Taumatyczny wymiar asteizmu, podobnie jak epigramatyczny, również zabezpiecza go przed redukcją do komizmu, ponieważ zaskoczenie (*thau-maston*) jako jego konieczny składnik nie musi budzić śmiechu, lecz wywołuje przede wszystkim olśnienie.

Takie dzieła, jak *Visa Portrait* Bujnowskiego z punktu widzenia ortodoksyjnej historii sztuki i racjonalizującej ją estetyki wydają się didaskaliami, a sztuka asteiczna to parasztuka. Jednakże w perspektywie asteiologii nie mają one statusu dygresji, lecz charakter pierwszorzędny. Niemniej sztuka asteiczna demonstruje swój atopijny charakter, lokując się poza sztuką. Tym samym dowcip wzbogaca tradycyjne media o nowe możliwości, tworząc transgatunkowe, transmedialne hybrydy.

Wiele dzieł sztuki współczesnej jest estetycznych w tradycyjnym sensie, ale często dochodzi do głosu fascynacja postduchampowskim rzemiosłem, które można nazwać *kakotechnią* (od gr. *kakós* – zły, przewrotny, *téchne* – umiejętność, rzemiosło). Celowo forsuje i promuje się kakotechniczny zamęt w sztuce, odblokowując zatory akademickiego kształcenia.

Gdy przygotowywałem wystawę *Dowcip i władza sąđenja. Asteizm w Polsce* (2007) dla Centrum Sztuki Współczesnej i Galerii Program w Warszawie, stwierdziłem, że wybuchł socjomorficzny potencjał sztuki przez poddanie jej ambiwalentnym zabiegom dowcipu. Dowcip zakłada dany etos o tyle, o ile jego rezonowanie potrzebuje formy (substancjalnej, organicznej, społecznej, estetycznej czy wreszcie artystycznej etc.), na której może wypróbować swą kondensującą, ale i eksplozywną moc. Jak w 2003 roku, gdy Paweł Althamer zaskoczył widzów berlińskiej Galerie Neugerriemschneider. Po przybyciu na wernisaż zastali wewnątrz niczym opuszczoną przed chwilą przez kloszardów melinę.

Kryzys estetyki wydaje się przede wszystkim kryzysem tej pragmatycznej instancji estetycznego myślenia, którą za Kantem można zidentyfikować pod nazwą *ingenium argutum*. Estetyka, zachowując swoją funkcję racjonalizacji *aisthesis*, czyli postępując wedle Baumgartenowskiej „zasady ekstensywnej jasności”, przez wyróżnienie nowej kategorii *przedmiotów asteicznych* będące odpowiedzią na postduchampowskie pomysły musi wzmocnić ten pragmatyczny wymiar estetycznego myślenia. Estetyka jako asteiologia nie jest żadnym ekscentrycznym pomysłem. Wyrażenie *jako* pełni tu funkcję modelującą, jak choćby w wyrażeniu „estetyka jako ekspresjologia i lingwistyka ogólna” Benedetto Croce. Gdy w latach trzydziestych XX w. nasi wybitni estetycy wprowadzali pojęcie znaku do badań estetycznych (Stanisław Ossowski i Mieczysław Wallis), to chociaż nie odwoływali się wprost do Baumgartena, niemniej rozwijali jego charakterystykę estetyki jako semiotyki (*aesthetica semiotica*). Nowatorstwo polega na akcentowaniu tego lub innego aspektu estetycznego myślenia, w chwili gdy dochodzi do krystalizacji jakiejś tendencji w *aisthesis*. Jak na początku XX wieku nowatorem był Croce, tak pod koniec XX wieku był nim Wolfgang Welsch, modelując *estetykę jako anestetykę*. Ten

proces trwa, jak pokazuje Richard Schusterman, którego stanowisko daje się określić za pomocą wyrażenia „estetyka jako somalogia” (*somaaesthetics*). Kolejnym przykładem jest „estetyka jako polityka” Jacquesa Rancièra, pojmującego *aisthesis* jako pole, w którym dochodzi do „politycznego dzielenia postrzegalnego”. Wartość tych propozycji zależy od tego, na ile modelowana w ten sposób estetyka może lepiej, to znaczy pełniej, wypowiedzieć *aisthesis*. Taki jest też powód pojawienia się w epoce hipertrofii dowcipu estetyki jako asteiologii, której celem pozostaje racjonalizacja *ubertas aethetica* i kształcenie *ingenium* jako *acutum ingenium* w ramach *estetyki przenikliwej* (*aethetica perspicaciae*). Takie rozumienie estetyki wydaje się bardziej prymarne niż wymienione wyżej przykładowo ujęcia.

Być rozumnym, rozsądnym czy krytycznym, pełnym fantazji, wrażliwym i mieć dobry smak nie jest bowiem tym samym, co być dowcipnym, jak słusznie przestrzegał Jean Paul w swym wprowadzeniu do estetyki. Dziś estetyk ma do wyboru: albo jałowo dywagować o kryzysie swej dyscypliny, surowo oceniać prowokacje i skandale postsztuki, albo pójść drogą wyznaczoną przez Kanta, który ukazał rolę *dowcipu rezonującego*. Estetyk jako *asteios* nie tylko bada czy ocenia sztukę, lecz *wymyśla* też uzasadnienia dla wytworów *dowcipu porównującego*, stając się jego adwokatem wobec pedagogicznych zapędów władzy sądenia. W tym pragmatycznym sensie asteik nie lęka się nawet pewnej *produktywnej niesprawiedliwości* (*myopia*), będąc świadomy faktu, że dowcip to *farmakon*. Asteiolog nie tylko sądzi (czy zrzędzi, jak Kuspit), lecz poszukuje *asteizmów* w tym dziejowym agonie *ingenium* i *iudicium*, tworząc normatywny wymiar kultury, bez którego trudno na nią się zgodzić.

The Aesthetics as the Asteiology

In the history of Western aesthetics we can differentiate the various traditions – specially the tradition of wit (*ingenium*). From the Hellenistic Age to the Renaissance and from Quintilianus to Baumgarten and Kant the wit was comprehended as a form of invention, cognition, expression and a talent for social communication performing various functions, and as the ideal (*habitus*) of arts and sciences. In this tradition the acute wit (*perspicacia*) cannot be reduced to the comic. The wit must be considered as the sensual and mental power and also the fundamental and superior talent of the human mind (sensuality and reason), specially in the aesthetics of Baumgarten (as *acutum ingenium*) and in Kant's *pragmatic* anthropology (as *ingenium comparans* and *ingenium argutum*). Now the wit is very important for our contemporary reasoning of art and aesthetics. Evoking Baumgarten's program of the clear-sighted aesthetics (*aethetica perspicaciae*) the author of *The Aesthetic as the Asteiology* (Greek: *asteidzomai* – to be witty) seeks to reconstruct the foundations of *aesthetic thinking* as the art, science and *paideia* of wit and proves that the category of *ingenium* occupies the central role in this thinking as the asteism and the wit as the *farmakon* in the context of contemporary crisis or rather *myopia* of aesthetics.

Krzysztof Lipka

Przedmiot intencjonalny w ponowoczesnej pułapce

1.

Twórczość artystyczna czasów ponowoczesnych stoi w obliczu tak wielu nowych praktyk, że liczne sformułowania teoretyczne, czy wręcz całe koncepcje dzieła muzycznego i nie tylko muzycznego, stanęły, jeśli nie pod znakiem zapytania, to przynajmniej wobec konieczności poważnych przeformułowań lub dopracowań. Sama definicja dzieła sztuki (muzycznej) wymaga w zasadzie reinterpretacji (o ile w ogóle kiedykolwiek mieliśmy jego zadowalającą definicję).

Kilka wątpliwości: Na przykład, czy koncepcja dzieła sztuki (muzycznej) jako przedmiotu intencjonalnego daje się pogodzić z kompozycjami digitalowymi lub z teatrem instrumentalnym? Mamy w takich wypadkach do czynienia przynajmniej z krzyżowaniem się sztuk dawniej rozłącznych, co musi zaowocować także podobnym przenikaniem się w teorii. A jak się ma płynący naprzód czas (jako niedźwiękowy składnik dzieła muzycznego) do utworów aleatorycznych, gdzie dowolnie wybiera się lub przemienia fragmenty? Czy momenty estetyczne dzieła muzycznego zawierają się także w kompozycjach stawiających sobie za cel antyestetykę? Jak je wyłonić i opisać?

Te i zbliżone wątpliwości ostatnimi czasy bardzo niepokoją i jasno wskazują na to, że między współczesną praktyką artystyczną a teoriami estetycznymi coraz silniej daje o sobie znać pogłębiający się rozdział. Nie potrafimy udzielić zadowalających odpowiedzi na tego typu pytania, gdyż nie dysponujemy odpowiednimi narzędziami teoretycznej analizy dzieł epoki ponowoczesnej.

To, że raz po raz będę się krytycznie odwoływać do Ingardenowej koncepcji przedmiotu intencjonalnego, nie wynika bynajmniej z mojej niechęci do tej znakomitej teorii, na której sam jestem wychowany, lecz stąd, że właśnie koncepcja Romana Ingardena jest wciąż najpowszechniejsza wśród muzykologów i teoretyków muzyki.

2.

Formułując pytania bez odpowiedzi, już kilkakrotnie starałem się wykazać, że – ciągle uważana za najdoskonalszą – koncepcja Ingardena nie spełnia wielu rudymenarnych wymagań w stosunku do dzieła muzycznego. Jak mi się wydaje, doskonale przystająca do twórczości literackiej, w wypadku muzyki więcej nasuwa wątpliwości niż daje rozwiązania. Odnosi się to nie tylko do dzieł współczesnych, ale także do najbardziej klasycznych.

Ingardena koncepcja przedmiotu intencjonalnego w dziedzinie muzyki¹ dotyczy – używając określenia Hansa Eggebrechta² – muzyki opusowanej, czyli nie ogarnia dzieł zbyt powiązanych z pozamuzycznymi treściami, zbyt dawnych i zbyt nowych, zbyt odległych w przestrzeni, zbyt użytkowych, zbyt nieprofesjonalnych, zbyt rozrywkowych; krótko mówiąc, obejmuje swym zasięgiem sztukę zachodnioeuropejską mniej więcej od Arcan-gela Corellego do Sergiusza Rachmaninowa, a ściślej, zajmuje się w zasadzie ich ontologią. Ingarden tego ograniczenia zasięgu swojej teorii bynajmniej nie ukrywa, ale jednocześnie zaznacza kilkakrotnie, że jego koncepcja dzieła muzycznego wymaga rozwinięcia i uzupełnienia.

Jednak czas płynie i muzyka opusowana coraz wyraźniej staje się sztuką historyczną, a nas otacza muzyka współczesna, w tym także – ponowoczesna. Nie powinniśmy pozwolić na to, by obowiązująca teoria estetyczna odnosiła się wyłącznie do obszaru historycznego. Żeby – od początku zamknięta w elitarnym kręgu arcydzieł – stawała się coraz mniej pojemna i przydatna.

Terminem *sztuka ponowoczesna* określam wszelkie utwory o nieswoistym z punktu widzenia tradycyjnego dzieła muzycznego kształcie. Przykłady tego rodzaju dzieł, gdzie w zasadzie koncepcja góruje nad całą resztą, nad treścią i formą, co jest typowe dla sztuki ponowoczesnej, można odnaleźć nawet w bardzo dawnych epokach; na przykład obraz z gatunku *trompe-l'oeil* Cornelisa Guysbrechta, ukazujący ramę i oprawione w nią płótno od odwrotnej strony, albo, w muzyce, madrygał Adriana Banchieriego *Contrappunto bestiale alla mente*, utkany w całości z głosów różnych zwierząt. Są to typowe, choć bardzo wczesne i wyprzedzające swe czasy przykłady takiego myślenia o sztuce, w którym wszystko w zasadzie dzieje się już na poziomie koncepcji. Tyle tylko, że w wieku XVI (Banchieri) i XVII (Guysbrecht) należały one do żartów, obecnie zaś stanowią większość najnowszych dzieł sztuki – samo to przeniesienie akcentu z utworów zabawnych na poważne jest symptomatyczne dla ponowoczesnej epoki.

¹ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.

² C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przekł. D. Lachowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

3.

Ponieważ, jak mogę sądzić, rozważane dotąd przeze mnie przypadki ze świata muzyki okazują się (niewątpliwie z mojej winy) zbyt mało czytelne, tym razem pragnę wyjść od przykładu z dziedziny malarstwa, i to najbardziej tradycyjnego, by uzmysłowić niektóre trudności, z jakimi nie radzi sobie koncepcja przedmiotu intencjonalnego. Bowiem przemiany w myśleniu o sztuce nie dotyczą bynajmniej wyłącznie dzieł ponowoczesnych, ale rzucają także wstecz.

Wyobraźmy sobie, że spalił się najstynniejszy obraz świata, *Mona Lisa*. Czy należy przyjąć, że wraz ze zniszczeniem materialnego przedmiotu całkowicie przepadło dzieło Leonarda? Takie stanowisko wydaje się trudne do zaakceptowania. *Mona Lisa* w dalszym ciągu będzie istnieć jako dzieło, choć pozbawione swego oryginału. Pozostaną oczywiście liczne kopie, fotografie, reprodukcje, opisy, analizy, odbicia w pamięci i wyobraźni wszystkich, którzy kiedykolwiek sam obraz lub jedną z jego niezliczonych drukowanych czy elektronicznych wersji oglądali. Niektórzy nawet będą myśleć, że na pierwowzorze Leonardo przedstawił swą modelkę z wąsami. Żeby *Mona Lisa* jako dzieło przestała całkowicie istnieć, musiałyby zginąć wszystkie jej wizerunki i zemrzeć ostatni człowiek, który ją pamiętał.

Dzisiaj, w dobie ponowoczesnego funkcjonowania przedstawień wizualnych, w dobie kultury obrazkowej, internetowej biblii *pauperum*, taka sytuacja wydaje się wręcz nie do pomyślenia. Jeżeli zatem spalenie oryginalnego obrazu nie spowoduje jego kompletnej likwidacji jako dzieła sztuki, pytanie, co jest w takim razie właściwą *Moną Lisą*, dziełem sztuki samym w sobie, wydaje się wciąż pytaniem, na które żadna z aktualnie znanych odpowiedzi nie daje pełnego zadowolenia. Także dzieło jako przedmiot intencjonalny wydaje się kalekie bez Leonardowego oryginału. Idzie nie tylko o to, co oczywiste: że sztuka ponowoczesna zmieniła sposób bytowania *Mony Lisy*, lecz o to przede wszystkim, że uświadomiła nam ona (sztuka ponowoczesna) i uwypukliła braki naszych estetycznych teorii nie tylko w stosunku do samej siebie, ale też – może przede wszystkim – w stosunku do dzieł najbardziej tradycyjnych.

Są i inne przesłanki powyższych wątpliwości. Na przykład, o czym właściwie mówią odbiorcy sztuki, którzy nigdy nie widzieli oryginału, a potrafią dość dokładnie i całkiem sporo o nieoglądanym i spalonym obrazie opowiedzieć? Nie mówią przecież o znanej sobie konkretnej reprodukcji (której zresztą nawet niepodobna nazwać), bo niewątpliwie musieli widzieć tysiące reprodukcji *Mony Lisy*, w tym na przykład o bardzo różnych wymiarach. Innym aspektem tej sytuacji jest to, że epoka ponowoczesna zrobiła z *Mony Lisy* w masowym odbiorze tak zwaną ikonę, czyli absolutny wizualny bubel. Jak on się ma do dzieła sztuki? Czy odbiorcy będą mówić o tymże bublu, czy o samym dziele wziętym z wyobraźni? Do czego będą tę osobistą wizję odnosić i przymierzać? Czym będzie to, co pozostanie po spaleniu *Mony Lisy*? Czy ten był idealny – ślad w powszechnej świadomości – nie będzie przypadkiem odzwierciedleniem innego bytu

idealnego, wizji obrazu, którą Leonardo wziął z własnej głowy i wszystkim nam przekazał?

Tak więc nawet dzieła najbardziej tradycyjne, i tak bardzo – w porównaniu z muzyką – konkretne jak obraz, oglądane w kontekście teorii przedmiotu intencjonalnego, mogą być poważnym źródłem ontycznego niepokoju. Co dopiero dzieła muzyczne, już w klasycznej postaci ulotne i wymykające się estetycznej analizie, a w czasach ponowoczesnych jeszcze kapryśniejsze i bardziej efemeryczne niż plastyka?

4.

Mimo że Ingarden sam zachęcał do tego, by teorię przedmiotu intencjonalnego rozszerzać i udoskonalać, to, powiedzmy otwarcie, postulat ten nie jest realny w stosunku do twórczości ponowoczesnej. Przyjrzyjmy się słynnemu przypadkowi ekstremalnemu, utworowi Johna Cage'a 4'33", który rozpatrywany z punktu widzenia swojej koncepcji jest klasycznym, choć wczesnym, dziełem ponowoczesnym. Jeżeli zechcemy rozpatrzeć jego „momenty i składniki – jak powiada Ingarden – dźwiękowe i niedźwiękowe”³, to do dźwiękowych należy zaliczyć niezadowolenie sali („zdarzenia” w ciszy), a jako niedźwiękowe zakwalifikować cztery momenty milczące – pianistę, zegarek, fortepian i stołek. Przy tym ta właśnie kompozycja Cage'a udowadnia w zasadzie najbardziej dobitnie, że w sztuce ponowoczesnej tylko i wyłącznie koncepcja twórcza zasługuje na miano dzieła samego. Bo cokolwiek by myśleć o tym utworze, jednemu zaprzeczyć trudno: poza autorskim pomysłem dzieła samego w sobie w ogóle nie ma. Wszystko, co pozostaje z powyższego przedmiotu intencjonalnego, z utworu Cage'a, to intencjonalność bez przedmiotu.

Można jednak tę samą sytuację odnieść do dzieł tradycyjnych; podobnie bowiem w wypadku spalonej *Mony Lisy*, choć dzieła nie ma, pozostaje po nim jego jądro: zapisana w powszechnej świadomości koncepcja. Można by więc zaryzykować stanowisko, że tak w sztuce dawnej, jak i ponowoczesnej właśnie koncepcja stanowi zasadniczy punkt odniesienia w różnoraki sposób realizowanych artystycznych bytów.

Kompozycja Cage'a 4'33", już historyczna, okazuje się dzisiaj niczym innym jak wstępem do modnej ostatnio w sztuce koncepcji artysty bez dzieła. Z tego punktu widzenia Cage okazuje się prekursorem lub nawet pierwszym w historii artystą bez dzieła (można by złośliwie dodać: tak klasycznym, że aż szkoda, iż pozostawił inne). Formuła artysty bez dzieła tym się różni od znanych nam dotąd wizerunków artysty, że jako byt tradycyjne dzieło musiało zawierać w sobie także własną koncepcję; w dobie ponowoczesnej zamiast całości dzieła sztuki wystarcza koncept (pamiętajmy przy tym o różnicy pojęciowej pomiędzy koncepcją a konceptem). Teoria jednak nie zajmuje się samymi artystami. Estetyka i filozofia sztuki są obo-

³ R. Ingarden, op. cit., rozdział V.

jętne w stosunku do artysty bez dzieł, zajmują się natomiast chętnie dziełami bez artystów. Artysta bez dzieła nie nadaje się do analizy estetycznej rozumianej *stricto*. Ale to nie oznacza, że estetyka czy filozofia sztuki może przejść obok zjawiska artysty bez dzieła obojętnie.

Czy to autorzy instalacji, które likwiduje się wraz z wystawą (w tym często wstydliwie, na przykład osławione obieranie kartofli w Zachęcie), czy to twórcy rozmaitych artystycznych i pseudoartystycznych akcji, które kończą się wraz ze swym przebiegiem (czasem nawet bez awantury), czy też zwykli internauci, produkujący rozmaite rozsypane w przestrzeni wirtualnej obrazki i filmiki – wszyscy oni są ponoć artystami bez dzieł.

Wiadomo, że wiele współczesnych interesujących artystycznych pomysłów zupełnie nie sprawdza się w realizacji; to oczywista konsekwencja wyczerpania środków i poszukiwania nowych. Ale niektóre nowe produkcje artystyczne są w swym idealnym zamyśle tak frapujące, że byłoby znacznie lepiej, gdyby poszukiwanych środków realizacji przedmiotowej nigdy nie znalazły. Wówczas optymalna wizja artysty bez dzieła nie zostałaby zabrudzona mniej idealną materią. Skoro każdy może być artystą, to im mniej kto stworzy, tym większym będzie artystą bez dzieł. Do mechanizmów tego procesu należy w dużej mierze typowa zazdrość artystów o własne dzieła, ta mianowicie, że to one miast nich skupiają na sobie uwagę publiczności.

5.

Osobny problem niosą ze sobą dzieła wykonywane na własnym ciele. Nie mam tu na myśli rozmaitych tatuaży czy innych malunków i dodatków, lecz daleko posunięte ingerencje, odkształcenia i przetransponowania pewnych naturalnych elementów, głównie na twarzy, jak u słynnej Orlan, będącej zarazem własnym warsztatem i dziełem. Podobnie prezentują się jeszcze dawniejsze zdobycze słynnej grupy akcjonistów wiedeńskich (Hermann Nitsch, Arnulf Reiner i inni), dokonujących na swych ciałach, a co gorsza i na zwierzętach, działań przywołujących raczej skojarzenia z praktykami sado-maso, choć bywają one traktowane jak najpoważniejsza sztuka.

Tego gatunku działania wywołują niezwykle interesujące problemy ontyczne, estetyczne i – może przede wszystkim – etyczne. Ale abstrahując od tych problemów, a traktując tego typu sztukę ciała podobnie do innych sztuk, należałoby zapytać o sam tryb trwania takich dokonań. O to, czy podlegają one podobnym kwalifikacjom jak przedmioty artystyczne, skoro ani ich bytowanie w przestrzeni, ani w czasie nie jest podobne do innych dzieł. Czy na przykład zmieniają się co siedem lat, jak ponoć człowiek? Czy przeobrażają się z każdą nową komórką lub cząsteczką? A może wcale? Czy są w ogóle żywe, czy tylko ich bytowy substrat jest żywy? Traktując tę twórczość poważnie, nie znajdziemy odpowiedzi na podobne pytania. A jednak jakoś trzeba ją jako zjawisko kulturowe potraktować, choćby ze względu na wszelkie pozaartystyczne konsekwencje.

Czy wolno nam te żywe dzieła porównać z tradycyjnym dziełem muzycznym? Utwór muzyczny wydaje się – paradoksalnie – znacznie bardziej

żywy niż przemieszczony nos Orlany, ponieważ życie dzieła muzycznego toczy się poprzez różnorodność wykonań. Muzyka zawsze była w tej sytuacji, że unikała skostnienia, gdyż zmienia się z interpretacji na interpretację. Ale przy wszelkich możliwych przejawach najdalej posuniętej tolerancji widać od razu, że zestawiane tu zjawiska w ogóle nie nadają się do porównywania, podczas gdy estetyka i teoria sztuki domagają się podciągnięcia ich pod jakiś wspólny mianownik. I z punktu widzenia ponowoczesnej kultury – słusznie.

6.

Kolejnym przykładem twórczości odbiegającej od tradycyjnych standardów jest tak zwana sztuka digitalowa: istnieje tylko w Internecie; w jednym egzemplarzu czy w milionach egzemplarzy – rzecz nie do ustalenia; jest niematerialna, jest ulotna, trwa chwilę; jest sama w sobie konceptem i niczym więcej; nie ma żadnych zadań funkcjonalnych poza zabawą odbiorcy; nie jest nawet przyjemnością, lecz mgnieniem czegoś niejasnego: podziwu, zaskoczenia, humoru (?), nie wspominając już o estetycznych walorach tego procederu, a raczej ich braku. Jest przejawem przelotnego, iluzorycznego porozumienia na linii twórca – odbiorca, a w zasadzie raczej tylko samoszukiwaniem się co do jakiegoś pseudoporozumienia czy kontaktu.

Wszystkie przytaczane przykłady zupełnie nie nadają się do opracowania wewnątrz nawet najbardziej i najelastyczniej poszerzonej koncepcji przedmiotu intencjonalnego. Można mi zarzucić, że wybrałem tendencyjnie przykłady paradoksalne; oczywiście, ale ogólną diagnozę potwierdzają przykłady najbardziej powszednie. W epoce ponowoczesnej coraz więcej słuchamy nagrań płytowych, które przynajmniej w połowie, a zapewne znacznie więcej, zastąpiły nasz kontakt z „żywą” muzyką. Jak to się dzieje, że przy każdym odsłuchaniu tej samej płyty konstytuują się w odbiorcy nieraz krańcowo odmienne przedmioty estetyczne? Co więcej, im bardziej ekspresyjny jest świat wokół nas, tym bardziej nasze wewnętrzne reakcje na tę samą płytę są rozbieżne. Jaki jest zatem w tym procesie udział owych ingardenowskich jakości emocjonalnych i estetycznych, które ponoć bytują w samym utworze? Taki oto, że nasz chwilowy nastrój od razu je przeważa. Coraz dynamiczniejsza rzeczywistość powoduje coraz bardziej krańcowe nastroje u odbiorcy, a wspaniale rozwijająca się technika manipuluje brzmieniem i coraz silniej minimalizuje wpływ jakości estetycznych zawartych w samym dziele (o ile w ogóle tam one są). Najnowsze aparaty odsłuchowe proponują taką jakość brzmienia, że najlichszy produkt muzyczny m u s i zachwycić nadzwyczajną urodą dźwięku.

Jeżeli jednak mamy do czynienia z kompozycją digitalową, to w ogóle nie ma miejsca na wielość i różnorodność wykonań, na każdorazowe dookreślenie zapisu, które stanowi cechę kluczową dzieła muzycznego. Nie jest to sytuacja porównywalna z nagraniami płytowymi, bo nagrań jednego utworu może być nieskończona liczba, zaś realizacja digitalowa jest jednostkowa, przy czym każda z nich pod względem wielości hipotetycz-

nych odtworzeń przewyższa wszystkie kompozycje muzyczne razem wzięte – typowy przykład przewagi ilości nad jakością, czyli zaprzeczenie sztuki w rozumieniu tradycyjnym.

Nawet jeżeli zdarzają się wśród twórców utworów ponowoczesnych prawdziwi artyści, może również wybitni artyści, to jak ich odróżnić i ocalić ich dorobek w zalewie wszelkiego śmiecia pretendującego do miana sztuki, skoro nie mamy do przeprowadzenia takich rozróżnień żadnych gotowych kryteriów?

Czy na dzieło składają się wszelkie potencjalne możliwości jego realizacji? A w wypadku dzieła aleatorycznego czy teatru instrumentalnego – wszelkie nieprzewidziane ruchy? Dosłownie wszystko? Zatem jeśli następny wykonawca, który ma w założeniu elementy dowolnie improwizowane, wyskoczy z okna, owo salto też będzie należało do dzieła. Mówiąc wprost, potrzebne jest chyba pewne ogólne opamiętanie. Trudno je nawet nazwać opamiętaniem twórczym. Nie wiem w ogóle, czy epoka ponowoczesna operuje takim właśnie pojęciem: opamiętanie. Ciekawe, jak by wyglądała jego ponowoczesna charakterystyka.

7.

Co zatem jest dziełem samym w sobie? W epoce ponowoczesnej zdezaktualizowały się wszelkie odpowiedzi na to pytanie. Bo jeśli odpowiedź ma brzmieć: dziełem jest całość złożona z koncepcji, aktu twórczego, partytury, wykonania i odbioru, to nie jest to rozwiązanie zadowalające, gdyż od razu widać, że zbyt wiele różnych rzeczy znalazło się w jednym worku, do którego inne się już nie zmieszczą (nos Orlany). Nazwanie tego worka zbiorem przedmiotów intencjonalnych jest dzisiaj tylko słownym wybiegiem.

8.

Warto byłoby te utyskiwania zakończyć konkluzją o bodaj pozorach konstruktywnej propozycji. Wróćmy zatem do *Mony Lisy*. Leonardo, malując obraz, notował swoją własną, autorską wizję tego dzieła; miał pewien zamysł twórczy, koncepcję przedstawienia czy ideę. Oryginał, czyli pomalowana deska z Luwru, stanowi tylko realizację owego pierwotnego punktu wyjścia. Czy rzeczywiście powinniśmy to, co jest tylko odtworzeniem wyobrażonej już wcześniej koncepcji konterfektu, traktować jako dzieło pierwotne i właściwe? Czy może lepiej, a choćby tylko wygodniej, byłoby uznać, że ów punkt wyjścia, owa pierwotna koncepcja, już była dziełem samym w sobie, choć jeszcze w stanie niegotowym?

Takie postawienie sprawy nieuchronnie kierowałoby nas ku stwierdzeniu, że dzieło samo w sobie jest bytem idealnym, które to stwierdzenie zostało swego czasu uznane za niezadowalające.

Ale przecież w epoce ponowoczesnej, obok świata rzeczywistości materialnej i rzeczywistości idealnej, mamy jeszcze trzecią rzeczywistość:

świat wirtualny. Skoro więc nie zadowala nas żadna z dwóch dawnych propozycji, ani status materialny, ani idealny dzieła sztuki, postawmy sprawę ponowocześnie, a przy tym zapewne z teoretycznego punktu widzenia najwygodniej: nazwijmy ową pierwotną wizję artystyczną ni mniej ni więcej tylko wirtualną matrycą⁴ i niechaj ona spełni nasze oczekiwania jako – niekoniecznie *stricte* istniejące, ale jasne i oczywiste pojęciowo – dzieło samo w sobie, do którego odsyłają nas wszelkie możliwe upostaciowania dzieła sztuki i wszelkie możliwe jego realizacje. Pod pojęcie matrycy wirtualnej śmiało możemy podciągnąć tak gotycką katedrę, jak i *Monę Lizę*, symfonię Beethovena, jak i *4'22"* Cage'a czy nos Orlany. Wszystkie u swego podłoża mają to samo – autorską koncepcję; nawet jeśli te dwa ostatnie przykłady mają w genezie tylko koncept, to mimo wszystko koncept jest podrzędną odmianą koncepcji. Matryca wirtualna spokojnie zniesie subsumcję pojęć, które stawiały opór wszelkim ogólnym ujęciom, a jej wirtualny byt nie będzie wchodzić w kolizje z dawną terminologią o wielowiekowych obciążeniach. Matryca wirtualna byłaby tylko jednym z przejawów użyteczności pewnych rozwiązań świata wirtualnego w bycie realnym, pewnym uniwersalnym narzędziem ułatwiającym zrozumienie trudno uchwytnych problemów ducha.

O ile duch Hegla jako samo się doskonalący i ewoluujący ku coraz to doskonalszym etapom samego siebie pozostaje bytem całkowicie idealnym, o ile duch Nicolaia Hartmanna w swych trzech przejawach, indywidualnym, zbiektywizowanym i obiektywnym, jest bytem całkowicie realnym, o tyle duch wirtualny jako system pojęciowo-operacyjny może być traktowany poza wszelkimi uzależnieniami od podziału świata na byt realny i idealny⁵.

Tak więc rzec by można, że proponowaną tu metodą również i samego ducha dałoby się schwytać w ponowoczesną pułapkę.

The Intentional Object in the Post-modern Trap

The aesthetic theory of postmodernist times cannot avoid a confrontation with the new artistic practice. Traditional ideas of a work of art, today are facing a necessity of being formulated anew. The definition of a work of art and the way its existence is perceived, need a new interpretation as well. For instance, the phenomenological idea of a musical work of art can

⁴ Michał Ostrowicki w pracy *Wirtualne „realis”*. *Estetyka w epoce elektroniki* (Universitas, Kraków 2006) wprowadził już wcześniej termin matrycy cybernetycznej. W niniejszym tekście używam pojęcia matrycy w innym sensie, choć wydaje się kuszące ewentualne przyszłe uzgodnienie relacji obu tych terminów.

⁵ W dyskusji po wygłoszeniu tego referatu na VIII Ogólnopolskim Zjeździe Filozoficznym zabrał głos prof. Władysław Stróżewski i podkreślił, że koncepcja matrycy wirtualnej przypomina pojęcie *tertia natura* Awicenny. Dostrzegam tu jednak pewną różnicę; czym innym jest średniowieczny byt *tertia natura*, zawieszony poza konkretnym polem widzenia, czym innym zaś matryca wirtualna, która jest silnie zakotwiczona w podłożu ogólnego systemu świata wirtualnego, typowego dla epoki ponowoczesnej.

not be reconciled with digital compositions or with instrumental theater. If a piece of music is made up of an idea, the act of creation, a score, execution or performance, a stage act, electronic picture, broadcasting and finally reception, then too many various entities make up this entirety for it to be ontologically coherent.

In this situation, it is worthwhile going back to the artist's initial idea, the idea which is to be taken in a modern way. It seems that a kind of virtual entity of operational character, could well play the role as the basic form of an oeuvre. Referring to Michał Ostrowicki's matrix theory, one could treat the initial creative idea as a virtual focal point for all existential components of a work of art.

Adam Górniak

O „świecie” poezji

Nikt nie wątpi, że istnieje coś takiego jak poezja. Nie tylko dlatego, że w księgarniach, bibliotekach i czytelnich znajdują się książki opatrzone tytułami (lub podtytułami) „Poezje”, „Poezje wybrane” itp.; że organizowane są wieczory poetyckie; że kogoś nazywa się poetą; że są stowarzyszenia twórców tego rodzaju gatunku literackiego. Także z własnego doświadczenia wiemy, że podczas lektury określonych tekstów jesteśmy niejako porwani do innego świata, że są chwile nastroju poetyckiego, przeżywania sytuacji poetyckiej, tzn. jakiegoś odmiennego niż codzienne postrzegania świata.

Różne są określenia poezji, jak zresztą i innych komponentów tworzonej przez człowieka kultury. A to uwzględnia się aspekt historyczny (rozumienie poezji dominujące czy uznane za reprezentatywne w różnych następujących po sobie epokach); a to kontrastuje się ją z innymi formami wypowiedzi (np. odróżnianie jej nie tylko od różnych gatunków literatury pięknej – epiki, dramatu, prozy niefabularnej, ale także od takich form literatury, jak rozprawa naukowa, list, reportaż, pamiętnik, ulotka reklamowa); a to rozpatruje się jej miejsce i rangę w kulturze (np. relacja poezji do filozofii czy innych form twórczości artystycznej); czy wreszcie stara się uchwycić jej – mówiąc trochę przekornie – nieuchwytną istotę, albo w ogóle kwestionuje potrzebę czy możliwość identyfikacji poezji (przez licznych estetyków ten i wiele innych problemów z zakresu teorii sztuki traktowane są jako irracjonalne i przez to niepodatne na precyzyjne analizy pojęciowe). Wszakże nikt – powtórzmy – nie kwestionuje istnienia poezji.

Ale jeśli poezja istnieje, to sposób jej istnienia musi być jakoś określony, a tym samym coś musi ją wyróżniać. Jestem przy tym przekonany, iż można w sposób spełniający postulaty racjonalnej koncepcji nauki poddać filozoficznej analizie nie tylko strukturę bytów należących do porządku natury, ale także skutecznie badać składniki tworzonej przez człowieka kultury. Kultura nie jest bowiem dziedziną niedosięzną dla naszego poznania, wszakże mamy w niej niejednokrotnie do czynienia z taką ontyczną złożonością i swoistością obiektów, że może to rodzić (i faktycznie rodzi) rozliczne komplikacje teoretyczne. By nieco ograniczyć owe komplikacje związane ze zjawiskiem poezji, w niniejszym szkicu chciałbym swoje refleksje ograniczyć do tych utworów lirycznych lub tych ich aspektów, których funkcja

jest w swej prawidłowej konkretyzacji ściśle estetyczna. Nie będę zatem zajmował się ich wymiarem artystycznym: poetyckością czy poetycznością jako ewentualną wartością estetyczną. Nie podejmuję też rozważań nad utworami, w których za pomocą funkcji estetycznej chce się osiągnąć cele poznawcze, agitacyjne czy moralizatorskie; wartość estetyczna pełni w nich jedynie rolę środka lub dodatkowej ozdoby. Nie zamierzam przeto prowadzić analiz semiologicznych. Chcę traktować utwór poetycki jako dzieło sztuki, które nie służy do desygnowania czegoś wobec niego transcendentnego, nie jest narzędziem konwersacji ani sposobem utrwalania jakichś myśli. W szczególności interesuje mnie tutaj świat przedstawiony w dziele poetyckim; świat, który jest jego immanentnym składnikiem, a jego istotną funkcją jest ucieleśnianie właśnie wartości estetycznych.

Czym jest „świat” poezji? Niech za punkt wyjścia dla jego określenia posłuży wypowiedź Janiny Makoty:

Każde prawdziwe dzieło sztuki otwiera własny świat nie będący żadnym wycinkiem świata realnego, a dostępny wrażliwemu perceptorowi jedynie pod warunkiem zajęcia przezeń określonej postawy i spełnienia odpowiednich aktów percepcyjno-konstituujących. Między poszczególnymi częściami świata realnego (znajdującymi się w określonych stanach) zachodzą tego rodzaju związki (przestrzenno-czasowe, przyczynowo-skutkowe i inne), że od jednej części tego świata jest bezpośrednio lub pośrednio przejście do drugiej. Tego rodzaju przejścia nie ma pomiędzy poszczególnymi dziełami sztuki (w odróżnieniu do ich realnych podstaw bytowych); każde dzieło jest dla siebie odrębną całością, każde zamyka (czy też otwiera) swój własny świat¹.

W podobny sposób o poezji wypowiadał się Wilhelm Dilthey w rozprawie *O istocie filozofii*². Pozwolę sobie pokrótce przypomnieć jego poglądy, gdyż stanowią one istotne źródło inspiracji proponowanego przeze mnie ujęcia „świata” poezji.

Otóż wszystkie dzieła poetyckie – pisze Dilthey – przedstawiają jakieś zdarzenie, które może obejmować i to, co zostało przeżyte, i to, co można przeżyć, zarówno własne, jak i cudze doświadczenia, rzeczywistość znaną z przekazu bądź dostępną współcześnie – cały obszar rzeczywistości i idei. Opis zdarzenia w poezji jest jednak swoisty: jest nierzeczywistą iluzją pewnej rzeczywistości przeżytej, wyodrębnionej z rzeczywistości i jej powiązań z naszą wolą i uwagą. W ten sposób nie wywołuje on (przynajmniej bezpośrednio) sprawczej reakcji naszej woli, pozwalając zająć postawę bezwolnego (choć na swój sposób zaangażowanego) widza. Jak długo ktoś pozostaje w dziedzinie sztuki, jest on uwolniony od wszelkiego nacisku rzeczywistości. Wszelka sztuka (zdaniem Diltheya, w szczególności poezja) w pojedynczym i danym w sposób ograniczony przedmiocie ujawnia przy tym powiązania, które wykraczają poza ów przedmiot i przez to nadają mu pewne ogólniejsze znaczenie. Jest nim wzniosłość czy doniosłość (*Bedeut-samkeit*) pewnej relacji życiowej w odniesieniu do znaczenia życia w ogóle

¹ J. Makota, „O najogólniejszych strukturach świata dzieł sztuki”, *Studia Estetyczne* 1970, t. 7, s. 55.

² W. Dilthey, *O istocie filozofii i inne pisma*, przekł. E. Paczkowska-Łagowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.

(a zatem coś, czego zupełnie nie da się zgłębić – dodaje autor), ujawniana za pomocą odpowiednio przeprowadzonej narracji³. W ten sposób ogólne sytuacje życiowe (*Lebensverhältnisse*), ujęte, odczute i uogólnione, stają się motywem: motyw jest właśnie pewną sytuacją życiową, ujętą poetycko w swej doniosłości. Toteż źródłem, z którego płynie wiedza poety o doniosłości określonych zdarzeń, jest doświadczenie życiowe. Owa doniosłość jest jednak czymś więcej niż rozpoznaną w zdarzeniu wartością. Zgodnie ze strukturą życia psychicznego, związek przyczynowy stanowi w myśleniu twórcy jedność z jego charakterem teleologicznym, ze względu na który poeta wykazuje tendencję do uwypuklania wartości życiowych i żywy stosunek do wartości instrumentalnych wszelkiego rodzaju. Z tego typu elementów wznosi on wewnętrzny świat swego dzieła. Ten wymóg musi zostać bezwarunkowo spełniony w każdym przypadku. W przeciwnym razie poezja porzuca swą własną dziedzinę. Na przykład, gdy zaczyna wypowiadać myśli na temat natury rzeczy, staje się formą pośrednią pomiędzy poezją a filozofią bądź opisem przyrody i efekt jej działania jest całkowicie odmienny niż dzieł autentycznie poetyckich, gdyż to, co pomyślane abstrakcyjnie, jedynie wyposażane jest w wartości uczuciowe i przyoblekane w obrazy fantazji. Ta forma pośrednia wykazała się wielkimi osiągnięciami, ale czystą poezją, prawdziwie głęboką liryką, nie jest. Struktura poetyckich poglądów na życie jest bowiem całkowicie heterogeniczna wobec pojęciowej artykulacji światopoglądu filozoficznego i nie ma żadnego regularnego przejścia od jednej do drugiej. Niemniej twórczość poetycka – twierdzi Dilthey – przybiera zawsze postać spójnego i ogólnego ujęcia życia, choć starając się to uczynić bez konieczności wypowiedziania go przez poetę, uniemożliwia jego sprawdzalność w sensie naukowym czy filozoficznym.

Nie tylko w świetle przywołanych powyżej opinii odmiennosc świata przedstawionego w dziele poetyckim od świata rzeczywistego wydaje się nie ulegać wątpliwości. Chodzi jednak o

wykrycie pewnego rysu natury – jeżeli tak można powiedzieć – technicznej, z którego płynie swoisty charakter wszelkiej prawdziwej poezji. I rozumieli ten charakter – jak świadczą przytoczone zdania – poeci i teoretycy sztuki już bardzo dawno. Nowym jest tylko znalezienie w dziele sztuki poetyckiej tego środka, za pomocą którego realizuje się w dziele sztuki owo szczególne znamię poezji⁴.

³ Rzecz jasna rozpoznanie owej wzniosłości (R. Ingarden mówi tutaj o wartościach metafizycznych) wymaga pewnej wiedzy i wrażliwości u odbiorcy. Dilthey zaznacza jednak: „Staram się powstałe tu problemy potraktować w ten sposób, by nie trzeba było poruszać przy tym estetycznego i psychologicznego punktu widzenia”. Ibidem, s. 79.

⁴ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960, s. 229–230 przyp. 1. Autor przytacza też dwie wypowiedzi J.J. Brestingera, które mają być motywem przewodnim jego analiz. Oto one: „Szczególna sztuka poety polega przeto na tym, że rzeczy, które przez swoje przedstawienie chce uczynić przyjemnymi, oddala sztucznie do pewnego stopnia od aspektu prawdziwości, jednakże zawsze w tym stopniu, że pozoru prawdziwości, nawet w największym jej oddaleniu, nie traci się w zupełności z widoku.” „Trzeba więc dobrze odróżnić to, co prawdziwe dla rozumu, i to, co prawdziwe dla wyobraźni; rozumowi może się coś wydawać

Oto zadanie, jakie przed laty postawił przed sobą Roman Ingarden. I właśnie podążając wyznaczonym przez wspomnianych autorów szlakiem, chciałbym się pokusić o wyłuszczenie specyfiki „świata” poezji. Będzie to zarazem próba uchwycenia czy choćby częściowego odsłonięcia istoty poezji⁵.

* * *

Zapytajmy najpierw, jaki sens można nadać pojęciu „świat”? Nie wydaje się w tym miejscu istotne, czy zidentyfikujemy świat jako: ogół tego, co istnieje, stanowiąc jakąś powiązaną wewnętrznie całość; zbiór bytów powiązanych związkami przyczynowymi, który posiada swoje dzieje; całość z wyjątkiem Boga lub wraz z Bogiem; wszechświat obejmujący różne światy; świat życia (*die Lebenswelt*), tzn. korelat poznania pozbawionego jeszcze teoretycznych operacji i konstrukcji rozumu, dokonanego w naturalnym nastawieniu; czy potraktujemy go jako obraz rzeczywistości danej społeczności lub wspólnoty kulturowej, bądź przeciętnego jej uczestnika; czy w całości lub fragmentarycznie utożsamimy go ze światem otaczającym (*die Umwelt*), a więc środowiskiem życia, poznania i działania bytu ludzkiego, miejscem jego „zamieszkania”, środowiskiem, w którego centrum ów byt się znajduje. Tak lub inaczej rozumiany, świat posiada jedną niezaprzeczną cechę: jest przeciwieństwem chaosu. I nawet jeśli daje się zauważyć pewne odstępstwa w jego uporządkowaniu, to zdają się one mieć zakres lokalny (zresztą możemy stwierdzić nieład tylko poprzez przeciwstawienie go temu, co dostrzegamy jako uładzone). Nie jest ponadto wykluczone, że stwierdzenie bezładu wynika jedynie z naszej aktualnej niewiedzy. Można zatem przyjąć, że świat to w jakiś sposób uporządkowana całość.

Owo *universum* współstanowi każde t o, co jakoś jest, jest jakieś, jest różne od innych, jest gdzieś, jest kiedyś. Rzecz jasna, tym ponadkategorialnym uwarunkowaniem, acz immanentnym w stosunku do każdego przejawu rzeczywistości, podlegają (czy może trafniej: urzeczywistniają je) bez wyjątku wszystkie formy bytowości⁶, i to niezależnie od wszelkich

falszywym, co wyobraźnia przyjmuje za prawdziwe. Natomiast rozum może coś rozpoznać jako prawdziwe, co wyobraźni wydaje się nieprawdopodobne (nie do wiary). I dlatego pewną jest rzeczą, że to, co fałszywe, jest czasem bardziej prawdopodobne, niż to, co prawdziwe” (Ibidem).

⁵ Z obszernej literatury przedmiotu w niniejszym szkicu wykorzystuję oprócz już wskazanych prace A. Półtawskiego, A.B. Stępnia, M. Gołaszewskiej i M. Gogacza.

⁶ Platon w *Sofiście* (253d–258c) określił je jako *megista genos* – „najwyższe rodzaje”. Sądzę, że sformułowane przez Ingardena a spożytkowane w tym miejscu aprioryczne formalne i materialne prawa istotnościowe dla odpowiednich dziedzin bytu są kontynuacją wątków Platonskiego dialogu. Poszerzam jednak tę propozycję i dokonuję jej reinterpretacji w oparciu o koncepcję własności transcendentálnych sformułowaną przez Tomasza z Akwinu i rozwijaną przez licznych współczesnych autorów. Zwróćmy jeszcze uwagę na to, że identyfikacja dowolnego obiektu w jakimkolwiek *universum* jest niejako „iloczynem logicznym” ontycznych

możliwych kategoryalnych odmian ich struktury (takich jak rzeczy, procesy, zdarzenia, stany czy relacje). Rozpatrzmy tę kwestię bliżej, ograniczając się tymczasem do dziedziny przedmiotów (bytów wykazujących samodzielność istnienia).

Otóż każdy realny byt musi być zaktualizowaną treścią, tzn. dopóki ja-koś jest (w sobie czy dla nas), musi zawsze zajmować pewną pozycję bytową a nadto musi posiadać określone kwalifikacje ontyczne, powiązane w realną i trwałą strukturę. Nigdy zaś nie może być jedynie samą realnością (istnieniem) bądź samą treścią. A chodzi nie tylko o kwalifikacje istotnie niezbędne dla tego bytu jako należącego do określonego gatunku czy rodzaju (o jego istotę), ale też o jego zindywidualizowane uposażenie ilościowo-jakościowe, wszechstronnie dopełniające takie ogólne treści (o jego naturę). W bycie nie może być przeto żadnych luk ontycznych, czyli żadnych miejsc nijakości (ontycznego niedookreślenia), mianowicie: nie może zachodzić taka sytuacja, by w jakimś fragmencie byt sam w sobie był ani taki (A), ani nie taki (nie-A), oraz by będąc jakimś (A), był zarazem pod tym samym względem równocześnie innym (nie-A), a w szczególności by był mieszaną czy syntezą bytu i niebytu.

Wszystkie elementy czy składniki przedmiotu realnego stanowią przy tym pierwotną konkretną jedność, w tym sensie, że jest on niepodzielną w sobie i niesprzeczną bytowością: tożsamą i takózsamą. Owej niepodzielności nie sprzeciwia się ewentualna podzielność na „części” integralne, na własności, właściwości i cechy przypadkowe. Nie sprzeciwia się jej także możliwość odróżnienia jednych kwalifikacji od drugich i uchwycenia ich samych w sobie przez podmiot poznający, a więc intencjonalnego wydo-

i poznawczych synonimów oraz negacji takich antonimów „bytu”. Czynności prowadzące do takiej identyfikacji podejmowane w ramach metafizyki muszą nadto spełniać dwa, wydawać by się mogło sprzeczne, warunki: muszą mianowicie spajać ogólność i konieczność ujęć, a zarazem wyrażać konkretność dowolnego bytu i jego związków z innymi bytami. Objaśnienie takiego stanowiska wymagałoby osobnego studium. By je nieco przybliżyć, odwołam się tymczasem do kilku uwag sformułowanych przez J. Górniaka („Jedno i istnienie według Platona”, w: *Metafizyczne ujęcia jedności. Opera Philosophorum Medii Aevi*, red. M. Gogacz, Warszawa 1985, t. 6, z. 1, s. 21–47). Twierdzi on, że w *Państwie* Platon „dokładnie rozróżniał pomiędzy dwiema metodami myślenia refleksyjnego: metodą antynomii (LOGOS-ANTILOGOS), a metodą dyskusowania poszczególnych twierdzeń (DIALEKTIKE) (...) Kryterium odróżniające obie metody stanowi pozycja, jaką zajmuje w każdej z nich pseudozdanie (HYPOTHESIS), które jest formułą wyjściową dla wszelkich innych formuł języka. W antynomicznej metodzie Zenona z Elei, tak jak zresztą widać to w wyniku analizy struktury „Parmenidesa”, przyjęta arbitralnie formuła aprioryczna wchodzi wyraźnie (*explicite*) w skład refleksji, natomiast w metodzie Sokratesa w strumień myśli wprowadzona zostaje dyskretnie, podobnie jak w matematyce, jakby była oczywista. Ale referując metodę antynomii, którą skądinąd uważał za źródło demoralizacji młodych naukowców, Platon formuły aprioryczne traktuje, wbrew procedurze stosowanej w „Parmenidesie”, jakby były wyrażeniami zbudowanymi z terminów spostrzeżeniowych. Wychodząc od nich przeprowadza się wstępną refleksję regresywną, która, pod wpływem oczywistości doświadczenia ejdetycznego, operując progresywnie, doprowadza do definitywnego ustalenia, jaki jest sens badanej formy materii. W ten sposób refleksja ma charakter ogólny (PASI PAHTON), a zarazem, aż do granic możliwości dyskursu, jednostkowy” (s. 40–41).

bycia takich treści z ich pierwotnego zrośnięcia⁷. Tym samym każda realna rzecz jest w swoich ontycznych momentach czy składnikach bezwzględnie ujednostkowiona. Oznacza to, że mamy do czynienia z rzeczywistą konkretyzacją wszystkich dostępnych jej w danym momencie sposobów bycia, poznawanych przez nas jako ogólne, ale w rzeczywistości są one właśnie jednoznacznie określone i już nie dają się bardziej zróżnicować.

Owa jedność⁸ (jednak nie tylko numeryczna jedyność, ale nade wszystkim ontyczna unikalność) odsyła wszakże do bytowego tła danego bytu, do jego ontycznego kontekstu. Skoro bowiem wyznacza obszar jego swoistej bytowości, to tym samym ów byt wyodrębnia się czy odgranicza się od pozostałych obiektów *universum*. Toteż radykalnie uobecnia on swoje trwanie w określonym miejscu. Prezentuje się on właśnie w odpowiedniej „odległości” ontycznej wobec „usytuowania” innych bytów. Ta ontyczna odrębność nie wyklucza jednak jakiegś „bliskości” wobec tego, co „było-jest-będzie”. Nawet wręcz domaga się jakiegoś typu zgodności czy odpowiedniości (konwencji) pomiędzy bytami. Inaczej byłyby one izolowanymi monadami bądź ukonstytuowane z nich „*universum*” byłoby jedynie chaotycznym konglomeratem⁹. Chodzi właśnie o zgodność oraz pomiędzy. Nie może tutaj być mowy o choćby częściowym utożsamieniu różnych bytów, ale musi to być ich wzajemne przystawanie w ramach tego samego świata a zarazem dynamiczna otwartość. Owa otwartość polega na tym, że ich bytowa zawartość jest wewnątrznie i źródłowo niejako rozświetlona ich własną mocą; że są one w swojej całości miarodajne (bytowo „wierne sobie”, stałe i „niezawodne” dla siebie); że urzeczywistniają swoje istnienie poprzez udzielanie siebie; że domagają się uznania swojej ważności; że manifestują swoją kom-

⁷ Dodajmy, że takie potraktowanie bytu jako przedmiotu zrelatywizowanego do poznającego go podmiotu owocuje wówczas nie dającą się wyczerpać mnogością jego stron lub punktów widzenia. Nieskończona sieć relacji, jakie wytwarza ta sytuacja, nie jest wszakże argumentem na rzecz niepoznawalności czy nieprzystawalności bytu do intelektu. Tak tę kwestię ujmuje Ingaredn, op. cit., s. 317: „Szereg operacji poznawczych, w których poszczególne cechy jednego i tego samego realnego przedmiotu zostają kolejno uchwycone, nie daje się z istoty swej zakończyć: ilekolwiek cech danego przedmiotu zostałyby uchwyconych do pewnego określonego momentu, z a w s z e pozostają dalsze cechy, które jeszcze należy uchwycić. Wskutek tego przy pierwotnym poznawaniu, dokonującym się w s k o ń c z o n e j mnogości aktów, nie możemy nigdy w i e d z i e ć, jak pewien wybrany przez nas realny przedmiot jest pod k a ż d y m względem określony; przeważająca większość jego własności pozostaje zawsze przed nami ukryta. Ale to nie znaczy, by przedmiot ów nie był s a m w s o b i e wszechstronnie jednoznacznie określony, lecz jedynie, że w tego rodzaju jego poznawaniu, które odbywa się na drodze ujmowania jego poszczególnych cech, da się, zgodnie z jego istotą, w skończonym szeregu operacji poznawczych uchwycić tylko nieadekwatnie”.

⁸ Na temat różnych rozumień jedności por. np. M. Gogacz, „Miejsce zagadnienia jedności w historii i strukturze metafizyki”, w: *Metafizyczne ujęcia jedności*, op. cit., s. 9–20.

⁹ Odrębność oraz zgodność jako własności jednej jedynej rzeczy nie mają racji bytu. Gdyby istniał tylko jeden jedyny byt, to wówczas – ściśle rzecz biorąc – nie mógłby on posiadać własności osobności i zgodności. Taki byt nie pozostawałby bowiem w żadnym realnym zewnątrznie ustosunkowaniu do czegokolwiek, a jedynie można by mówić o jego relacjach wewnątrzbytowych, o jedynie myślowej relacji do siebie samego lub do „zewnątrznej” w stosunku do niego nicości.

pletność; że jako nie przesłonięte właśnie narzucają łatwość ich odczytania. W ten sposób w swoim ontycznym uposażeniu są dostępne dla innych bytów (w szczególności dla intelektu) i tym samym zaświadcza o swojej strukturalnej przejrzystości: o swojej „nieskrytości”, „wiarygodności”, „podarowaniu”, „oczekiwaniu”, „ofiarności”, „bezbronności”. Osiągają wymiary różnorodnej kontyngencji: schodzenia się, stykania, dopasowywania czy współwydarzania się. Ale najbardziej gruntowną wzajemną odpowiednością rzeczy jest to, że są one „po stronie rzeczywistości”. Owocuje to właśnie współprzebywaniem, czyli relacyjną jednością urzeczywistnianą przez ich swoistą wzajemną egzystencjalną tolerancję. Rzecz jasna, nie wyklucza to ich dopasowania na innych płaszczyznach ontycznych ani jakiegoś „konfliktu interesów”. Warunkiem nawiązania realnej relacji i pozostawania w niej jest jednak nie tylko układ „działanie-doznawanie”. On sam spełnia się bowiem dlatego, że byty mają własną wewnętrzną miarę integralności, zupełności i uładzenia.

Jak sądzę, powyższe konstatacje nie podlegają uchyleniu, niezależnie od tego w jaki sposób rozumie się istnienie, istotę, naturę i ich wzajemne relacje¹⁰. Za niedorzeczność należy bowiem uznać twierdzenia przeciwne np., że nie zastajemy bytu, gdyż nie istnieje, jest nieokreślony, nie daje się go odróżnić od czegoś innego, jest strukturalnie zamknięty, że głębią swego bytu całkowicie transcenduje ujęcia poznawcze i akty działania ludzkiego podmiotu¹¹.

Podsumujmy krótko dotychczasowe ustalenia. Każdy z osobna byt musi jakoś istnieć, musi posiadać jakąś istotę i naturę, musi być jednością a zarazem musi być wyodrębniony od innych bytów, musi pozostawać do nich w rozmaitych relacjach, musi dać się prawdziwie poznawać, musi stanowić przedmiot działań praktycznych oraz musi stwarzać warunki konieczne dla jego potencjalnego upodobania.

* * *

A jak ma się rzecz z przedmiotami przedstawionymi w dziełach poetyckich, czyli z przedmiotami stanowiącymi „świat” poezji? Trzeba od razu odpowiedzieć, że z gruntu inaczej. Przedmioty wypełniające dowolne poetyckie uniwersum w inny sposób spełniają ukazane wyżej własności realnych bytów: połowicznie oraz – by tak rzec – na niby. Dlatego można mówić o przysługujących im jedynie quasi-własnościach transcendentalnych. Ma to zasadnicze znaczenie dla wykreowania sytuacji poetyckiej, która – jak sądzę – stanowi istotę poezji.

¹⁰ Odrębną kwestią jest to, czy dla tak zbudowanego przedmiotu realnego posiadamy kryterium jego istnienia, tzn. kryterium, które jest warunkiem dostatecznym i znamieniem rozpoznawczym jego faktycznej egzystencji. Por. np. A.B. Stępień, „Zagadnienie kryterium istnienia”, w: *Studia Metafilozoficzne II. Kategorie filozoficzne. Istnienie i sąd*, red. A.B. Stępień, J. Wojtysiak, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2002, s. 187–213.

¹¹ Por. ibidem, s. 194–196: Nawet gdyby taki przedmiot dał się bez sprzeczności pomyśleć, nie byłby bytem, bo być bytem (istnieć) to zaznaczać się w bycie i dla bytu, dawać znać o sobie.

Niech jako punkt odniesienia posłuży tutaj „Ballada bezludna” Bolesława Leśmiana. Oto jej kluczowe z perspektywy niniejszego szkicu fragmenty:

Niedostępna ludzkim oczom, że nikt po niej się nie błąka,
W swym bezpieczeństwie szmaragdowym rozkwitała w bezmiar łąka, (...)
A dech łąki wrzał od wrzawy, wrzał i żywcem w słońce dyszał,
I nie było nikogo, kto by to widział, kto by to słyszał. (...)
Zabóbstwiło się cudacznie pod blekotem na uboczu,
A to jakaś mgła dziewczęca chciała dostać warg i oczu,
A czuć było, jak boleśnie chce się stworzyć, chce się wcielić,
Raz warkoczem się zazłocić, raz piersiami się zabielić.
I czuć było, jak się zмага zdyszanego męką łąka,
Aż na wieki sił jej zbrakło – i spoczęła niezjawiona! (...)
Przywabione obcym szmerem, wszystkie ziola i owady
Wrzawnie zbiegły się w to miejsce, niebawem wążąc ślady,
Pająk w nicość się nastawił, by pochwycić cień jej cienia,
Bąk otrąbił uroczystość spełnionego nieistnienia, (...)
Wszyscy byli w owym miejscu na słonecznym, na obrzędzie,
Prócz tej jednej, co być mogła, a nie była i nie będzie!

Czego dowiedzieć się można z treści tego liryku o „tej jednej, co być mogła, a nie była i nie będzie”? Była to kobieta, rasy białej („piersiami się zabielić”), raczej młoda („mgła dziewczęca”), o blond włosach splecionych w warkocz, która chciała się ucieleśnić, by znaleźć się na łące wśród traw, kwiatów i żyjątek, a jej usiłowanie było dla niej męczące i ostatecznie niewykonalne. Skoro bowiem jeszcze nie zaistniała, to nie posiadała mocy i zdolności działania, żeby rzeczywiście pojawić się na polanie i dlatego jako nie ziszczona musiała zaprzestać jakiejkolwiek aktywności – na zawsze. A choć jej zmagania usłyszały wszystkie żywe istoty znajdujące się wówczas na łące, choć pozostawiła po sobie zapachowe ślady swego niebycia, choć w miejscu swego pobytu rzucała cień, ale pochodzący nie od niej samej, lecz od cienia, który Słońce mogłoby wytworzyć, gdyby jej autokreacja się powiodła, to jednak były to tylko oznaki „spełnionego nieistnienia” tej, która wprawdzie mogła być realną osobą, ale tak się nie stało i nigdy nie stanie. Co więcej, ponieważ miała ona pojawić się w wielce osobliwym miejscu, niedostępnym poznawczo dla żadnego człowieka, zatem nie było nikogo, kto by to zdarzenie mógł zaobserwować w jakikolwiek sposób. W tym kontekście mniej dziwi powtarzane przez podmiot liryczny pytanie-wyrzut o powód jego nieobecności w takim miejscu.

Czy to jest zapis filozoficznego dyskursu? Nie. Zresztą opis ten nie podpada pod zakres poznania ani nauk przyrodniczych, ani humanistycznych, ani technicznych, ani teologicznych, ani nawet pod poznanie potoczne. „Zlekceważone” w nim przecież zostały podstawowe reguły identyfikacji rzeczywistości oraz dyrektywy jej racjonalnego opisu, np. kryteria istnienia pozapodmiotowego¹², nietożsamość bytu i niebytu czy zasada wyłączenia

¹² Np. T. Czeżowski (*O metafizyce, jej kierunkach i zagadnieniach*, Księgarnia Naukowa T. Szczęśny i S-ka, Toruń 1948) wyróżnia trzy kryteria, a mianowicie: kryterium empiryczne (istnieją przedmioty spostrzeżeń), kryterium metafizyczne (istnieje to, co działa) i kryterium matema-

czonego środka. A jednak nie jest to bełkot czy bezsens. Elementy tego opisu (ale i on cały) są czytelne i zrozumiałe. Nie ma większych kłopotów z rozpoznaniem *dramatis personae*, szczegółów scenerii przedstawionego wydarzenia, dotkliwego odczuwania przez narratora nieobecności pięknej dziewczyny, niepokonalnej niezdolności dotarcia na to cudowne miejsce itd. Jest to możliwe dlatego, że ów wykreowany fikcyjny świat jest jakoś zakotwiczony w świecie realnym: dostrzeżenie anormalności sytuacji zasadza się przecież na konfrontacji z normalnością, a jednym z istotnych składników kryterium istnienia obiektów świata poezji – częstokroć nieujawnionym wprost – pozostaje świat realny. Zawieszenie racjonalności ma (i musi mieć) przeto wymiar częściowy. Opis jest przy tym tak skonstruowany, że ukazują się nam – mniej bądź bardziej intensywnie – jego walory estetyczne (wdzięk, niezwykłość, a może nawet niepokojąca wzniosłość) i dostrzegamy jego artyzm. Jesteśmy zdumieni i poruszeni niepowtarzalnością wykrytej przez Leśmiana sytuacji i taką trafnością jej przedstawienia, że swój dotychczasowy los, swoje plany i nadzieje, swoje tęsknoty, radości i zachowania, swoje zniechęcenia i żale, a może również złość i gniew czynimy przedmiotem refleksji oraz przeżyć emocjonalno-uczuciowych. Pozwala to odbierać świat łagodniej, bardziej życzliwie, pozwala na roztropany dystans do wartkiego nurtu życia codziennego. Daje szansę na usunięcie lęków oraz skłania do ufności i dobroci wobec innych osób – w ten sposób oferuje możliwość zaakcentowania humanistycznego wymiaru kultury.

Przyjrzyjmy się zatem bliżej bytom poetyckim, odwołując się do dziewczyny z wiersza Leśmiana. Każdy byt należący do świata przedstawionego w dziele poetyckim w jakiś sposób zaznacza w nim swoje istnienie. Powstaje pytanie: Co jest warunkiem dostatecznym jego swoistej realności (własnością czy momentem strukturalnym decydującym o jego pozycji bytowej, a zarazem znamieniem rozpoznawczym jego istnienia)? Z pewnością nie jest nim to, że jest dany w doświadczeniu zewnętrznym jako pojawiający się w polu spostrzeżenia, obserwowalny czy doznawany, ani to, że jest przyczyną, która w jakiś sposób swą własną mocą wytwarza realne (np. użyteczne) skutki. Nie jest też konieczne, by taki byt dawał się naocznie uprzytomnić czy wyobrazić (występują tutaj określone, przedmiotowe prawidłowości – nie można np. unaocznnić sobie kwadratowego koła, ale mogłoby ono być obiektem świata literackiego). Na pewno warunkiem jego istnienia jest to, że jest zrelatywizowany do aktywności poznawczej świadomego podmiotu (twórczej lub odtwórczej). Jest więc poznawalny. Jako taki jest przedmiotem określonych sądów. Skoro tak, to musi być tak określony, by różnił się od innych przedmiotów. Może przy tym być częściowo lub w pewnych swoich aspektach sprzeczny, ale te sfery czy warstwy muszą być w nim tak wydzielone, by nie burzyły jego podstawowej tożsamości. Gdyby bowiem był wszechstronnie sprzeczny lub nijaki, tzn. wszystkie jego cechy wykluczałyby się wzajemnie lub ujawniałyby w swoich kwalifikacjach nieskończone-

tyczne – „bo w matematyce i fizyce matematycznej stosowane” (istnieje to, co daje się wymierzyć lub obliczyć).

nie wiele cech, zatem nie można by go było odróżnić od innych obiektów równie jak on nieokreślonych – wówczas byłby poza zasięgiem naszego poznania. Nie może być jednak w pełni określony, jednolity ani zindywidualizowany: jego właściwością jest właśnie schematyczność, brak zwartości i jedynie pozorna indywidualność. Nie musi być niepowtarzalny. Może swobodnie przekraczać własny obszar ontyczny i stawać się częścią innego bytu. W swoim trwaniu nie musi być ten sam czy taki sam (jednakowy i doskonale zgodny ze swoją istotną charakterystyką). Samowystarczalność świata, do którego należy byt poetycki, uzupełniana jest przez *quasi*-czasoprzestrzeń. Czas, w którym jest obecny ów byt, charakteryzuje się tym, że ma strukturę fazową (nieciągłą, kwantową) a jego dziedziny: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość mają tę samą rangę ontyczną; w szczególności teraźniejszość nie jest tutaj uprzywilejowanym momentem orientacji czasowej. Toteż może stykać się bezpośrednio i naprzemiennie pojawiać „teraz” sprzed stu lat i sprzed dwóch dni, „teraz” dzisiejsze i z przyszłego roku. Dzięki temu możliwe jest swobodne przemieszczanie się przedmiotów w czasie. Podobnie jest z przestrzenią poetyckiego świata: nie posiadając żadnych wyraźnych wymiarów, sytuuje ona dane wydarzenie w określonym (poprzez parametry nawigacyjne: tam, tu, na łące, itd.), ale jednak konkretnie niesprecyzowanym miejscu (współrzędne uobecniania się przedmiotu nie są ściśle wyznaczone). Owa przestrzeń może się dowolnie rozszerzać lub kurczyć. Właśnie dlatego znajdujące się w niej przedmioty nie podlegają ograniczeniom przestrzennym, np. w jednym i tym samym miejscu mogą się pomieścić dwa różne przedmioty. Byty świata poezji jawią się też z konieczności jako nieprawdziwe. Nie są bowiem (i nie chcą być) możliwie jak najwierniejszym (portretowym lub reportażowym) odtworzeniem odpowiedniego przedmiotu, zdarzenia czy stanu rzeczy. Ich *quasi*-prawdziwość to przedmiotowa konsekwencja przedstawienia, respektowanie wymogów zrozumiałości i jednolitości proponowanego opisu świata, mniej lub bardziej udane i autentyczne ukazywanie wartości metafizycznych. Byty poetyckie zawsze też ujawniają swą przydatność i dorzeczność.

Skoro jednak ich elementy dopuszczają rozmaite formy opozycji ze sprzecznością włącznie, to byty te mogą występować w roli podmiotów jakichkolwiek relacji: „realnych” lub myślonych (fikcyjnych). Mogą to czynić na miarę nieskończonych możliwości komponowania się relacji pomyślanych z realnymi. Wszak wiadomo, że ze zdań sprzecznych wynika cokolwiek. Są więc wyposażone w taki sposób, że są zdolne do stworzenia sytuacji poetyckiej. Sytuacja poetycka jest bowiem współwystępowaniem relacji pomyślanych i realnych (w tym wykazuje podobieństwo z życiem codziennym). Relacje te stanowią przy tym taką kompozycję, że ze względu na dostrzeżone podobieństwo jednych do drugich uznano relacje myślane za realne, przemieszczano je wzajemnie, nałożono na siebie, scalono podobne odniesienia w nienapotkany dotychczas układ, zaskakujący właśnie swą nowością.

W tym miejscu chciałbym ponownie odwołać się do konkretnego utworu poetyckiego, by uwyliczyć specyfikę tego, co nazywam „sytuacją po-

etycką”. Są to fragmenty wiersza Wisławy Szymborskiej *Głos w sprawie pornografii*:

Nie ma rozpusty gorszej niż myślenie.
 Pleni się ta swawola jak wiatropylny chwast
 na grządce wytyczonej pod stokrotki.
 Dla takich, którzy myślą, święte nie jest nic.
 Zuchwałe nazywanie rzeczy po imieniu,
 rozwiązłe analizy, wszeteczne syntezy,
 pogoń za nagim faktem dzika i hulaszcza,
 lubieżne obmacywanie drażliwych tematów,
 tarło poglądów – w to im właśnie graj.
 W dzień jasny albo pod osłoną nocy
 łączą się w pary, trójkąty i koła.
 Dowolna jest tu płeć i wiek partnerów.
 Oczy im błyszczą, policzki pałają.
 Przyjaciel wykoleja przyjaciela.
 Wyrodne córki deprawują ojca.
 Brat młodszą siostrę stręczy do nierządu.
 Inne im w smak owoce
 z zakazanego drzewa wiadomości
 niż różowe pośladki z pism ilustrowanych,
 cała ta prostoduszna w gruncie pornografia.
 Książki, które ich bawią, nie mają obrazków.
 Jedyna różnaitość to specjalne zdania
 paznokciem zakreślone albo kredką.
 Zgroza, w jakich pozycjach,
 z jak wyuzdaną prostotą
 umysłowi udaje się zaptodnić umysł!
 Nie zna takich pozycji nawet Kamasutra.
 W czasie tych schadzek parzy się ledwie herbata. (...)

Sądzę, iż przedstawiona w wierszu sytuacja i jej poetycki charakter są na tyle wyraźne, że ograniczę się jedynie do kilku uwag, podkreślających to, co pozwala odróżnić tego typu układ relacji od innych układów. Otóż w podanym obszernym fragmencie wiersza na pierwszym planie opisu pojawiają się rzeczywiste aktywności człowieka, takie jak myślenie i aktywność seksualna, ale mowa jest też o czytaniu czy tylko oglądaniu książek, (a w dalszej, nieprzytoczonej części utworu o zaparzeniu herbaty, prowadzeniu rozmów, siedzeniu na krzesłach, patrzeniu z okna na ulicę). Te informacje pozwoliły wrażliwej na ich możliwą zbieżność poetce dostrzec właśnie ich wzajemne podobieństwo. Zaowocowało to opisaniem ludzkich czynności intelektualnych w kategoriach erotycznych czy wprost pornograficznych. Powstały zatem relacje jedynie pomyślane. Taką relacją jest np. seksualny związek pomiędzy intelektem a jego przedmiotem powstały w rezultacie czynności „lubieżnego obmacywania drażliwych tematów”. Faktycznie możemy bowiem jedynie mówić o uważnym rozważeniu jakiegoś zagadnienia: intelekt nie może przecież wykonywać aktów seksualnych, nie może dosłownie oddawać się rozpucie, „striptizować” rzeczywistości ani molestować kogokolwiek. Relacja ta została ponadto potraktowana tutaj właśnie jako realna, splełano w niej realne zorientowanie myślenia (jego intencyjność) ze spon-

tanicznym popędem biologicznym, świadomą chęć poznania rzeczywistości z żądzą zaspokajania potrzeb seksualnych, czynności prowadzące do zrozumienie świata z gwałtowną namiętnością lub wręcz z kopulacją itp.

Taką właśnie sytuację polska noblistka dostrzegła, zrozumiała i odczuła. I opisała tę zbieżność w taki sposób, że jesteśmy przejęci tym opisem, że siła słowa wywołuje skutki w odbiorcy, który wówczas widzi życie swoje i innych w nowych perspektywach i szansach, który, wyniesiony do poziomu duchowego święta, znajduje – być może – pociechę, motywację do działania, uładza swe emocje, wzbogaca swoje rozumienia i poprawia decyzje¹³.

A takie skutki są możliwe – jak się wydaje – dlatego, że zachodzi analogia między światem realnym a światem poezji. Można przecież rozpoznać byt realny i w takim wymiarze, który uwzględnia jego transcendentalne własności. Jawi się on wówczas jako ontycznie piękny w tym sensie, że jest warunkiem koniecznym wystąpienia wartości estetycznych albo stanowi możliwy przedmiot przeżycia estetycznego – gdyż nie zawiera w sobie nic takiego, co by uniemożliwiało zajęcie wobec niego postawy estetycznej – albo spełnia w określony sposób przedmiotowe warunki piękna. W tym ostatnim przypadku chodzi o to, że uznając trójaspektowość bytu, tj. nie-otożsamość czynników subontycznych: istnienia, istoty i natury, i rozważając ich wzajemne powiązania, możemy stwierdzić, że pewne aspekty tego bytowego wyposażenia można zidentyfikować poprzez istotne momenty piękna. I tak, transcendentalna prawda bytu (związana z jego istnieniem; od niej pochodzi prawda teoriopoznawcza, czyli prawdziwość sądów stwierdzających istnienie tego, co jest, bądź niestnienie tego, czego nie ma) oraz jego transcendentalne dobro (czyli jego doskonałość, ujęty od strony jego istoty, wyczerpująco urzeczywistniony, właściwy dlań sposób bytowania) przejawiają się w obrębie jego natury poprzez jedność i harmonijne zestrojenie całości składających się na nią elementów. Mamy tu zatem do czynienia z proporcjonalnością i współbrzmieniem wszystkich koniecznych czynników bytowych. Proporcjonalność i współbrzmienie ujawniają dominację w bycie istnienia-aktu, sprawiającego ów wewnętrzny ład. Przedmiot estetyczny, ukonstytuowany za pomocą rozmaitych środków artystycznych, jako taki jest właściwym nosicielem piękna jako wartości estetycznej. Jest on – na miarę właściwego mu świata – kompletny, to znaczy opisany wyczerpująco ze względu na jego funkcję w utworze – trafnie i z wykluczeniem elementów zbędnych. Jest harmonijny, to znaczy opisany słowami sensownie dobranymi dla przedstawienia odnośnej sytuacji i zamierzenia autora. Manifestuje swą wyjątkowość, to znaczy zaskakuje dominacją jakiegoś swojego elementu nad innymi lub nad całością, a poprzez to jest zdolny do sugestywnego wyrażania rozmaitych wartości artystycznych, estetycznych czy metafizycznych.

¹³ Rzecz jasna nie może tu być mowy o jakimś zobiektywizowanym efekcie. Niebagatelny jest przecież udział odbiorcy, który odkrywa przekazane przez twórcę rozumienia na swoją miarę (wszak poznanie dokonuje się na sposób poznającego): swojej wiedzy, wrażliwości, doświadczenia życiowego.

* * *

Niekiedy jednak uważa się, że treść przedmiotowa utworów poetyckich nie różni się zasadniczo od treści, którą można pojąć za pomocą „szkiełka i oka”, czyli w ramach różnorodnych nauk (przyrodniczych, humanistycznych, filozoficznych). Wspólnym mianownikiem tych wszystkich dziedzin kultury jest bowiem człowiek¹⁴: jego życie duchowo-psychiczne, czyli tzw. mikrokosmos, lub skorelowany z nim poprzez rozpoznane i zaakceptowane przezeń sensory makrokosmos. Narzuca się jednak odmiennosc ich form wypowiedzi. Niekiedy zatem podążają szlakiem wytyczonym przez G.W.F. Hegla, który poezję razem z religią i filozofią umieszczał na jednej płaszczyźnie: ducha absolutnego, wskazując, że jedynie narzędzia, jakimi się one posługują, są odmienne. Chodziło zwłaszcza o stopień abstrakcyjności względnie wyobrażeniowości przedstawiń¹⁵.

Wbrew temu wypada się zgodzić z Diltheyem. Istotnie, gdy autor posługuje się formą poetycką, by snuć rozważania na temat natury rzeczy, nie

¹⁴ Por. D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, przekł. C. Znamierowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, t. 1, s. 5: „Jest rzeczą oczywistą, że wszystkie nauki pozostają w pewnym stosunku, bardziej lub mniej wyraźnym, do natury ludzkiej; i że choćby która z nich nie wiedzieć jak wydawała się oddalona od tej natury, to przecież wszystkie one powracają do niej na tej czy innej drodze. Nawet matematyka, filozofia naturalna i religia naturalna w pewnej mierze zależą od nauki o człowieku; są one bowiem przedmiotem ludzkiego poznania i przedmiotem sądów, które tworzy człowiek dzięki swym siłom i władzom”.

¹⁵ Zdaje się, że tak czasem stawiał sprawę także W. Dilthey. Podobnie czynił M. Heidegger, gdy poszukiwał u Hölderlina inspiracji filozoficznych lub gdy w eseju *Cóż po poecie...* proponował „odwołanie się do przechowywanego w poezji obszaru «ryzykującego ryzykowania» jako do paradoksalnej formuły bezpieczeństwa. Postawa zdania się na ryzyko jest otwartością na zdarzenie się, jest przyjmowaniem prawdy bycia jako *alethei*. Jest – w sensie Nietzscheańskim – afirmacją bycia, co oznacza akceptację przemijania, skończoności, fragmentaryczności bytu. Człowiek, który «posiada mowę», «nieustannie nią ryzykuje», a ów obszar ryzyka jest miejscem schronienia przed światem troski i rachunkowości, przed światem przedstawienia. Jest miejscem źródłowym, wybranym, zamieszkałym przez artystów. Mowa artysty to nie przedstawienie, lecz wypowiedzianie takiego istnienia, jakie nie uległo jeszcze wypaczeniu przez światobraz: «Bardziej ryzykujący wypowiadają na sposób śpiewaków. Ich śpiewanie jest oderwane od wszelkiej rozmyślnej samorealizacji. Nie jest chceniem w sensie pożądania. Ich śpiew nie przymawia się o nic, co należałoby dostawić. W śpiewie udostępnia się sama wewnętrzna przestrzeń świata» (M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przekł. K. Michalski, K. Pomian, M. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 219). «Bezostonność» Heideggerowskiego śpiewaka – poety (czyli artysty w prawdziwym tego słowa znaczeniu, którego nie będziemy tutaj rozstrzygać, gdyż byłoby to osobne zadanie), będąca jakąś postacią Nietzscheańskiej, dionizyjskiej afirmacji «sprawiedliwej niesprawiedliwości», nawiązaniem do greckiej zgody na los, skłania nas do wiązania zasady bezinteresowności estetycznej, jaka stoi za estetycznymi analizami późnego Heideggera, raczej z tradycją wczesnogrecką niż z Kantowską bezinteresownością sądu smaku. Tak jak u Nietzschego, nie chodzi tu już bowiem o doświadczenie podmiotu (nie jest to estetyka ześrodkowana w podmiocie, jak chciałby ją widzieć Habermas), ale o ryzykujący akt twórczego wystawienia się na zdarzenie, jakim jest prawda bycia”. Cytat ten pochodzi z eseju Iwony Lorenc „Estetyczność: iluzja czy niebezpieczeństwo? Od Nietzschego do Vattima”, w: *Poznać, jak się rzeczy mają*, red. A. Górniak, K. Łapiński, T. Tiuryn, seria Studia nad Filozofią Starożytną i Średniowieczną, t. 4, Instytut Filozofii UW, Warszawa 2010, s. 240–241.

mamy automatycznie do czynienia z dziełem sztuki. Nie dochodzi wtedy bowiem do wykreowania przedmiotu estetycznego jako odrębnej całości bytowej. Poezja, mimo że dzięki swojemu pięknu i przesłaniu może inspirować dociekania filozoficzne, nie może ich zastąpić ani nawet w ścisłym sensie uzupełnić. Może jednak uzupełnić nasz obraz świata lub uzupełniać treść publikacji filozoficznych. Może też inspirować (jedynie i aż inspirować) – nie tylko do filozofowania, ale także do wielu innych spraw. Przypomnijmy choćby słowa C.K. Norwida: „Bo nie jest światło, by pod korcem stało,/ Ani sól ziemi do przypraw kuchennych,/ Bo piękno na to jest, by zachwycało/ Do pracy – praca, by się zmartwychwstało”. Na pewno sprzyja ona rozwojowi naszej osobowości.

Niezależnie od takich czy innych analiz filozoficznych, literackich, psychologicznych lub socjologicznych, poezja pozostaje wyzwaniem. Jak pisał Arnold Hauser¹⁶, dzieła poetyckie są niczym trudno osiągalne górskie szczyty: nie zdobywamy ich podchodząc pod nie na wprost, ale krążymy wokół nich, dostosowując się do wyznaczonych na ich zboczach szlaków, a czasem sami przecieramy nowy. Przecież nie tyle chcemy poezję wyjaśnić, ile ożywiamy ją znaczeniami, które mają źródło w naszym własnym sposobie życia i myślenia. Dlatego gdy rzutujemy na nią własne cele i dążenia (nie ulega wątpliwości, że każde pokolenie postrzega ją z odmiennego punktu widzenia i – dodajmy – nie sposób uznać, że któryś z nich, a zwłaszcza późniejszy, jest uprzywilejowany czy bardziej trafny), to znaczy gdy poezja rzeczywiście na nas oddziałuje, wtedy, choć jej przeżywanie jest pochodną rozmaitych wcześniejszych znanych nam interpretacji, każda poezja, nawet ta z dalekiej przeszłości, staje się dla nas współczesna.

On the „World” of Poetry

In this article the Author presents the analysis of a poetical work of art and its ontological structure, focusing especially on the problem of the “world” described and referred to in the poem. The world presented in the poem is its immanent component and its primal function is to embody aesthetical values. As the ordered structure it should be distinguished, however, from the structural characteristics of the real world and real objects. Sufficient condition of peculiar reality of the poetical world can be traced within relation to the subject’s cognitive activity and quasi spacio-temporal characteristics. The essence of poetical world lays not in the structural features of language and its specific use, but should be found in the ontological autonomy and complexity of aesthetic objects.

¹⁶ A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, przekł. D. Danek, J. Kamionkowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 15.

Agnieszka Gralińska-Toborek

O dystansie estetycznym i konsekwencjach jego braku

Detal stanowi o całości. Estetyczny dystans sprawia, że małe staje się piękne. Taki DYSTANS daje ci pewną i niewzruszoną pozycję, może być umieszczony co 60 cm (to zapewni dużą stabilność rozległym powierzchniom)

– to fragment z reklamy małego, jak najbardziej praktycznego przedmiotu do mocowania tablic, szyldów i wizytówek. Srebrny bądź złoty kołeczek oddzielający tabliczkę od ściany został nazwany dystansem – ozdobnym lub estetycznym (sic!). A jednak może on przybliżyć nas do wyjaśnienia, czym w estetyce jest dystans. Jest czymś, co pozwala dalej trwać przy swym przedmiocie, być blisko, lecz się z nim nie połączyć. W niniejszym szkicu chciałabym zastanowić się nad rolą dystansu w odbiorze sztuki współczesnej. Dystans estetyczny wpleciony jest w różne koncepcje przeżycia estetycznego. Moim zdaniem jest to konieczny element odbioru dzieła, który wcale nie musi prowadzić do przeżycia estetycznego, dlatego wolę nazywać go dystansem psychicznym.

Dystans

Prekursorem myśli o dystansie psychicznym był Edward Bullough, autor tekstu *Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle*¹. Widział on dystans jako transformujący nasze doświadczenie dzięki temu, że „wyłączał fenomen z naszego praktycznego, aktualnego ja przez to, że pozwalał mu pozostawać poza kontekstem naszych osobistych potrzeb i celów”². Owo odcięcie od praktycznej strony rzeczy to negatywny aspekt dystansu, zaś wypracowanie doświadczenia na nowej podstawie – pozytywny. To jego działaniu przypisuje Bullough olśnienie – nagłe uj-

¹ E. Bullough, „Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle”, *British Journal of Psychology* 1912, t. 5, nr 2, s. 87–118 ; przedruk m.in. w: *Aesthetics. A Critical Anthology*, red. G. Dickie, R.R. Sclafani, R. Roblin, St. Martin's Press, New York 1992 ; także w: *Art and It's Significance. An Anthology of Aesthetic Theory*, red. S.D. Ross, State University of New York Press, New York 1984, s. 458–491.

² E. Bullough, „Psychical Distance...”, w: *Art and It's...*, op. cit, s. 460.

zenie rzeczy z innej strony oraz rozróżnienie doświadczenia piękna od innych przyjemności. Postępując się pojęciem olśnienia, opisuje relację pomiędzy widzem a estetycznym przedmiotem czy wydarzeniem, która jest zwykle zabarwiona emocjonalnie, ale ma specyficzny charakter, ponieważ praktyczna strona emocjonalnego zaangażowania jest przefiltrowana. Dystans ma charakter antynomiczny: jego optymalnym warunkiem jest osiągnięcie maksymalnego zaangażowania bez nadmiernej samo-absorpcji; krańcowe zmniejszenie dystansu, ale bez jego zupełnej utraty. Aby osiągnąć taki punkt, konieczna jest korespondencja dzieła z cechami emocjonalnymi i intelektualnymi oraz z doświadczeniem widza. Bullough zauważa, że stopień dystansu jest różnorodny i zależy od indywidualnych zdolności do podtrzymywania go, ale i od natury samego obiektu. Granica dystansu to punkt, od którego odbiór gubi się lub zmienia swój charakter. Mogą tu wystąpić dwie skrajności: „poniżej dystansu [under-distance], gdy temat jest okrutnie naturalistyczny, raniący, odpychający w swoim realizmie, lub ponad-dystansem [overdistancing] – gdy styl sprawia wrażenie nieprawdopodobieństwa, sztuczności, pustki czy absurdalności”³. Im bardziej temat jest ewokatywny, odwołujący się do terażniejszości (np. do sytuacji społecznej), tym wyższe prawdopodobieństwo przekroczenia granic estetycznego dystansu i wywołania codziennego praktycznego i personalnego oddźwięku. Zachowanie dystansu może być ułatwione dzięki sposobowi prezentacji, stylowi dzieła, a przede wszystkim dzięki medium.

Co ważne, Bullough przypisuje konieczność utrzymania dystansu nie tylko odbiorcy, dla którego jest to warunek estetycznego przeżycia dzieła, ale także artyście – jako podstawę stworzenia dzieła, które takie przeżycie wywoła. Artysta czy autor, korzystając ze swojego osobistego intensywnego doświadczenia, musi dzieło formułować tak, by oddzielić je od własnego przeżycia. Nawet najbardziej osobiste uczucia, idee, emocje mogą być wystarczająco zdystansowane, by być estetycznie godnymi zauważenia. Artyści są predysponowani do odkrywania dystansu, potrafią zamieniać problemy chwili w dramatycznie i ludzko interesujące sytuacje.

Gerald Cupchik, badając ewolucję dystansu psychicznego, wskazuje na dwa źródła tej koncepcji i dwa kierunki, które ona wyznacza. Pierwsza tradycja to oświeceniowy empirystyczny model „zewnątrzny”, uwydatniający realizm przedstawienia, oparty więc na mimesis. Wynikał on z przekonania, że ludzie spontanicznie rozpoznają bliskie sobie obiekty i tematy z życia codziennego, co powoduje doświadczenie uczuć bólu lub przyjemności. Emocje lokowane są tu w dziele, które ma zdolność wywoływania odczuć widza i manipulowania nimi. Pojawia się też, zapożyczony przez Bullougha prawdopodobnie od Anthony’ego A.C. Shaftesbury’ego, problem postawy estetycznej jako bezinteresownej⁴.

³ Ibidem, s. 465.

⁴ G. Cupchik, „The Evolution of Psychological Distance as an Aesthetic Concept”, *Culture & Psychology*, 2002, t. 8, nr 2.

Drugie źródło to romantyzm z jego uaktywnieniem odbiorcy jako czynnika sensotwórczego. Odbiorca na drodze wewnętrznej dochodzi do syntezy zmysłowych i symbolicznych cech dzieła, a stać się to może dzięki świadomemu „wstrzymaniu niewiary”, że dzieło jest niezgodne z rzeczywistością. Jest to stan estetyczny, w którym wiedząc, że rzecz nie istnieje, akceptuje się jej egzystencję. Bullough w swojej koncepcji korzysta z obu źródeł, przypisując dystans zarówno artyście, jak i odbiorcy oraz uważa, że dystans musi zawierać się w samym dziele. Pierwszy model, gdzie dystans polega na odpowiednim przedstawieniu rzeczywistości, traci na znaczeniu w nowoczesności, gdy sztuka odchodzi od mimesis. Drugi zaś wykorzystany został przez estetyków podejmujących problem postawy i przeżycia estetycznego. W wielu koncepcjach możemy odnaleźć określenia odnoszące się do dystansu. Kryje się on w Benjaminowskim opisie aury jako „niepowtarzalnego zjawiska pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była”⁵ czy „niezblizalności kultowej”, jak ją nazywa Burchardt Lindner⁶.

Najwyraźniej zaś element dystansu zaznacza się u Monroe C. Beardsleya, który mówił, że jednym z warunków doświadczenia estetycznego jest „izolacja afektów, polegająca na tym, że do przedmiotu, na którym skoncentrowana jest nasza uwaga, odnosimy się z dystansem emocjonalnym”⁷. To właśnie w kontekście postawy estetycznej, którą nazywał „mityczną”, Georg Dickie podjął krytykę koncepcji dystansu psychicznego w artykule *Psychiczny dystans: na morzu we mgle*⁸. Dla niego dystans nie jest żadną psychologiczną siłą, która powstrzymuje widzów, ponieważ każdy człowiek przy zdrowych zmysłach, widząc kurtynę, scenę, widownię wie, że jest w teatrze, a oglądanie przedstawienia nie jest czynnością praktyczną. Wiemy, jak odbierać sztukę, ponieważ znamy jej konwencje. Arthur C. Danto nazywa je „znakami cudzysłowu”: „ramy obrazów, wystawy, także sceny, wystarczają, by poinformować osobę, która jest wtajemniczona w wyznaczone przez nie konwencje, że nie musi reagować na to, co one wyznaczają, jak gdyby to było realne”⁹.

Obrońca koncepcji Bullougha, Kingsley Price, zwraca jednak uwagę, że owa krytyka wynika z niezrozumienia pojęcia dystansu, do czego przyczynił się zresztą sam autor¹⁰. Nie podaje on bowiem definicji dystansu psy-

⁵ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przekł. H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 72.

⁶ Cyt za: P. Bürger, *Teoria awangardy*, przekł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006, s. 156.

⁷ Pięć cech doświadczenia estetycznego wg. Beardsleya to: ukierunkowanie na dzieło, odczucie wolności, izolacja afektów, aktywne odkrywanie, poczucie całości (za: B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 92).

⁸ G. Dickie, „Psychical Distance: In Fog at Sea”, *The British Journal of Aesthetics* 1973, t. 13(1), s. 17–29.

⁹ A. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przekł. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 65.

¹⁰ K. Price, „The Truth About Psychological Distance”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1977, t. 35(4), s. 411–422.

chicznego. By go unaocznic, przedstawia metaforę mgły unoszącej się nad morzem, która jak woal czy przeźroczyste mleko zamazuje kontury rzeczy i zniekształca je, czyniąc groteskowymi. Dalej pisze o wrażeniu, jakie owa mgła może wywołać u pasażera, który, w przeciwieństwie do kapitana, powstrzymuje rozpoznane odczucia niebezpieczeństwa i praktyczną chęć zapobiegnięcia katastrofie. Czerpie przyjemność z widoku, zdaje mu się, że może dotknąć poprzez ową zasłonę kształtów, a gładkość powierzchni wody wydaje się zaprzeczać niebezpieczeństwu. Ta metafora zwraca uwagę na działanie dystansu – na oderwanie od realności, zawieszenie wszelkich ocen sytuacji i działań, nastawienie na odbiór zmysłowy i wreszcie na przyjemność. Są to cechy dystansu, które już wcześniej omówiłam i na które najczęściej powołują się zarówno estetycy włączający dystans psychiczny do koncepcji postawy i przeżycia estetycznego, jak i jego krytycy. Price analizuje dokładnie starania Bullougha zmierzające do wyjaśnienia, na czym polega dystans psychiczny i wnioskuje, że nie jest to stwierdzenie metaforyczne, że dystans jest właściwością sztuki, co zresztą sugeruje sam tytuł artykułu. Określenie Bullougha, że dystans to „przestrzeń rozciągająca się pomiędzy naszym własnym ja i jego wzruszeniami”¹¹, a dokładniej, między „ja a takimi obiektami, jakie są środkami czy źródłami kształtującymi nasze wzruszenia”, prowokuje Price’a do pytania: jeśli coś rozpościera się pomiędzy ja i jego afektami, to cóż to jest? Nie może to być aktywność samego widza – owo zatrzymanie, negatywny aspekt dystansu, polegający na odcięciu praktycznej dyspozycji (np. chęci posiadania)¹². Zwraca więc uwagę na aspekt pozytywny: pasażer, ceniący sobie ów widok mgły, „uwydatnia jej obiektywne cechy i interpretuje subiektywne uczucia nie jako sposób własnego bycia, ale jako znamienne dla widoku mgły. Subiektywne wrażenia zgrupowane wokół idei zrealizowanego pragnienia są zobiektywizowane”¹³. Są one właściwościami należącymi do widoku. Tak więc dystans to te cechy rzeczy, dodane do właściwości ujawniających się zmysłom i inteligencji, które zależą od zahamowania praktycznych dyspozycji i od projekcji w przedmioty, wzbudzające je w subiektywnych wrażeniach zawartych w obrębie tych dyspozycji. Price dokonuje tej analizy w celu przywrócenia myśli Bullougha do źródłowej, jego zdaniem, tradycji – „szkoły, która czyni obiektywne estetyczne właściwości projekcjami subiektywnych wydarzeń”¹⁴.

Jednocześnie zauważa, że krytycy teorii dystansu psychicznego pojmują go nie jako zbiór właściwości ale jako akt – niejednokrotnie tłumaczą go czasownikiem *dystansować*. Gdy Dickie interpretuje dystans jako akt zawieszenia i poszukuje jego przyczyny w psychicznej sile, tajemniczej mocy, to

¹¹ E. Bullough, op. cit., s. 459.

¹² Price zauważa, że jeśli dystans rozumieć fizycznie, to pomiędzy dwoma punktami wyznaczającymi ów dystans powinna być równowaga: ja posiadam afekty, a one mnie. K. Price, op. cit., s. 414.

¹³ Ibidem, s. 418.

¹⁴ Ibidem, s. 422.

rzeczywiście może jej nie odnaleźć i uznać teorię za błędną. Z drugiej zaś strony taka interpretacja może dowodzić faktu, że odpowiednie, estetyczne nastawienie pozwala każdą rzecz czy zjawisko odbierać estetycznie. Jak pisze Danto:

Zawsze można zawiesić nastawienie praktyczne, wycofać się i przyjąć bezstronny punkt widzenia przedmiotu, zobaczyć jego kształty i kolory, odczuwać przyjemność i podziw dla tego, czym jest, usuwając wszelkie rozważania związane z użytecznością (...) można zobaczyć cały świat z estetycznego dystansu jako widowisko, komedię, tragedię lub cokolwiek innego¹⁵.

Stąd dowcipny opis korkociągu, sporządzony przez Danto na dowód, że każdą rzecz można rozpatrywać estetycznie, a następnie ją zinterpretować.

Awangarda – sztuka bez dystansu?

Krytyka dystansu, która zresztą wynika z negowania potrzeby bądź w ogóle istnienia przeżycia czy doświadczenia estetycznego, uwarunkowana jest historycznie. To właśnie przełom, jakim była awangarda, przyczynił się do podważenia estetyczności sztuki oraz jej odbioru. Główny postulat awangardy: zniesienie granic między sztuką a życiem, miał być odpowiedzią na odizolowanie się sztuki od codzienności w XIX w. Sztuka miała teraz dotykać życia i je przemieniać. Borys Arwatow przewidywał, że

Całkowite stopienie się artystycznych form codzienności; całkowite zanurzenie się sztuki w życie, budowa maksymalnie zorganizowanej i ze względu na cel stale się przekształcającej egzystencji nada życiu nie tylko harmonię, całkowite i radosne rozwinięcie wszystkich społecznych aktywności, lecz zniesie również samo pojęcie codzienności¹⁶.

Zanurzenie się w życie miało następować na wszystkich poziomach dzieła: od tematyki, formy po materiały, a nawet miejsce, w którym miała występować:

Człowiek współczesny nie ma czasu na chodzenie na koncerty i wystawy (...) 3/4 ludzi nie ma po temu możliwości. Dlatego sztukę muszą znajdować wszędzie: latające poezjokoncerty i koncerty w pociągach, tramwajach i jadłodajniach, fabrykach, kawiarniach, na palcach, dworcach, w hallach, pasażach, parkach, z balkonów domów itd. itd. o każdej porze dnia i nocy

– tak wyobrażał sobie futuryzację życia Bruno Jasieński¹⁷. Sztuka miała być powszednia, powszechna i praktyczna: „nie ma już producenta ani odbiorcy lecz tylko ten, kto posługuje się poezją w sposób instrumentalny; wy-

¹⁵ A. Danto, op. cit., s. 64.

¹⁶ Cyt. za P. Bürger, op. cit., s. 139.

¹⁷ B. Jasieński, „Do Narodu Polskiego Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia”, cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, red. Z. Jarosiński, H. Zaworska, Ossolineum, Wrocław, Kraków 1978, s. 11.

korzysta ją do radzenia sobie z życiem¹⁸ – komentuje Peter Bürger. Niecodziennosc rozumiana jako zatrzymanie, oderwanie się od praktycznych czynności, chwilowa odmiana – stała się zwalczanym przez awangardę estetyzmem w sztuce. Przekraczanie granic między sztuką a życiem dokonywało się więc przez zniesienie mimetyzmu, dynamizację dzieła, wciągnięcie widza w tworzenie. Te zmiany nie musiały jednak wykluczać dystansu estetycznego u odbiorcy – można nadal odbierać estetycznie dzieło abstrakcyjne i czerpać z tego zadowolenie; co więcej, właśnie jego brak podobieństwa do rzeczywistości ułatwia widzowi zdystansowanie się do tego, co codzienne i praktyczne. Najbardziej brzemiennie w skutki było wprowadzenie do dzieła awangardowego przedmiotu gotowego. Kolaże, montaże, a w końcu ready mades zawierające przedmioty codziennego użytku powodują, że widz ma kłopot ze zdystansowaniem się do nich, „zawieszeniem myślenia praktycznego”, toteż odbiór takiego przedmiotu zostaje zakłócony, nie można doprowadzić do syntezy symbolicznych i zmysłowych cech dzieła oraz zestroić ich z własnymi emocjami. Nie można też liczyć na dystans opisywany przez Price’a – zawarty w jakościach dzieła, które wywoływałyby w widzu olśnienie, o jakim pisał Bullough, czy Ingardenowskie emocje wstępne, które prowadzą do przejścia z postawy naturalnej praktycznego życia do postawy estetycznej¹⁹. Wybierane przez awangardowego artystę przedmioty, jak np. łopata do śniegu, są zupełnie anestetyczne, nie wywołują żadnych emocji, nie budzą ani zachwyty, ani odrazy. „W ostatecznym rozrachunku – całkowita nieczułość” – taki był komentarz Marcela Duchampa²⁰. W tym samym kierunku – zrównania dzieła sztuki z każdym innym przedmiotem – szły inne działania: wykorzystywanie reprodukcji innych dzieł, wszelkie nimi manipulacje, serializacja. Wszystko to powodowało utratę autentyczności i szczególnej aury dzieła.

Zanurzenie sztuki w życiu osiągnano także przez rezygnację z przedmiotu w happeningu czy performance – sztuce dziania się. „Happening jest usytuowaniem dzieła sztuki w rzeczywistości życiowej” – pisał Tadeusz Kantor. Artysta wykonujący taką sztukę nie był aktorem, nie odgrywał roli, nie naśladował, ale wykonywał naturalne czynności, poddawał się czasowi, nie mógł przewidzieć końcowego wyniku swoich działań. Oglądanie artysty golącego się, niszczącego fortepian czy kaleczącego własne ciało mogło wzbudzać emocje, ale nie prowadziło do przeżycia estetycznego. Wszystko było tu realne i działo się naprawdę.

Na koniec wymienić trzeba działania, w których artysta poddawał swoje życie sztuce. Nie chodzi tu jednak o estetyzację życia na wzór hrabiego Des Esseintes’a, ale całkowite i konsekwentne podporządkowanie własnego życia określonej koncepcji sztuki, jak w przypadku Romana Opałki.

¹⁸ P. Bürger, op. cit., s. 66

¹⁹ R. Ingarden, „Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny”, w: idem, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2005, s. 205.

²⁰ Cyt za: G. Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 14.

Konsekwencje braku dystansu

Zatarcie granic między sztuką a życiem miało charakter antyestetyczny i zawierało w sobie postulat zniesienia dystansu estetycznego. Jakie były i są tego konsekwencje? Przyjrzyjmy się pod tym kątem zmianom, jakie nastąpiły w sztuce i sposobach jej odbioru.

Przed wszystkim dystans estetyczny jako element procesu twórczego został odrzucony przez artystę, który dzięki temu niezwykle rozszerza zakres swoich działań. Nie musi wykonywać przedmiotu o jakościach estetycznych, nie musi zajmować się problemami warsztatu, sprawności ręki. Nie dąży także do harmonizowania całości i nie musi do tego celu używać wszystkich środków formalnych, jakie wykorzystywano w tworzeniu dzieła klasycznego (czy organicznego, jak je nazywa Bürger). To zresztą powoduje, że określenie *dzieło sztuki* przestaje być adekwatne i zostaje wyparte przez pojęcie artefaktu. Kolejne przekroczenia granic między sztuką a życiem powodują więc rozszerzenie pola sztuki i związany z tym kryzys jej definicji oraz ciągle poszukiwanie innych określeń. Z braku jakości estetycznych artysta uwypukla inne cechy, jak nowość, intensywność, pomysłowość, oryginalność, niekoniecznie samego artefaktu, ale na pewno koncepcji. Co więcej, ryzykuje, że jego przedsięwzięcie stopienia sztuki z życiem nie powiedzie się, między innymi dlatego, że widz może mimo wszystko odebrać artefakt jako estetyczny. Przywołajmy tu słowa Duchampa: „Rzuciłem im w twarz suszarkę do butelek i pisuar, a oni podziwiają je teraz dla ich estetycznego piękna”²¹. Również Bürger wśród przyczyn niepowodzenia artystów awangardowych podaje „faktyczną recepcję ich aktywności i wytworów jako dzieł artystycznych” oraz „fałszywość zniesienia dystansu pomiędzy sztuką a życiem w ramach przemysłu kulturalnego”. Zamiast buntu doszło więc w postawangardowej czy postmodernistycznej sztuce do sprzężenia sztuki z kulturą masową i rynkiem. W efekcie wobec pluralizmu postaw i strategii artystycznych trudno jednoznacznie stwierdzić, czy sztuka jeszcze podtrzymuje, czy zupełnie neguje cele, jakie stawiała sobie awangarda.

Warto tu zaznaczyć, że do tej pory używane było określenie *dystans estetyczny*. Przypomnieć jednak trzeba, że Bullough używał terminu *dystans psychiczny* i ten termin wydaje się bardziej przydatny. Niestety, określone przez Bullougha granice dystansu nie odpowiadają realiom sztuki współczesnej. „Ponad dystansem” odnajdywał Bullough dzieło, którego styl sprawia wrażenie nieprawdopodobieństwa, sztuczności, pustki czy absurdalności, zaś „powyżej dystansu” – zbyt realistyczne, odwołujące się do doświadczenia codzienności i czynności praktycznych. W ten sposób dzieła sztuki nowoczesnej i współczesnej równie dobrze można by umiejscowić na obu biegunach równocześnie. Proponuję więc, korzystając ze wskazówki Bullougha, by skalę dystansu psychicznego usytuować pomiędzy obojęt-

²¹ Ibidem, s. 17.

nością a pełnym zaangażowaniem: dystans charakteryzuje się „krajcowym zmniejszeniem ale bez jego całkowitej utraty”. W ten sposób działania artystów awangardowych umiejscowione mogą być na krańcach tej skali. Ready-mades czy konceptualizm to obojętność, zaś performance, akcjonizm czy body art – odwrotnie, pełne zaangażowanie.

W kontekście dystansu psychicznego przyjrzyjmy się także możliwym postawom odbiorcy. Całkowita obojętność estetyczna i emocjonalna prowadzić może rzeczywiście do traktowania artefaktu jako zwykłego przedmiotu. Nikt nie próbuje suszyć butelek na ready-made Duchampa nie tylko dlatego, że jest to podmiot strzeżony, ale także dlatego, że widz zna konwencje zachowania się w muzeum. Filmy komediowe jednak pełne są takich scen: nieświadomy, często przypadkowy widz traktuje awangardowe dzieło jak przedmiot codziennego użytku. Prosty chwyt wzbudza nasz śmiech także dlatego, że wyraża potoczne mniemanie o nieartystyczności nowoczesnej sztuki i jest, paradoksalnie, uwzględnieniem teorii nie-sztuki. Co dzieje się, gdy dzieło, przekraczając granicę między sztuką a życiem, zostaje wyprowadzone z muzeum prosto na ulicę? Czyż konceptualne rzeźby nie budziły niejednokrotnie niechęci przechodniów, podnoszących postulat praktycznego zużytkowania ich na złomowisku? A jeśli tytuł dzieła prowokuje do przekraczania konwencji? W 1935 roku Man Ray wystawił w Paryżu obiekt zatytułowany *Przedmiot do zniszczenia*. Dołączona do niego instrukcja mówiła, iż do wahadła należy przymocować oko wycięte ze zdjęcia ukochanej osoby, z którą się już nie widuje, a następnie zniszczyć całość jednym mocnym uderzeniem młotka. Rzeczywiście kilku młodych ludzi postąpiło zgodnie z instrukcją. Ten gest zniszczenia prawdopodobnie nie wynikał ze zbyt zaangażowanego odbioru artefaktu, ale odwrotnie, z braku uznania owego przedmiotu za dzieło sztuki. Te przykłady można oczywiście wyjaśnić po prostu brakiem kompetencji, ignorancją, nie zaprzecza to jednak stwierdzeniu, że takie zachowania są możliwe, gdyż same dzieła nie zawierają cech, które wywoływałyby dystans.

Inaczej jest z gestami ikonoklastycznymi, które są wynikiem zbyt emocjonalnej reakcji na artefakt. David Freedberg w studium *Potęga wizerunków* wymienia wiele przykładów niszczenia dzieł sztuki i szuka źródeł takich zachowań przede wszystkim w lękach i pożądaniach oraz w utożsamianiu wizerunku z pierwowzorem. Bez względu jednak na źródło momentem poprzedzającym sam gest zniszczenia jest przekroczenie granicy dystansu.

Obrazoburcy – pisze Freedberg – niezależnie od tego, jak bardzo byłby obłąkany i jakikolwiek osobisty cel by mu przyświecał – dane jest poznanie głębokiej transformacji doświadczenia, kiedy obraz uznany zostaje za coś więcej niż tylko dzieło sztuki²².

W przypadku ataków na dzieła współczesne zwykle przyczyną jest polityczne czy światopoglądowe zaangażowanie. Akt obrazoburstwa jest więc emocjonalną reakcją na dzieło utożsamione z wrogim poglądem. Nie trze-

²² D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przekł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 432.

ba długo szukać przykładów, gdyż w Polsce ostatnimi latami ścieranie się poglądów znalazło na tyle wyraźne odbicie w pracach artystów, że uruchomiły one reakcje widzów zwykle pozostających wobec sztuki współczesnej w postawie obojętności – czyli poniżej dystansu. Głośne uwolnienie figury papieża od przyniatającego go głazu przez konserwatywnego pośta (atak na pracę Maurizia Cattelana) było oczywiście posunięciem politycznym, można jednak przypuszczać, że już przedtem liczne inne osoby próbowałyby to zrobić, gdyby miały wystarczająco wiele odwagi i możliwości²³. W tym przypadku, podobnie jak w przypadku akcji Daniela Olbrychskiego tnącego szablą filmowe fotosy „Faszystów” Pawła Uklańskiego, nie można uznać, że obrazoburca stracił świadomość, że ma do czynienia ze sztuką, lub że nie próbował jej interpretować. Wręcz odwrotnie, to efekt jego interpretacji spowodował przekroczenie bariery dystansu emocjonalnego, a rękoczyn miał być spektakularnym dowodem jego odmiennego stanowiska wobec podjętego problemu, ale i pełnego zaangażowania.

Potępienie wszelkich aktów ikonoklazmu jest najlepszym dowodem na to, że nadal wymaga się dystansu emocjonalnego w odbiorze dzieła sztuki, nawet tam, gdzie artyści posługują się prowokacją i skandalem. Ta strategia artystyczna miała służyć zmianie postaw życiowych u widzów, tymczasem, wręcz przeciwnie, utwierdza widza w słuszności dotychczasowych postaw i poglądów a także potwierdza u obu stron stereotypy. Bürger o pierwszych wystąpieniach dadaistycznych pisze:

na prowokację (...) publiczność odpowiada ślepą złością, która nie ma wpływu na praktykę życiową odbiorcy; nie pociąga za sobą prawie żadnych zmian zachowania.

Zauważa też, że

istnieje coś takiego jak szok oczekiwany, dzięki odpowiednim komunikatom prasowym publiczność była przygotowana na szok, wręcz go oczekiwała. Taki niemalże zinstytucjonalizowany szok nie wpływa jednak na praktykę życiową odbiorcy; jest po prostu „konsumowany”²⁴.

Wielość nurtów i artystycznych strategii w sztuce współczesnej sprawia, że nie można już mówić o jednym modelu odbioru. Sama znajomość konwencji: „jak zachować się w muzeum” nie wystarcza, gdy artyści wymagają od widzów szczególnego zaangażowania albo wykorzystują ich reakcje jako element artystycznego projektu. Estetyczne przeżywanie artefaktów, a zwłaszcza egzaltacja, wydają się dziś nieporozumieniem, bo nawet estetyzacja dzieła zwykle jest tylko strategią prowadzącą do dyskursu pozaestetycznego. Zachowanie dystansu psychicznego (emocjonalnego) wydaje się zaś w dalszym ciągu pożądane. Zupełna obojętność lub czysto intelektualne nastawienie do dzieła mogą pozbawić nas możliwości doświadczenia zaprojektowanego w dziele sztuki (np. w rzeźbach Elżbie-

²³ W piśmie internetowym *Raster* możemy przeczytać, że już wcześniej ktoś próbował dostać się do rzeźby, ktoś przynosił kwiaty itp.

²⁴ P. Bürger, op. cit., s. 104.

ty i Emila Cieślarów). Przekraczanie zaś dystansu w kierunku życia może wyprowadzić nas zupełnie z obszaru sztuki na płaszczyznę etyki i polityki. Zauważmy, że np. wiele interesujących estetycznie prac graffiti umyka uwadze odbiorców, gdyż jest kwalifikowane jako wandalizm. Przypomnijmy na koniec, że dystans jako swego rodzaju zawieszenie chronić może przed pozbawionym namysłu zaangażowaniem. Szczególnie przydatny może się okazać wobec sztuki, która złudnie projektując kształt życia, przystania życie rzeczywiste. Nie zapominajmy wskazówki Zbigniewa Herberta: „nie należy zaniedbywać nauki o pięknie. Zanim zgłosimy akces trzeba pilnie badać kształt architektury, rytm bębnow i piszczałek, kolory oficjalne, nikczemny rytuał pogrzebów”.

About Aesthetical Distance and Consequence of its Lacking

The problem of distance as a part of aesthetic experience is an important issue reappearing in several theorists' considerations (psychical distance – E. Bullough, emotional distance – M.C. Beardsley). Breaking boundaries between art and life, modern art, especially the avant-garde, has rejected the conception of distance and made the viewer abandon aesthetic experience and pleasure. But is it possible to experience art without distance? The lack of distance can provoke misunderstandings, confusion, even conflicts (extremely iconoclastic behaviors). Psychological distance can help us recognize, interpret and experience art.

Wioletta Kazimierska-Jerzyk

Współczesna odmiana estetyzmu jako zasadnicza perspektywa badawcza kampu¹

Kamp zadomowił się we współczesnej refleksji estetycznej i stał się popularnym narzędziem krytyki artystycznej². Jednak równie chętnie używa się tego terminu, co wskazuje na jego niejasność. Kamp uchodzi za zjawisko niezwykle atrakcyjne i różnorodne, podobnie jak błyskotliwe i niejednoznaczne są *Notatki o kampie* Susan Sontag, z których pochodzi jego główna charakterystyka³. Owe notatki to dla estetyka w gruncie rzeczy jedyny tekst źródłowy na temat kampu. Chociaż podobny status być może należałoby nadać również powieści Christophera Isherwooda *The World In The Evening* z 1954 roku. To chciał uczynić – jak sądzę – Fabio Cleto, umieszczając jej trzystronicowy fragment przed *Notatkami...* w znanej antologii tekstów o kampie⁴. Od Isherwooda pochodzą bowiem dwa najczęściej powielane elementy charakterystyki tytułowego zjawiska: rozróżnienie na kamp niski i wysoki oraz powiązanie go *explicite* z homoseksualizmem⁵. Oba aspekty (obok wielu innych) rozwija Sontag. Nie zmienia to jednak faktu, że jej *Notatki...* stały się głównym punktem odniesienia badaczy. Rzecz nie tylko

¹ Pisownię przez „k” zachowuję za polskim przekładem: S. Sontag, „Notatki o Kampie”, przekł. W. Wartenstein, *Literatura na świecie* 1979, nr 9, s. 306–323 (*Partisan Review* 1964, (31) 4, s. 415–30).

² Jak twierdzą niektórzy, zdążył się już nawet przeżyć; zob. S. Ingavarsson, „Niespodziewany koniec kampu? 15 stacji na drodze ku śmierci kampu”, w: *Campania. Zjawisko kampu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 29–34.

³ S. Sontag, op. cit., s. 307–323.

⁴ *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, red. F. Cleto, The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan 1999.

⁵ Etymologicznie niekoniecznie trzeba kamp wiązać z homoseksualizmem. Por.: W. White, „Camp jako przymiotnik: 1909–1966”, tłum. M. Umińska, *Literatura na Świecie*, 1994, nr 12, s. 326–328; M. Booth, „Campe-toi! On The Origins And Definitions of Camp”, w: *Camp: Queer Aesthetics...*, op. cit., s. 74–79. Mark Boot zauważa również, że ludzi określanych jako kampfowi raczej cechuje seksualność. A homoseksualność przypisywana jest im ze względu na charakterystyczną delikatność czy wrażliwość. Nawet najbardziej modelowy dandys, czyli Beau Brummell, był homoseksualistą „raczej duchowo, aniżeli w praktyce”; zob. ibidem, s. 70; por. I. Kelly, *Beau Brummell. The Ultimate Man of Style*, Free Press, New York 2006, s. 192–211.

w tym, że Sontag jest filozofką czy teoretyczką sztuki. *Notatki...* intencjonalnie mają przecież charakter bardziej literacki niż naukowy. Są również inne powody tej popularności tekstu.

Ukazuje się on w czasie, kiedy kamp może nieskrępowanie się rozwijać – w początkach rewolty kulturalno-obyczajowej⁶. Ponadto „opisuje” swoje aktualne wcielenie – jedyne w swoim rodzaju, niemal doskonałe – Andy’ego Warhola. Powiedziano również, że *Notatki...* powstały po to, by zdefiniować właśnie tylko jego. Nawet gdyby tak było – wielka to rzecz sprostać dyskursywnie tej twórczości⁷. W tym samym 1964 roku Warhol wystawia w Stable Gallery na nowojorskim Manhattanie swoje *Brillo Box*, które staje się powodem estetycznego debiutu Arthura Danto. Znamienny rok. Sztuka współczesna zyskuje jedno ze swych najsłynniejszych uprawomocnień – „staje się filozoficznie interesująca”⁸, estetyka zaś zyskuje nową kategorię. Są to ważne – moim zdaniem – preteksty, aby raz jeszcze przemyśleć, w jakim sensie możemy mówić o kampie jako kategorii estetycznej. Czy można zasadnie określać kamp jako nową odmianę piękna, czy też, jak chcą niektórzy, współczesną odmianę brzydoty? Pobieźny rzut oka na neoawangardowy rodowód pop-artu wystarczy, by z nadzwyczajnym dystansem witać tu narodziny nowej wartości (czy jakości) estetycznej. Zatem z jakiego rodzaju związkim estetyki i sztuki mamy do czynienia w przypadku kampu?

Mimo uchwytnej zbieżności intuicji Sontag i określonych zjawisk artystycznych, jej tekst bywa oceniany jako mało przydatny naukowo i ze względu na formę, i merytoryczną zawartość (rażąca wieloznaczność, arbitralność przykładów itp.). Sądzę jednak, że autorka daje ciekawą (oczywiście nie jedyną ciekawą) wskazówkę teoretyczną, której sama szerzej nie rozwija, a jest nią estetyzm, zapomniany obecnie nieco i pozostający w cieniu popularności pojęcia estetyzacji.

Przede wszystkim estetyzm jest zjawiskiem niejednorodnym, a bywa interpretowany dość jednostronnie i negatywnie – jako postawa bierna, skoncentrowana na sublimacji zmysłów i umysłu, preferująca życie wyizolowane w „sztucznym raju”, granicząca ze specyficznym męczeństwem, polegającym na heroicznym podporządkowaniu życia formie artystycznej sztuczności, owocującym zazwyczaj neurozą⁹. Rudolf Lütthe twierdzi, że ów pozór egotyzmu i dekadencji jest ceną, jaką estetyzm musiał zapłacić za wzniecenie rewolty, mającej na celu zdobycie estetycznej świadomości¹⁰. Zdaniem wspomnianego badacza, dla zrozumienia estetyzmu kluczowy jest właśnie jego ofensywny charakter, niełatwy do uchwycenia, ponieważ miesza się

⁶ Zob. np. B. McNair, „Od Wilde’a do «Wild»”, w: idem, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przekł. E. Klekot, Muza, Warszawa 2004, s. 37–76.

⁷ Por. np. A. Ross, „Uses of Camp”, w: *Camp: Queer Aesthetics...*, op. cit., s. 326–327.

⁸ A. Danto, „The Artworld”, *Journal of Philosophy* 1964, t. 15, s. 571–584.

⁹ *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Ossolineum, Warszawa 1993, s. 1063–1066 (autorka hasła „sztuka dla sztuki” – H. Filipkowska).

¹⁰ R. Lütthe, „Dyktatura piękna i sztuki. Przemyślenia na temat logiki estetyzmu”, *Studia Estetyczne* 1983/1984, t. XX/XXI, s. 45.

w życiorysach estetów z wątkami defensywnymi, które są nieporównanie bardziej atrakcyjne, metaforyczne, katastroficzne itp. Nie można też mówić o płynnym czy linearnym rozwoju estetyzmu od wersji defensywnej do ofensywnej. Jednak ofensywie tej trzeba dać wiarę, jeżeli chce się widzieć estetyzm jako zjawisko odradzające się dziś pod postacią kampu.

Niemal wyłącznie defensywny charakter ma, według Lüthego, formuła *l'art pour l'art*¹¹. Za przewodnika po niej obierzmy Théophile'a Gautiera – także dlatego, że używa on słowa *se camper*, będącego najbardziej prawdopodobnym źródłosłowem angielskiego rzeczownika i przymiotnika *camp*. „Prawdziwie piękne jest jedynie to, co nie może przydać się na nic”¹² – pisze Gautier, nie po to jednak tylko, by piękno przeciwstawić ohydzie najużyteczniejszego miejsca w domu – wychodka. Autor *Panny de Maupin* wykłada autonomię estetyczną, której sens polega przede wszystkim na odizolowaniu sztuki od moralności, w konsekwencji – jak przekonuje Lüthe za Robertem V. Johnsonem – jest ona drastyczną próbą oddzielenia sztuki od życia¹³. Możliwe są dwie drogi tej obrony sztuki przed życiem: pierwsza to „ucieczka w egzotykę”, druga – „wycofanie się w sferę ekscentryczności”¹⁴. Dlatego też „kampowanie” u Gautiera w jego parodystycznej powieści *Kapitan Fracasse*¹⁵ (1863) objawia się silną afektacją, teatralnością, ekspansywnym epatowaniem nienajlepszymi manierami, a wszystko to przyobleczone jest w historyczny kostium. Oczywiście, kamp – potwierdza Sontag – to gigantyczna emfaza, „dobra, bo okropna” itp.¹⁶ I wcale to nie przypadek – podkreśla Mark Booth – że Gautier lokuje swego bohatera w siedemnastowiecznej Francji – „wielkiej epoce kampu”¹⁷.

¹¹ Na ogół przyjmuje się, że twórcą hasła jest Théophile Gautier (1811–1872). Pojawia się ono w tej formie w przedmowie do powieści *Panna de Maupin* z 1835 roku. Niektóre źródła wskazują na Victora Cousina (1811–1872) i jego *Du vrai, du beau, et du bien* – książkę, która ukazała się w 1854 roku i była zbiorem wykładów wygłoszonych już w 1818 r. Jak podkreśla Hanna Morawska, Cousin był jednym z najbardziej wpływowych autorów w XIX w. Nie ma wątpliwości, że lansował ideał sztuki wolnej od pozaestetycznych zobowiązań i był pierwszym dziewiętnastowiecznym autorem, który używał (znanej wcześniej w innych wersjach) formuły *ce je ne sais quo de pétique*, głosząc niezależność sztuki także od jej ujęć normatywnych. Zob. *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, red. H. Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, t. I, s. 75; t. II, s. 42; t. III, s. 61, 281. Bezdiskusyjne jest i to, że koncepcja *l'art pour l'art* zadłużona jest w estetyce niemieckiej od Kanta po Schellinga, a swój rozgłos zawdzięcza w pierwszej kolejności wziętemu krytykowi, jakim był właśnie Gautier.

¹² T. Gautier, „Ze «Wstępu» do «Panny de Maupin»”, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, red. E. Grabska, M. Poprzęcka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 404.

¹³ R. Lüthe, op. cit., s. 46.

¹⁴ Ibidem, s. 47.

¹⁵ Zob. T. Gautier, *Kapitan Fracasse*, przekł. W. Bogusławski, Zielona Sowa, Kraków 2003. Zubożały gaskoński szlachcic baron de Sigognac porzuca rodzinne strony z wędrowną trupą aktorów, zakochuje się w pięknej Izabeli – młodej aktorce z zespołu i nieustannie przed nią „kampusuje” w żołnierskim stylu; de Sigognac to wojak-samochwał, przeżywany w powieści z hiszpańska *matamore*.

¹⁶ S. Sontag, op. cit., s. 323.

¹⁷ Por. M. Booth, op. cit., s. 75; S. Sontag, op. cit., s. 313.

Czy można jednak współczesną kumpowość wiarygodnie motywować ucieczką lub wycofaniem? Wszak kump dziś postrzegany jest jako manifestacja co najmniej trojkiego rodzaju wolności – estetycznej, obyczajowej i politycznej¹⁸. W jaki sposób współczesny kump zasadnie określić można mianem estetyzmu?

Spróbujmy zaobserwować, jak estetyzm wyzwala się z przypisywanej mu bierności. Oto kolejny rys estetyzmu, w znacznym stopniu jeszcze defensywny – afirmacja przyjemności i pogarda dla pracy, przed którą sztuki należy oczywiście bronić: „jedynie przyjemność, tj. tylko ona i już ona sama sprawia, że życie ludzkie ma sens”¹⁹. Podstawową ludzką kompetencją jest w tej perspektywie „zdolność do przyjemnego spędzania czasu wolnego”²⁰. Oczywista utopijność tych pragnień owocuje przede wszystkim pogardą dla życia. Ilustrują ją modelowo, zdaniem Lüthego, *Portret Doriana Graya* i *Salomé* Oskara Wilde. Tę utopię demaskuje wielu autorów. Theodor W. Adorno zwraca uwagę na swoisty „błąd estetyzmu” Wilde’a. Polega on na tym, że

nagromadzenie surowego tworzywa wszelkich możliwych szlachetnych materiałów (...) przypomina wyszukany estetyzm wnętrza antykwaratów i miejsc licytacji, a tym samym właśnie znieawidzoną komercyjność²¹.

Dla Adorna jest to jeszcze jedno potwierdzenie „zawstydzającej rozbieżności pomiędzy sztuką i życiem”²². Nieco inny aspekt tej utopii wydobywa Jean Galard, pytając,

na co zda się (...) starannie reżyserowany indywidualistyczny estetyzm Hauysmansów, Wilde’ów, Gide’ów, skoro ich usilna potrzeba publiczności łączy się z pogardą dla „tłumu”, wtłoczonego w gorset powagi²³.

Odpowiedź, której natychmiast udziela sam Galard, jest miażdżącą krytyką defensywnej wersji estetyzmu:

Postępowanie estety jest wówczas tylko błazenadą, której efekt chyba celu, nieśmiałą ekscentrycznością aktora, który miota się przed pustą salą²⁴.

Jednakże autor *Mort des Beaux-Arts* dostrzega, że możliwy jest również inny estetyzm, w którym

¹⁸ W. Kazimierska-Jerzyk, „Camp and Glamour as Expressions of Aesthetic, Moral and Political Freedom”, *Art Inquiry. Recherches sur les arts* 2010, t. 12, s. 175–198. W artykule tym wykorzystuję również kontekst estetyzmu, jednak w znacznie skróconej formie oraz w perspektywie porównawczej kampu i glamouru.

¹⁹ R. Lüthe, op. cit., s. 48.

²⁰ Ibidem.

²¹ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przekł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 31.

²² Ibidem, s. 32.

²³ J. Galard, „Śmierć sztuk pięknych”, przekł. M. Szpakowska, w: *Śmierć estetyki – rzekoma czy autentyczna?*, red. S. Morawski, t. I, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 363.

²⁴ Ibidem.

Współczesna odmiana estetyzmu jako zasadnicza perspektywa badawcza kampu następuje zniesienie granicy między sceną i widownią, gdzie wdziera się temat święta i wzór cywilizacji ludycznej (...), gdzie wreszcie oczywiste jest, że chodzi o przekształcenie życia²⁵.

Tu potrzeba innej motywacji estetyzmu. Znajdziemy ją u Waltera Patera.

Otóż dekadencja ma swój zdecydowanie „żywszy” odcień w postaci kontemplacji. Co prawda, może być ona wyrazem „zmęczenia życiem”. Ale zmęczenie to już nie to samo, co pogarda! Co więcej, kontemplacja może okazać się również... ekstazą: „kiedy więc wszystko usuwa nam się spod nóg – radzi Pater – to możemy się chwycić jakiejś wytwornej namiętności, jakiegoś przyczynku do wiedzy ludzkiej, który na chwilę stwarza dla umysłu złudzenie, że jest wolny, lub możemy się chwycić jakiegoś nagłego rozbudzenia zmysłów, dziwnych farb, ciekawych kolorów, i ciekawych zapachów, lub dzieł artystów lub twarzy przyjaciela”²⁶. W Paterowskim „życiu jako sztuce” czy „życiu jako spektaklu”: „płonąć zawsze tym twardym, do geniuszy podobnym płomieniem, podtrzymywać tę ekstazę, otóż powodzenie w życiu”²⁷. Odmiana estetyzmu, którą aplikuje Pater – wyjaśnia Lütthe – realizuje się jako heteronomia estetyczna. Świat wartości pozaestetycznych, który bywał przez estetów degradowany lub odrzucany, tu zostaje jakby wchłonięty. Nie ma izolowanego świata autonomii estetycznej. Jest heteronomia estetyczna. I nie ma też żadnych innych autonomii²⁸. Estetyzm przestaje być głosem tylko w sprawie sztuki, staje się według Lütthe’go filozoficznym światopoglądem²⁹. Rzecz jasna, w tej szerokiej optyce nie o nazywanie poszczególnych jakości chodzi, ani też o definicję sztuki: „mając to poczucie wspaniałości naszego doświadczenia i jego straszliwej krótkotrwałości (...), trudno nam będzie chyba, bo czasu nie stanie, tworzyć teorii o rzeczach, które widzimy i których się dotykamy”³⁰. W centrum tej refleksji jest więc podmiot. Również Georg Simmel zauważył, że autonomia estetyczna realizuje się wyłącznie wobec podmiotu. To, że sztuka jest określana sama przez się, przez własną linię istotową, nie oznacza, według Simmla, jej wyłączenia z totalności życia: „wprost przeciwnie, dopiero teraz tworzy się podstawa, dzięki której sztuka bezpiecznie może zostać włączona w życie”³¹. Dzieło sztuki zajmuje podwójną, paradoksalną i pełną sprzeczności pozycję: „w istocie jest ono całkiem zamkniętym, od życia oddzielonym tworem i jednocześnie zanurzonym w całym prądzie życia, od strony twórcy je wchłaniając, po stronie odbiorcy od siebie uwalniając”³².

Ofensywny estetyzm akcentuje zatem kreatywność podmiotu; nie tylko jego wytworów, lecz jego samego. Waloryzuje wielość, różnorodność.

²⁵ Ibidem.

²⁶ W. Pater, *Konkluzja*, w: idem, *Wybór pism*, przekł. S. Lack, Księgarnia Polska B. Połanieckiego, Lwów 1909, s. 195–196. Cytując dalej tę pozycję, uwspółcześniam pisownię.

²⁷ W. Pater, op. cit., s. 195.

²⁸ Por. R. Lütthe, op. cit., s. 50–52.

²⁹ R. Lütthe, op. cit., s. 52.

³⁰ W. Pater, op. cit., s. 196.

³¹ G. Simmel, „L’art pour l’art”, przekł. K. Łukasiewicz, *Sztuka i Filozofia* 1994, nr 9, s. 146.

³² Ibidem, s. 148.

Pater dobitnie podkreśla (powtarzając w tym wielu poprzedników), że „nowoczesna myśl coraz bardziej skłania ku temu, żeby wszystkie rzeczy i zasady rzeczy uważać jako niestałe i przemijające obyczaje i mody”³³. Kanon kampu też się zmienia – dodaje Sontag³⁴. „Trzeba tylko na pewno wiedzieć, że to namiętność”³⁵, trzeba tylko pamiętać, że „smak kampu jest rodzajem miłości”³⁶. Skąd więc tak liczne życzenia, by kamp dookreślać, identyfikować, normatywizować wręcz, lub przynajmniej wtłoczyć w istniejącą siatkę pojęć? Ten ostatni zabieg teoretyczny stosuje Umberto Eco w bardzo popularnej u nas *Historii brzydoty*. Zauważa, że jakością estetyczną, z którą ostatecznie mamy do czynienia w kampie, jest brzydota; nie jest ona tu oczywistością czy jedynym celem, ale pewne jest – pisze Eco – że kamp bierze udział „w dwuznaczonej grze, w której nie jest jasne, czy brzydota zostaje odkupiona jako piękna, czy piękno (jako «interesujące») redukuje się do brzydoty”³⁷. Znamienne jednak jest, że Sontag nie identyfikuje kampu z brzydotą. Swoje przekonanie wywodzi Eco z ostatniej notatki: „Odpowiedź, która określa kamp: to jest dobre, bo jest okropne”. „Okropne” (*awful*) – słowo, którego używa Sontag – nie jest przecież tożsame (ściśle synonimiczne) z „brzydkie” (*ugly*). Okropne jest raczej to, co nieprzyjemne, odrażające (obrażające), szokujące. Okropność jest dotkliwa dla odbierającego, sugestywna w doświadczeniu, ale nie tylko dla jego zmysłów. Brzydota nieprzyjemna jest przede wszystkim dla oka. Można lubić lub kochać kogoś okropnie (*awfully*), nie można jednak lubić brzydko (nie można w zwyczaju językowym). Można za to zobaczyć na przykład brzydkie kaczątko (*ugly duckling*) – bo ma szarobure piórka zamiast żółtych. Brzydota funkcjonuje wyraźniej jako kategoria estetyki autonomicznej, jako wartość dysharmonijna i opozycyjna wobec piękna (choćby słynne „piękno negatywne” Karla Rosenkranza), poddająca się mniej lub bardziej normatywnemu opisowi. Okropność kampu oddaje, w moim przekonaniu, jego performatywny charakter, brzydota – nie. „Mówić o kampie – uprzedza Sontag – to go zdradzać”³⁸, próbować okiełznać, praktycznie – zakwestionować. Według Eco, styl *campu* [podkr. – W.K.-J.] należy do historii brzydoty³⁹.

Trochę w tym winy samej Sontag, szafującej właśnie kategorią stylu: „wynosić wszystko ponad styl” (notatka nr 2⁴⁰), „kamp jest (...) właściwością łatwą do rozpoznania w przedmiotach i w zachowaniu ludzi” (3), „kamp jest wizją świata w kategoriach stylu”(8), „[kamp] wyraża zwycię-

³³ W. Pater, op. cit., s. 192.

³⁴ S. Sontag, op. cit., s. 317.

³⁵ W. Pater, op. cit., s. 197.

³⁶ S. Sontag, op. cit., s. 323.

³⁷ U. Eco, „Kamp”, w: *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekł. J. Czaplińska i in., Rebis, Poznań 2007, s. 417.

³⁸ S. Sontag, op. cit., s. 323.

³⁹ U. Eco, op. cit., s. 417.

⁴⁰ W dalszej części tekstu, by skrócić przypisy, podaję w nawiasach numery notatek, z których pochodzą cytaty.

stwo stylu” (38), „styl jest wszystkim” (40), „kamp (...) jest stosunkiem do stylu w dobie, kiedy wybór stylu – jako takiego – stał się w ogóle wątpliwy” (53) – by użyć najbardziej oczywistych odniesień. Aż kusi, żeby w „stylu” tym odnaleźć jakąś normę poprawności, móc poddać ocenie zawartość kampu w jakimś utworze czy postawie, sformalizować kamp⁴¹. Trzeba jednak pozbyć się złudzeń, Sontag rozumie styl jedynie jako wyraz i to w dodatku skrajnie indywidualistyczny⁴². Rozumieniem tym autorka *Notatek...* wyłącznie wspiera ofensywę estetyzmu. Jednocześnie jednak zachowuje się tak – i jest w tym sugestywna – jakby doskonale wiedziała, czym jest kamp, jakby potrafiła go bezbłędnie identyfikować. Żongluje przykładami i kontrprzykładami; udziela rad, jak go dostrzec. A jednocześnie artykułuje wszelkie możliwe ambiwalencje: „kamp mocno mnie pociąga i równie mocno mnie obraża”, kamp jest i optyką, i właściwością (3); łatwo go zobaczyć, ale nie wszystko da się zobaczyć jako kamp (3); za dobre (ważne), by było kampem (6); „miejska pastoralność” (7); kobiecość mężczyzn i męskość kobiet (9); „kamp widzi wszystko w cudzystowie” (10) – by użyć tym razem przykładów początkowych. Nie ma wątpliwości, Sontag kreuje kamp. To zauważono od razu: *Miss Camp!, The Camp Girl!*

To istotne. Kamp jako kategorię estetyczną trzeba było stworzyć. Oto dlaczego Arthur Rimbaud – zdaje się żartować trochę Arthur Danto – w *Alchemii słowa z Sezonu w piekle* (1873) wymienia swoje estetyczne fascynacje („Lubiłem idiotyczne obrazy, zdobione nadproża, dekoracje, namioty linoskoków, szyldy, jarmarczne malowanki; niemodną literaturę, łacinę kościelną, erotyczne książki nie liczące się z ortografią, romanse naszych dziadków, baśnie czarodziejskie, książeczki dla dzieci, stare opery, niedorzeczne refreny, naiwne rytmy”⁴³): bo nie zna jeszcze słowa „kamp”⁴⁴. Daremnie szukać wspólnych cech we wskazanych przez poetę przedmiotach. Podobnie jest w przypadku przykładów podanych przez Sontag. Z tej perspektywy kamp wydaje się pojęciem otwartym, a otwartość tę zdaje się dodatkowo sankcjonować autorka *Notatek...*, pisząc o kampie jako rodzaju wrażliwości, której nie można poddać autoanalizie (cóż dopiero wtłoczyć w jakiś system)⁴⁵.

Pojęcie ofensywnego estetyzmu podpowiada, jak w inny sposób można powiązać kamp z estetyką – nie poprzez zdefiniowanie określonej jakości estetycznej, lecz przez powiązanie go z pojęciem sztuki. Podobnie widzi sens współczesnego estetyzmu Galard. Według niego jest to „pragnienie, aby wobec w s z y s t k i e g o (podkr. J.G.) przyjmować postawę, której waż-

⁴¹ Por. rozumienie stylu jako normy poprawności lub doskonałości w: J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Ossolineum, Wrocław 1980, s. 41–42.

⁴² Por. ibidem, s. 44.

⁴³ A. Rimbaud, „Alchemia słowa (Majaczenia II, Sezon w piekle)”, przekł. A. Międzyrzecki, w: A. Rimbaud, *Poezje wybrane*, wybór i opracowanie A. Międzyrzecki, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1993, s. 141.

⁴⁴ A.C. Danto, *The Abuse of Beauty*, Open Court Publishing Company, Chicago, La Salle, Illinois 2006, s. 39–40.

⁴⁵ S. Sontag, op. cit., s. 308.

ność została ograniczona do rozmiarów małego światka dzieł sztuki”⁴⁶, przy czym

estetyzm nie żąda bynajmniej, aby we wszystkim widzieć piękno (...), będzie oddziaływał przede wszystkim na ukierunkowanie naszych opcji politycznych. Podburzy do wojowniczości, usprawiedliwi jej najbardziej niecierpliwe formy⁴⁷.

Estetyzm otwiera tu co najmniej trzy ważne możliwości interpretacyjne kampu. Najpierw szeroko rozwijany dyskurs wokół polityczności kampu w perspektywie estetyzmu przestaje być przeciwnym biegunem estetyczności, a staje się jej ciekawym dopełnieniem. W tym zaś kontekście intrygującego znaczenia nabiera zjawisko dandyzmu, które nie jest tu jeszcze jedną podporą jakiejś wersji autonomii estetycznej, lecz ekspozuje figurę dandyśską uwikłaną w konteksty społeczne, polityczne i religijne. O takim posłannictwie dandyśskim dobrze wiemy już od Charlesa Baudelaire’a⁴⁸. Wreszcie, poprzez aktywność podmiotów, kamp uwikłany jest zazwyczaj w strukturę performansu. Nawet kampowy przedmiot obdarzony jest zdolnością przekształcania się, przedstawiania czegoś, bycia nie na swoim miejscu⁴⁹. Najbardziej sugestywne przykłady przedmiotów podawane przez Sontag to: storczyki z lanego żelaza Hectora Guimarda u wejścia paryskiego metra (8); suknie, choćby te z projektów George’a Barbiera, które udają lampy (por. 5); lampy Louisa Comforta Tiffany’ego wyglądające jak suknie (4, por. 15).

Owa struktura performansu dotyczy jednak przede wszystkim podmiotów. Współczesny kamp to w pierwszej kolejności plejada gwiazd różnych dziedzin sztuki. Tym, co w ich zestawieniach najciekawsze, jest szereg zależności utrudniających rozgraniczenie ich życia od rozmaitych form praktyki artystycznej oraz ustalenie przybieranych tożsamości, nie wyłączając ich ekspansywności z jednej strony i efemeralizacji z drugiej. Dość tutaj przywołać nazwiska Warhola i Davida Bowiego, by uruchomić niekończący się spektakl, w którym ci sami aktorzy w każdym z aktów mają nowe fizjonomie, przekraczają nie tylko granice sztuk, ale i gwiazdnych konstelacji. Postacie te aktualizują zarazem kilka innych kategorii, które we współczesnej estetyce mają, podobnie jak kamp, nieokreślony status, i są jego istotnymi dopełnieniami (jeśli nie pochodnymi). Najważniejsze z nich to glam i queer.

⁴⁶ J. Galard, op. cit., s. 358.

⁴⁷ Ibidem, s. 359.

⁴⁸ Ch. Baudelaire, „Malarz życia współczesnego”, w: idem, *O sztuce. Szkice krytyczne*, przekł. J. Guze, Ossolineum, Wrocław 1961, s. 217; por. hasło „dandyzm” w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 160–161.

⁴⁹ To ostatnie sformułowanie jest, nawiasem mówiąc, jednym z bardziej znanych samookreśleń Warhola: „Bardzo lubię być właściwą osobą w niewłaściwym miejscu i niewłaściwą osobą we właściwym miejscu. (...) Możesz mi wierzyć na słowo, bo zrobiłem karierę właśnie dzięki temu, że byłem właściwą osobą w niewłaściwym miejscu i niewłaściwą osobą we właściwym miejscu. Znam się na tym naprawdę”. A. Warhol, *Filozofia Warhola od A do B i z powrotem*, przekł. J. Raczyńska, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2005, s. 128.

Znane jest zarówno kampowe⁵⁰, jak i queerowe⁵¹ wcielenie Warhola. Ten zaś jako inspirator Davida Bowiego⁵² (hołd dla Warhola znajduje się na płycie *Hunky Dory* z 1971 roku) ma swój udział w jego inkarnacji *glam rocka*. Bowie jako Warhol w filmie *Basquiat* (1996) Juliana Schnabla i Lecha Majewskiego, co prawda w całkowicie konwencjonalny sposób, podkreśla jednak tę więź. Natomiast Bowie przybierający różne tożsamości, z których najsłynniejsze, to major Tom⁵³ i Ziggy Stardust⁵⁴, sam staje się pierwowzorem okrzykniętej jako queerowa kreacji Bryana Slade'a w filmie *Velvet Goldmine* (1998) Todda Haynesa (w roli głównej Jonathan Rhys Meyers). Wreszcie, Bowie w swych wczesnych wcieleniach bywa uznawany za patrona queerowej subkultury Gotyku⁵⁵.

Nieprzypadkowo kampf ma się wyłącznie tak zwanych wielkich postaci. Kampa to estetyka podmiotu. Podmiot i jego afektacje – oto żywioł kampu. Fluktuujące tożsamości, sugestywny wyraz i emfaza charakteryzują te biografie nierozdzielne ze swą sztuką – te ofensywne estetyzmy. Ważne, aby poszukując adekwatnego określenia artystycznej drogi kampfowych bohaterów, nie oddzielać jej od reszty ich życia. Przypomnijmy więc za Paterem: „Najmądrzejsi przystanek zwany życiem spędzają za pomocą sztuki i pieśni”⁵⁶.

Contemporary Variant of Aestheticism as the Primary Context of Camp

Defining camp as aestheticism comes from Susan Sontag. Although she does not develop this intuition, in my opinion confirming it would bring us very promising results. Aestheticism is a heterogeneous phenomenon, yet it tends to be interpreted rather one-sidedly and in a negative light as a passive attitude. According to Rudolf Lütke, the key to understanding aestheticism lies in its offensive nature. Offensive aestheticism is not easy to

⁵⁰ Zob. M. Tinkcom, „Warhol's Camp”, w: *Camp: Queer Aesthetics...*, op. cit., s. 344–354.

⁵¹ Zob. E. Kosofsky-Sedgwick, „Queer Performativity: Warhol's Whiteness / Warhol's Shyness”, w: *The Artist's Body*, red. T. Warr, Phaidon Press Inc., London 2002, s. 271–272.

⁵² Na temat kampu, glamu i queeru jako narzędzi interpretacyjnych twórczości Bowiego zob. np.: *The Queer Encyclopedia of Music, Dance & Musical Theater*, red. C.J. Summers, Cleis Press, San Francisco 2004, s. 32 (biogram Bowiego autorstwa T.E. Wilton [1952–2006], profesor University of the West of England w Bristol, specjalistki w zakresie socjologii i *lesbian studies*); C. Sandford, *Bowie. Loving the Alien*, Little, Brown & Company, London 1996; P. Auslander, „Who Can I Be Now? David Bowie and the Theatricalization of Rock”, w: idem, *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan 2006, s. 106–149.

⁵³ Postać z utworu *Space Oddity* (1969), przywoływana później w: *Ashes to Ashes* (1980); *Hallo Spaceboy* (1995).

⁵⁴ *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972).

⁵⁵ Zob. np. K. Ancuta, „Black velvet. Płeć środka i (bi)seksualna płynność gotyku”, *Res Publica Nova* 2003, nr 2, s. 12–19. Kolejne odniesienia można tu oczywiście mnożyć, na przykład poszukując pierwowzorów (byłoby ich kilka) dla *Ziggy'ego Stardusta*, lub w zupełnie innym kierunku: interpretując film Schnabla jako faktyczną jego autobiografię itd.

⁵⁶ W. Pater, op. cit., s. 197.

grasp, as aesthetes often merge it with defensive threads, which are incomparably more attractive, metaphorical, etc. This offensive has to be given credence if we want to consider aestheticism as a phenomenon embodied by camp. Camp is based on a belief that it is not worthwhile to surround oneself with anything that would not be as astonishing as a work of art. Camp set as dominant the problem of art, not of aesthetic values. Aestheticism likewise did not promote new aesthetic values, it managed, however, to promote a new quality of aesthetics – its heteronomy.

Paulina Sztabińska

Zmiany relacji między artystą, dziełem i odbiorcą w sztuce współczesnej

Z tradycyjnego punktu widzenia najważniejsze w układzie artysta – dzieło – odbiorca jest dzieło, w stosunku do którego rozważane są zarówno działania artysty, jak zachowania odbiorcy. Jeżeli jednak weźmie się pod uwagę dokonania sztuki współczesnej, okazuje się, że relacje te ulegają tak daleko idącej zmianie, iż charakter poszczególnych składników traci swe podstawowe cechy. Problem ten podejmowali wcześniej niektórzy autorzy, na przykład Umberto Eco i Artur C. Danto. Pierwszy z nich, rozważając dzieło sztuki jako komunikat pełniący funkcje estetyczne, podkreślał szczególne cechy tego komunikatu, takie jak niejasność, samozwrotność oraz otwarty charakter. Powodują one, że komunikat estetyczny nigdy nie jest ostatecznie określony, skończony, uporządkowany. Podczas odbioru zawsze występuje możliwość stwarzania dodatkowych powiązań, integracji, którym forma artystyczna w mniejszym lub większym stopniu poddaje się¹. Jednak decyzje twórcze, ze względu na formę, którą wybrał artysta, nadal pozostają ważne. Twórca zachowuje nad procesem funkcjonowania utworu pewien rodzaj kontroli, niezależnie od wielości i nieprzewidywalności stosowanych wobec dzieła kodów interpretacyjnych.

Inny aspekt podkreślał Danto. Autor ten zwracał uwagę na rolę kontekstu teoretycznego, w jakim funkcjonuje dzieło sztuki. Podkreślał, że nieodróżnialność dzieła jest charakterystyczna zwłaszcza dla twórczości nowoczesnej². Pisał, że „postrzeganie czegoś jako dzieła sztuki wymaga elementu, którego oko nie jest w stanie dostrzec, atmosfery teorii, wiedzy o historii sztuki: świata sztuki”³. Wpływ na połączenie kontekstów z dziełami wywierali w pewnym stopniu artyści, umieszczając swoje prace w określonych kompleksach historycznych lub problemowych.

¹ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przekł. A. Weinsberg, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 94–95.

² A.C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1997, s. 35.

³ A.C. Danto, „The Artworld”, *Journal of Philosophy* 1964, t. 61, s. 581.

Przywołałam poglądy Eco i Danto, ponieważ są one istotne z punktu widzenia interesującego mnie tematu. Uważam jednak, że aktualna praktyka twórcza przekracza omówione tu krótko próby konceptualizacji tych teoretycznych zagadnień. Pojawia się przede wszystkim pytanie, czy w dzisiejszej sztuce w ogóle można mówić o dziele. Być może inaczej też wygląda rola artysty i odbiorcy. Problemy te chciałabym rozwinąć na przykładzie sztuki publicznej. Zwrócono w niej uwagę na dwa aspekty przestrzeni, w której funkcjonuje dzieło. Pierwszy określany jest jako *site-specificity*, czyli specyfika miejsca⁴. Drugi wiąże się z pojmowaniem miejsca jako „przestrzeni wyobraźniowej”. Znaczenie pierwszego z nich, zdaniem Douglasa Crimpa, wydobyte zostało już w twórczości minimalistów, przechodząc z czasem ewolucję i przekształcając się w sztukę publiczną⁵. Realizacje artystów związanych z minimal artem prezentowane w galeriach zaznaczały swój związek z daną przestrzenią, nie ograniczając się do jej estetycznego znaczenia. Przestrzeń pojmowana była w relacji do ciała i materii, pozostając jednak społecznie i znaczeniowo neutralną⁶. Crimp podkreślał, że powstające jeszcze w pierwszej połowie XX wieku

dzieła nowoczesne funkcjonowały w relacji do przestrzeni niespecyficznej (*no specific space*) i były przez to autonomiczne, bezdomne, co było warunkiem wstępnym ich krążeń, drogi z pracowni artysty do komercyjnej galerii⁷.

Uważał również, że „prawdziwa materialna kondycja sztuki modernistycznej maskowana była przez jej pretendowanie do uniwersalności”⁸. Twórcy minimal artu nie przyjmowali już stanowiska modernistycznego. Odnosili się do konkretnych miejsc, określanych przez ich społeczne użycie. Według Crimpa „minimal art nie mógł dłużej ani eksponować, ani ukrywać materialnej kondycji sztuki nowoczesnej”⁹. Minimaliści zwrócili więc uwagę na nowe relacje dzieła w stosunku do odbiorcy, jak również do przestrzeni, która je otacza. Budowanie tych relacji miała wspierać eliminacja wewnętrznych relacji obiektów lub rozbitcie tych relacji za pomocą prostych strukturalnych powtórzeń, w myśl zasady „jedna rzecz po drugiej”. Eliminowano więc istotną rolę kompozycji jako podstawy „jedności w wielości”, uważanej za źródło specyficznych przeżyć estetycznych. Ważny był też fakt, że proste relacje elementów były w istocie nieprzewidywalne. Zależały od ruchu widza dzielącego przestrzeń z obiektem. Jednak minimaliści zasadniczo pozostawali jeszcze w przestrzeni galleryjnej. Dopiero ich wyjście w kie-

⁴ H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna*, Wiedza i Życie, Warszawa 1996, s. 9.

⁵ Pomimo wizualnego podobieństwa prac konstruktywistów i minimalistów prace ich różnią się tym, że ci drudzy przy tworzeniu swoich dzieł brali pod uwagę konkretne miejsce, w którym miały one być instalowane.

⁶ D. Crimp, *Redefining Site Specificity*, w: *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1993, s. 17, 154–155.

⁷ Ibidem, s. 155.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

runku sztuki publicznej w pełni wiązało się z rozwinięciem koncepcji *site specificity*.

Dzieła sztuki publicznej tworzone są z myślą o konkretnej przestrzeni. Zanim artysta przystąpił do obmyślania koncepcji realizacji, musiał znać, a najlepiej osobiście wybrać miejsce, w którym praca miałaby funkcjonować – zgodnie z przekonaniem, że otoczenie generuje dzieło. Realizacje publiczne wynikały z miejsca, w którym funkcjonowały. Przeniesienie ich w inne miejsce równoznaczne było ze zniszczeniem kontekstu, który stanowić miał integralną część całości utworu.

Richard Serra pisał:

większość tradycyjnych rzeźb aż do połowy wieku [dwudziestego – przyp. P. S.] opierała się na relacji części do całości [...] moja wczesna decyzja dotycząca tworzenia prac *site specific* wyprowadziła mnie z tradycyjnego studio. Studio zostało zastąpione przez miasto i przemysł [...] prace *site specific* współgrają z otoczeniem, jakie daje miejsce. Skala, rozmiar lokalizacji są uwarunkowane przez topografię miejsca, obojętnie czy to miasto, pejzaż, czy architektoniczne ograniczenie. Prace stają się częścią miejsca i łączą się z nim konceptualnie, percepcyjnie i organizacyjnie. Miejsce jest tutaj tematem, a nie osoba artysty¹⁰.

Jak zauważa Serra, obok wymienionych już czynników topograficznych, związanych z fizycznymi aspektami funkcjonowania pracy, oraz przekroczenia przez akcentujące je dzieło idei właściwych dla modernizmu bardzo ważne stają się aspekty socjalne i polityczne. Pisał, że „prace *site specific* manifestują wartość sądów o społecznym i politycznym kontekście, którego są częścią”¹¹. Dzieje się tak dlatego, że usytuowanie sztuki w przestrzeni publicznej w sposób oczywisty odbiera jej neutralność – przez relacje w jakich funkcjonuje. Toteż ani miejsce, ani dzieło jako takie, co podkreślają artyści i teoretycy, nie jest wartością samą w sobie, dopiero w połączeniu zaczynają one odgrywać istotną rolę. Ważne jest w tym przypadku współistnienie wielu czynników, nie do końca uświadomionych przez artystę, co prowadzić może do dyskusji nad rolą oraz funkcją dzieła i przestrzeni.

Druga koncepcja dotyczy miejsca jako pewnej „przestrzeni wyobrażeniowej”¹². Miejsce publiczne w tym przypadku staje się przestrzenią, w której

osobiste potrzeby i ekspresja spotykają się z kolektywnymi aspiracjami i działaniem [...], prawdziwa publiczna sztuka wywodzi ową «publiczność» nie z lokalizacji, ale z natury swego zaangażowania się w zatłoczone, kakofoniczne punkty przecięcia osobistych zainteresowań, wartości grupowych, wartości społecznych, wydarzeń politycznych i szerszych kulturowych układów, które wyznaczają nasze obywatelskie życie¹³.

¹⁰ R. Serra, „The Yale Lecture”, w: *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. C. Harrison, P. Wood, Wiley–Blackwell, Oxford – Cambridge 1992, s. 1124–1125.

¹¹ Ibidem, s. 1125–1126.

¹² P.C. Phillips, „Out of Order: The Public Art Machine”, *Artforum* 1988, t. 27, nr 4, s. 93.

¹³ Cyt. za H. Taborska, op. cit., s. 14.

Sztuka taka, mimo iż nie dotyczy „miejsca” jako punktu na planie miasta, powiązana jest ze społeczeństwem, z konkretnymi ludźmi, których łączy podobne, choć często nieuświadomione problemy.

W ujęciu Lucy Lippard problem miejsca w sztuce publicznej wiąże się także z pewnymi specjalnymi celami i zadaniami stawianymi działalności artystycznej. W ujęciu amerykańskiej teoretyczki dzieła nie powinny dotyczyć tego, co uniwersalne, ponadczasowe. Istota sztuki zakorzeniona jest w konkretnym miejscu i czasie. Lippard pisała:

Jeśli sztuka publiczna istotnie ma być publiczna (...), musi być zdolna do zaangażowania przynajmniej części swej publiczności w samym rdzeniu jej doświadczenia, a jednocześnie to doświadczenie poszerzać. Sztuka ta powinna wiązać się z przestrzenią, w której się znalazła, nie tylko w formalnych kategoriach skali, ale także pod względem atmosfery, ducha oraz znaczenia tej przestrzeni dla jej mieszkańców¹⁴.

W ujęciu Lippard sztuka publiczna nie wiąże się w sposób wyłączny z konkretnym miejscem ani z przestrzenią wyobraźniową. Stanowi raczej związek obu tych czynników w celu zaspokojenia potrzeb społecznych danego środowiska¹⁵. Pod koniec lat osiemdziesiątych podobne postulaty zaczęły przybierać niemal hasłową formę, w której deklarowano, że „sztuka ma tworzyć poczucie miejsca”, „angażować ludzi, którzy w nią wchodzi”, „dostarczać impulsów dla wyobraźni” lub „pomagać w odnowie miast”¹⁶.

Łączenie sztuki ze sprawami społecznymi prowadzi do kolejnej ważnej cechy przypisywanej tej formie działalności, czyli dążenia do demokratyzacji. Na problem ten zwróciła uwagę Rosalyn Deutsche. Według tej autorki

sposób, w jaki definiujemy przestrzeń publiczną, wiąże się z koncepcjami: człowieka, natury społeczeństwa i rodzaju wspólnoty politycznej, jakiej pragniemy. Jakkolwiek istnieje ostre zróżnicowanie w rozumieniu tych pojęć, prawie wszyscy zgadzają się w jednym punkcie: poparcie dla zjawisk, które są publiczne, promuje zachowanie i rozwój kultury demokratycznej. Sądząc zatem z liczby odwołań do przestrzeni publicznej we współczesnym dyskursie estetycznym, świat sztuki poważnie traktuje demokrację¹⁷.

Jednocześnie podkreślała, że przestrzeń tę należy uznać również za miejsce konfliktu i sporu, gdzie ścierają się różne interesy występujące w imię rzekomego wspólnego dobra. Dlatego celem sztuki publicznej stało się prowokowanie i pobudzanie do dyskusji.

¹⁴ L.R. Lippard, „Community and Outreach: Art Outdoors, in the Public Domain”, w: idem, *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, Dutton, New York 1984, s. 38.

¹⁵ Jest to zupełnie inna koncepcja upublicznienia niż w telewizji, gdzie podstawą jest wysoka oglądalność i akceptacja prezentowanego materiału. Jeżeli coś drażni lub nie podoba się odbiorcom, jest eliminowane ze względu na obniżenie oglądalności. W sztuce publicznej spór jest jej istotą, zbyt duża akceptacja lub neutralność wobec dzieła wskazują na jego ułomność, błahość podejmowanych problemów. Twórczość łatwo akceptowalna prowadzi do banalizacji.

¹⁶ Postulaty te formułował Malcolm Miles w tomie artykułów M. Miles et al., *Art for Public Places*, Winchester School of Art Press, Winchester 1989, s. 8; cyt. za H. Taborska, op. cit., s. 115.

¹⁷ R. Deutsche, „Agorafobia”, przekł. P. Leszkowicz, *Artium Questiones* 2002, t. 13, s. 295.

Problem sporu poruszony został szerzej w książce *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*. Autorzy podkreślają, że

sztuka publiczna z jej wbudowanym społecznym nastawieniem wydaje się być idealnym gatunkiem dla demokracji. Jednak od czasu jej powstania problemy dotyczące jej stosownej formy, umiejscowienia i funduszy uczyniły ze sztuki publicznej bardziej przedmiot sporu niż jedności i celebracji¹⁸.

Dzieło plastyczne stało się procesem rozciągniętym w czasie, polem krzyżowania się rozmaitych dyskursów. Nie jest to jednak sztuka łatwa. Dostępność dzieła, spowodowana umieszczeniem go w przestrzeni publicznej, nie oznacza jeszcze, że jest ono zrozumiałe. Dzieło powszechnie dostępne wystawia się przecież na mnogość interpretacji. Potęgują one poczucie komplikacji. Cel taki stawia sobie Serra. Artysta chce „wciągać” odbiorców do gry, prowokować debaty, a nie stwarzać okazję do kontemplacji czy podziwu. W związku z tym odbiór jego dzieła nie ogranicza się do jednego dyskursu. Mnogość jego równoprawnych interpretacji powoduje, że ma ono za zadanie przede wszystkim prowokować. Dzieło staje się pretekstem, obszarem krzyżowania się dyskursów, które wpływają na jego ciągłe przekształcenia, zmiany w jego postrzeganiu i rozumieniu. Czasami prowadzi to do istotnych zmian wizualnej formy lub nawet jej destrukcji¹⁹. W związku z tym zmianie ulega również rola artysty. Zadaniem jego stało się przede wszystkim inicjowanie procesu, rozpoczęcie działania, które dalej rozwija się w sposób niezależny od jego woli.

Sytuacja ta nie mieści się już w ramach swobód interpretacyjnych dopuszczanych przez Eco w koncepcji dzieła otwartego. Uważał on bowiem, że granicę możliwości aktywizacji odbiorcy wyznacza stworzona forma. Gdy pozostaje ona stała i niezmienna, widz może tylko poddawać ją interpretacjom, wypróbować różne rodzaje kodów. W przypadku „dzieła w ruchu”, gdzie artysta dopuszcza powinien rodzaj wprowadzenia zmian w strukturę dzieła, odbiorca nie powinien przekroczyć ich zakresu. Może na przykład, wywołując intensywniejszy ruch powietrza, prowokować wyraźniejsze drganie *Mobili* Alexandra Caldera, ale nie powinien naruszać ich integralności. Sztuka publiczna nie zakłada takich ograniczeń. Wytwór ar-

¹⁸ H.F. Senie i S. Webster, *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*, Harper Collins, New York 1992, cyt. za R. Deutsche, op. cit., s. 310.

¹⁹ Przykładem mogą być niektóre realizacje Serry, np. *Pochyły łuk*, zrealizowany w 1981 roku w Nowym Jorku. Praca stworzona została z myślą o przestrzeni, która otaczała kompleks budynków rządowych i gmachy sądów. Zbudowana była z wygiętej i lekko pochylonej ku ziemi stalowej płyty. Irytacja przechodniów z powodu zagradzania przez *Łuk* krótszej drogi na drugą stronę placu, a także jego estetyka, w odczuciach widzów sprzeczna z reprezentacyjnym charakterem otaczających budynków, stała się przyczyną ostatecznego usunięcia rzeźby w 1989 roku, poprzedzonego długą kampanią przeciw niej i trwającym przez lata procesem sądowym. Jako dodatkowe argumenty przytaczano ograniczenie perspektywy widokowej utrudniające nadzorowanie placu, przyciąganie niepożądanego elementu społecznego (narkomanów) i pojawiające się graffiti. Zob. D. Crimp, op. cit., s. 181.

tysty wydany zostaje na wszystkie możliwe sytuacje, jakie mogą w związku z nim zaistnieć.

Artysta modernistyczny w ujęciu Ilyi Kabakova był „mistrzem, demiurgiem, prorokiem”²⁰, kimś ponad odbiorcą. Osobą posiadającą pewien stopień wtajemniczenia w sprawy uniwersalne, ponadczasowe. Miał być kimś, kto pokazuje odbiorcy inny sposób patrzenia na świat, docierania do prawd podstawowych. Natomiast w sztuce publicznej rola ta uległa zmianie. Artysta traktowany jest jako „medium”²¹. Jego zadaniem jest wsłuchiwanie się w potrzeby kulturowe mieszkańców zajmujących jakieś terytorium, aby następnie móc wyrazić je poprzez sztukę. Twórca staje się pośrednikiem między oczekiwaniami ludzi a dziełem i tradycją, z jakiej wyrasta. Jego zadanie polega nie tyle na tłumaczeniu odbiorcy swoich założeń, ile na próbach nawiązania z nimi kontaktu, wyrażaniu dążeń, lęków i pragnień ludzi poprzez swą realizację i jej związek z miejscem, tradycją oraz kulturą. Dzieło wyrasta z otoczenia rozumianego jako terytorium, ale też jako stan świadomości zamieszkujących je ludzi, z ich potrzeb, oczekiwań, uwarunkowań polityczno-społeczno-kulturalnych. Rolą artysty jest stworzenie dzieła, które mogłoby zaistnieć i wpisać się środowisko.

Nieco inaczej rolę artysty postrzegają Daniel Buren i Serra. Bycie „medium”, jak to opisywał Kabakov, wiązało się z przypisaniem artyście roli osoby bardziej wtajemniczonej w sztukę, która lepiej rozumie pewne sprawy i może pomóc uświadomić je innym. W przypadku koncepcji sztuki publicznej w ujęciu Serry czy Burena, a także innych artystów związanych z tego typu działaniami, twórca traci nawet ten przywilej. Oczywiście może wypowiadać się na temat swojej sztuki, sugerować pewną linię interpretacyjną, jednak nie jest ona ani wiążąca, ani nawet lepsza od pomysłów formułowanych przez odbiorców. Zadaniem artysty jest w tym przypadku pobudzanie do dyskusji, inaugurowanie jej poprzez dzieło, a następnie obserwowanie, jak zaczyna rozwijać się w sposób często niezależny od pierwotnych założeń. Artysta zachęca do refleksji, włącza się w rozmaite niepodjętowane wcześniej dyskursy²². Nie próbuje jednak dać gotowych odpowiedzi, niczego nie chce uświadomić, nie narzuca interpretacji, ponieważ sam często nie jest w stanie odpowiedzieć na stawiane pytania. Staje się więc uczestnikiem, ale nie z pozycji związanej z poczuciem mocy czy autorytetu, lecz osoby biorącej udział w dialogu – ponieważ nie jest w stanie przy obmyśleniu realizacji przewidzieć, jak zostanie ona odebrana przez społeczeństwo. Serra podkreślał, że sztuka powinna pobudzać, prowokować, wyrwać z utylitarystycznego nastawienia wobec obiektów sytuowanych w przestrzeni publicznej, jednak wyraźnie zaznaczał, że „nie może być terrorem”²³, nie powinna wiązać się z przemocą i próbą narzu-

²⁰ I. Kabakov, „Public Projects or the Spirit of a Place”, *Third Text* 2003, t. 17, nr 4, s. 404.

²¹ Ibidem.

²² R. Serra, „From Yale Lecture”, w: *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. C. Harrison, P. Wood, Wiley–Blackwell, Oxford – Cambridge 1992, s. 1125.

²³ Ibidem, s. 1125–26.

cenia komuś swej woli i interpretacji. Artysta przedstawia jedynie różne możliwości, tworzy dzieło, nad którym mogą być nadbudowywane różne dyskursy. Prowadzi również pewien rodzaj gry z odbiorcą, mający na celu zaktywizowanie go, zachęcenie do zaangażowania się w sztukę. Następuje dzięki temu bardzo istotna zmiana w relacjach artysty i odbiorcy.

W dawnej sztuce przeznaczonej do funkcjonowania w przestrzeni społecznej widz nie był czynnie zaangażowany w proces twórczy, bezpośrednią realizację dzieła lub jego losy. Zbiorowy odbiorca miał kontakt z dziełem wtedy, kiedy było ono już skończone, zaakceptowane przez mecenasów bądź inwestorów. Rola publiczności polegała na próbie dotarcia do ukrytych w dziele znaczeń, zinterpretowaniu go, dociekaniu intencji artysty. Wcześniejsze realizacje w przestrzeni publicznej mogły dostarczać odbiorcy satysfakcji estetycznej, budzić wspomnienia związane z historią miejsca lub narodu, przez co stawały się powodem do uczucia dumy lub wywoływały nostalgię za przeszłością. Jednak cały ten proces rozpatrywany był jako wtórny wobec aktu twórczego i dzieła.

W przypadku współczesnej sztuki publicznej odbiorca zaczyna odgrywać aktywną rolę na wszystkich etapach powstawania i funkcjonowania utworu, a często staje się nawet współtwórcą realizacji w zakresie jego formy, co także stanowi zasadniczą różnicę w stosunku do koncepcji Eco. Za pierwszy etap tworzenia, w który jest zaangażowany odbiorca, uznac można obmyślanie koncepcji i projektowanie przyszłej realizacji. Krzysztof Wodiczko na przykład zaczyna pracę nad projektem od przeprowadzenia „wywiadu środowiskowego”. Kontaktuje się z różnymi osobami zamieszkającymi na danym terenie. Rozmawia o ich problemach, dylematach, słucha historii z ich życia. Zbiera również informacje o ogólnej sytuacji mieszkańców obszaru, na którym planuje zrealizować swój projekt.

Odbiorcy zapraszani są również do uczestniczenia w realizacji przedsięwzięcia (co wcześniej zdarzało się sporadycznie i w zupełnie innym kontekście)²⁴. Fizyczne wykonanie dzieła nie oznacza końca jego społecznego uzależnienia. Dlatego dla artystów tak ważne jest pobudzenie odbiorców. Sztuka publiczna musi funkcjonować w miastach, w miejscach uczęszczanych, ponieważ tylko przez kontakt z odbiorcą spełniają się jej podstawowe zadania, cele i funkcje²⁵.

Z tego punktu widzenia za przykład chybionej realizacji uznana została praca Serry w Bronksie (Nowy Jork). W 1970 roku artysta zrealizował tam

²⁴ Wcześniejszym przykładem działań artystycznych mających na celu czynne zaangażowanie widza był happening. Jednak tym, co różni happening od działań artystów związanych ze sztuką publiczną, jest „zdarzeniowość”. Celu działań happeningowych nie stanowiło stworzenie realizacji, lecz sam proces, „dzianie się” w określonym czasie. W sztuce publicznej odbiorcy współtworzą dzieło na etapie jego powstawania, a potem cały czas mogą dokonywać jego redefiniowania poprzez odmienne interpretacje lub ingerencje. Poza tym uczestnicy happeningów, choć włączali się w akcję, pozostawali anonimowi w sensie społecznym, politycznym. Nie ujawniali w czasie akcji swych przekonań, ograniczając się do reagowania na zaistniałe sytuacje.

²⁵ D. Crimp, op. cit., s. 165.

To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted. Praca zbudowana była ze stalowego okręgu o średnicy 26 stóp [7,92 metrów], usytuowanego w specjalnie w tym celu wyciętym obszarze w powierzchni ulicy. Połowa koła była cienką linią (szerokości jednego cala [2,54 cm]), drugą połowę stanowiła listwa o szerokości ośmiu cali [20,32 cm]. Z daleka praca była prawie niewidoczna. Dopiero kiedy widz podchodził bliżej, materializowała się. Stojąc w centrum okręgu, odbiorca mógł w pełni jej doświadczyć i obejrzeć ją. Ponieważ ulica, na której znajdowała się praca, wznosiła się i była „ślepo zakończona”, stojąc na jej końcu, realizację oglądać można było z pewnej odległości. Crimp podkreślał, że wyglądała ona wówczas „jak płótno, na którym namalowane zostało koło”²⁶. Serrę w przypadku tego dzieła interesował, z jednej strony, piktorializm rzeźby, tendencja do ujmowania prac przestrzennych w sposób malarski, z drugiej, aspekt doświadczalny – możliwość kontaktu z obiektem usytuowanym w przestrzeni publicznej, w miejscu nieoczekiwanym, gdzie odbiorca nie spodziewa się spotkać dzieła sztuki. Okazało się jednak, że umieszczenie realizacji w Bronksie, dzielnicy uchodzącej za siedlisko ludzi z marginesu społecznego, spowodowało, że funkcjonowała ona tylko na zdjęciach. Jak pisał Crimp,

lokalni przestępcy nie byli zainteresowani oglądaniem rzeźby – piktoralnej lub nie – i na tym polegała chybiona koncepcja Serry, że nikt ze świata sztuki nie był na tyle zainteresowany pracą, żeby odważyć się odwiedzić Bronks²⁷.

Dla samego artysty fakt funkcjonowania jego realizacji jedynie w formie zdjęć prezentowanych w galerii był niewystarczający. Traktował to jako pewien substytut sztuki wytworzony na potrzeby komercji.

Ważnym problemem dotyczącym odbiorcy jest mnogość i różnorodność typów osób mających kontakt z dziełem. Kabakov wyróżnił trzy typy odbiorców: mieszkańca danego terytorium, turystów i nowy model, charakterystyczny dla postmodernizmu – *flâneura* (opisywanego przez Waltera Benjamina jako wędrowiec, włóczęga, przemierzający bez celu przestrzeń miejską)²⁸. Pierwszy z nich brany był pod uwagę od dawna. Dla mieszkańców w przypadku realizacji publicznych najważniejsze są cele praktyczne – żeby dzieło nie przeszkadzało, nie utrudniało komunikacji, a w dalszej kolejności, by upiększało otoczenie, w którym się znajduje²⁹. Turysta, w przeciwieństwie do mieszkańca, na pierwszym planie stawia unikalny charakter miejsca, które odwiedza. Oczekuje, żeby sztuka, którą ogląda, była charakterystyczna dla danego obszaru, szczególnie. Najważniejsza dla tego typu odbiorców jest osobliwość oglądanych obiektów, ułatwiająca zapamiętywanie i gromadzenie wrażeń z podróży³⁰. Jednak sztuka publiczna najbardziej odwołuje się do zainteresowań *flâneura*, którego inaczej okre-

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ I. Kabakov, „Public Projects or the Spirit of a Place”, *Third Text* 2003, t. 17, nr 4, s. 403–404.

²⁹ Ibidem, s. 402.

³⁰ Ibidem, s. 403.

ślić można jako wędrowca, spacerowicza czy przechodnia. Kontakt takiej osoby z dziełem sztuki publicznej ma charakter przypadkowy, nieoczekiwany³¹. Ulice i place stają się wówczas nie obszarem celowej, zorganizowanej działalności podporządkowanej określonym zasadom organizacji, lecz miejscem mniej lub bardziej przypadkowych zdarzeń. Narzucona topografia zostaje zmieniona przez indywidualną inicjatywę³². Spacerując czy wędrując, *Flâneur* natrafia na różne obiekty w sposób przypadkowy. Bardzo ważny jest w tym wypadku efekt zaskoczenia, nieoczekiwanej konfrontacji z dziełem. Kwestie estetyczne, a tym bardziej praktyczne, nie odgrywają roli, nie mają znaczenia. Najistotniejszy jest doświadczalny aspekt kontaktu z obiektem, reakcje, jakie on wywołuje.

Rozważając rolę odbiorcy w przypadku sztuki publicznej, należy wziąć pod uwagę wszystkie typy odbioru. Najciekawsza jest bowiem dyskusja i element sporu, który pojawia się przy konfrontowaniu wymienionych postaw. Odbiorca przestaje być kimś anonimowym, kogo w niewielkim stopniu bierze się pod uwagę w procesie twórczym i komu proponuje się gotowe dzieło. Istotne staje się zaangażowanie go w działanie twórcze, które ma charakter procesualny, związany z dyskusją nad dziełem.

Podobne tendencje zaobserwować można również w innych rodzajach działalności artystycznej. Na problem ten odnośnie do sztuki mediów, zwłaszcza powstającej w Internecie, zwrócił uwagę Sean Cubitt. Jego zdaniem, dzieło stało się w postmodernizmie procesem rozciągniętym w czasie. Artysta natomiast utracił rangę demiurga, mistyka czy nawet mediatora, stając się „ochotnikiem sztuki”³³. Inicjuje proces, który dalej rozwija się w sposób niezależny od jego woli. Odbiorcy natomiast stają się współuczestnikami, a nawet współtwórcami realizacji. Poprzez swe działania wpływają na losy dzieła. Wszystkie kategorie estetyczne stają się płynne i umowne. Analogicznie myśli Serra, twierdząc, że

kiedy praca funkcjonuje w muzeum powiązana jest z autorem [...], przeniesienie jej w miejsce publiczne powoduje, że staje się problemem innych ludzi³⁴.

Uważam, że w przypadku wielu nurtów sztuki współczesnej, nie tylko w sztuce publicznej i nowych mediów, nie ma już możliwości określenia stałej struktury dzieła ani odbioru estetycznego. Stają się one płynne i otwierają się na wielorakie możliwości. „Kontekst teorii” podkreślany przez Danto nie jest w stanie uwzględnić wszystkich sytuacji, w jakich utwór może funkcjonować. Pojawia się problem, jak prowadzić badania nad sztuką

³¹ Ibidem, s. 404.

³² Problem ten w odniesieniu do architektury i urbanistyki oraz nowych możliwości geometrii w drugiej połowie dwudziestego wieku omawia G. Sztabiński w książce *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004, s. 87.

³³ S. Cubitt, „Media Arts and Criticism at the Millennium”, *Art Inquiry. Recherches sur les arts* 1999, t. 1 (10), s. 23.

³⁴ Cyt. za D. Crimp, op. cit., s. 165.

współczesną, skoro koncepcja dzieła sztuki uległa tak daleko idącym modyfikacjom? Jaki sens ma opis utworu zalecany przez historyków sztuki jako podstawowa czynność badawcza? Czy słuszniejsze jest analizowanie dzieła pod kątem intencji artysty, czy raczej w powiązaniu z szeroko rozumianym odbiorem? W jaki sposób relacje te uzupełniają się? W jakim stopniu okazują się sprzeczne? Uważam, że obecnie w przypadku badań nad sztuką bardzo ważne jest rozważanie jej w szerszym kontekście. Pojawiające się zbieżności lub sprzeczności w podejściu do niej traktować należy jako elementy współtworzące dzieło. Prowadzi to do konieczności redefinicji tradycyjnych kategorii estetycznych.

Changes in the Relation Between the Artist, the Work and the Recipient in Contemporary Art

If one assumes a traditional perspective on the relation between the artist, the work and the recipient, it is the work which is regarded as central; thus, it is with reference to it that both the actions of the artist and the behavior of the recipient are considered. However, in contemporary art these relations undergo such far-reaching changes that particular ingredients seem to lose the qualities previously recognized in the field of aesthetics. This issue has been addressed by, among others, Umberto Eco and Arthur C. Danto. Nevertheless, current creative practice goes beyond such attempts at theoretical conceptualization. In this paper, the issue alluded to in the title is considered with regard to the achievement of the representatives of public art (R. Serra, K. Wodiczko) as well as to observations of art critics who have discussed such artistic endeavors (D. Crimp, P.C. Phillips, R. Deutsche, L. Lippard). The author also acknowledges analogous reflections on new electronic media art (S. Cubitt).

Generalizing the above accomplishments, one may advance a hypothesis that in contemporary art the stable structure of the work of art vanishes, whereas the nature of aesthetic reception is concomitantly modified. It becomes fluid and open to multifarious possibilities of co-creating the work. This naturally generates questions concerning the mode of contemporary art research as well as the extent to which aesthetic categories play a role in it.

„Sztuka - architektura, technologia, objawienie

Zuzanna Dziuban

**Pragnienie erotyczne.
Anish Kapoor, wejście do stacji metra Universita w Neapolu**

„(...) pożądanicy wkracza w przestrzeń, gdzie dalekie jest esencją bliskości; wkracza tam, gdzie to, co łączy Tristana i Izoldę, jest tożsame z tym, co ich dzieli i co nie tylko jest granicą ich zamkniętego ciała czy nienaruszalnym rezerwatem samotności, która przykuwa ich do nich samych, ale tajemnicą zupełnego oddalenia”¹



Fot. 1. Anish Kapoor, wejście do stacji metra Universita, Neapol.

W książce *Hermes i Eros* Cezary Wodźniński zastanawia się nad możliwością wpisania przestrzenności właściwej Erosowi w zaproponowaną na

¹ M. Blanchot, „Orfeusz, Don Juan, Tristan”, przekł. W. Błońska, *Literatura na Świecie* 1996, nr 10 (303), s. 51.

gruncie Heideggerowskiej hermeneutyki ontologii przestrzeni. Poszukując w niej miejsca dla Erosa, a zatem przestrzeni, „której konstytutywnym momentem jest Ty relacji erotycznej (tam, gdzie Ty jesteś ‘powstaje’ miejsce dla mnie (...))”², stwierdza, że analityka egzystencjalna jest szczerze immunizowana na miłość lub na ruch, który określić można mianem „pragnienia erotycznego”. Nieobecność Erosa w ramach Heideggerowskiej hermeneutyki wynikać ma tu, jak zauważa Wodziński – podejmując problem analizowany także przez Jaquesa Derridę – z fundamentalnej aseksualności *Dasein* (*das Dasein*), jego bezpłciowości. Płeć, w perspektywie ontologicznych rozważań Martina Heideggera, stanowić może bowiem jedynie określenie ontyczne. Nie ma ona zatem znaczenia dla sposobu, na jaki *Dasein* rozumiejąco odnosi się do swojego bycia. Różnica seksualna ginie w różnicy ontologicznej. *Dasein*, wytwarzając zamieszkiwaną przez siebie przestrzeń, porusza się zawsze w horyzoncie otwartym przez własne możliwości bycia i do tego, co własne, powraca.

Ruch fundujący przestrzenność jest więc ruchem transcendencji, która jednak – jak w krytycznych analizach koncepcji Heideggera sugeruje Emmanuel Levinas – pozostaje zawsze w obszarze Toż-Samego, kształtuje się w horyzoncie bezosobowego bycia (aseksualnego *Dasein*). Relacja z innym, z której wychodzić musi i na której opiera się pragnienie erotyczne, wyraść może dopiero z tej pierwotnie własnej przestrzenności. „(...) Heidegger, jak cała zachodnia historia, przyjmuje, że relacja z innym człowiekiem jest wpisana w los ludów osiadłych, budujących domy i posiadających ziemię”³ – napisze Levinas. Tym samym przestrzeń daje się wypowiadać jedynie w języku ustanawiającego Toż-Samość bycia. Miejsce zatem, nawet będące przestrzenią spotkania, jest zawsze miejscem Tego Samego (w którym Inny staje się Tym Samym i moim)⁴.

Filozoficzne próby budowania przestrzeni otwieranej przez pragnienie erotyczne, a więc przez nieredukowalność relacji pomiędzy mną i innym, nie zaś egotyczne *Dasein*, i z pragnienia tego wyprowadzające jej specyficzną ontologię, przybierają oczywiście różną postać: od „My otwartego Tu bycia-tu-oto”, konstytutywnego dla przestrzenności *Dasein*, zreinterpretowanego w terminach pragnienia erotycznego przez Ludwiga Binswängera, po postulaty całkowitej rezygnacji z metaforyki przestrzennej w filozoficznym projekcie Levinasa, gdzie zewnętrżność Innego oraz stosunek z nim nie ma i nie może mieć charakteru przestrzennego⁵. Oscylacja pomiędzy

² C. Wodziński, *Hermes i Eros. Eseje drugie*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1997, s. 14.

³ E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przekł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 36.

⁴ Inne, zgodnie z założeniami Levinasa „(...) nie znajduje się po prostu w innym miejscu. Przypomina Idee Platona, które zgodnie z formułą Arystotelesa, nie zajmują żadnego miejsca. *Ja mogę*, czyli *władza Ja*, nie może pokonać odległości, jaką wyznacza inność Innego” (ibidem, s. 25).

⁵ Por. J. Derrida, „Przemoc i metafizyka. Esej o myśli Emmanuela Levinasa”, przekł. K. Matuszewski, P. Pieniążek, w: J. Derrida, *Pismo filozofii*, inter esse, Kraków 1993, s. 193 i nast. Derrida krytycznie odnosi się tu do levinasowskiego patosu zewnętrzności, sugerując, że teza,

wspólnotą fundującą przestrzeń a separacją konstytutywną dla erotyki, która kieruje poza przestrzenne relacje, wyprowadza zatem zdecydowanie poza „tu oto” zatroskanego, samotnego, pozbawionego płci Dasein. Pozwala również przypuszczać, że „prawda” pragnienia erotycznego leży „gdzieś pośrodku”, gdzie seksualność, tożsamość i radykalna odmienność (płci), pozostają w dynamicznej relacji wyznaczającej parametry przestrzenności Erosa.

Innym sposobem odpowiadania na pytanie o możliwość wytwarzania przestrzeni fundowanej na pragnieniu erotycznym i opowiadającej o nim jest architektura, która na swój sposób przepracowywać może Erosa i jego nieredukowalną dynamikę. Wpisując ruch pragnienia erotycznego w doświadczenie architektury, kształtować może ona zatem specyficzną ontologię przestrzeni, ontologię zrywającą z samozwrotnym ruchem rozumiejącej aktywności Dasein. Interesujący przykład pracy nad problemem pragnienia erotycznego stanowić może jedno z wejść do stacji metra w Neapolu w dzielnicy Traiano, zaprojektowane przez Anisha Kapoora oraz brytyjską grupę architektów Future Systems. Zwycięski konkursowy projekt, który powstawał od 2003 roku, zakłada wybudowanie dwóch wejść do stacji metra, z których każde byłoby umieszczone w innym architektonicznym bądź przyrodniczym kontekście. Projekt Università sytuuje się na tle wulkanu i górskiego krajobrazu. Otoczone czerwoną ramą ogromne wgłębienie w ziemi – jak sugerują projektanci – przypominać ma wejście do jaskini i przywoływać, co stanowi niejako wariację na temat jego funkcji, podróż do podziemnego świata Dantego⁶.

Usytuowanie projektu Kapoora w interpretacyjnym horyzoncie koncepcji pragnienia erotycznego i jego dwóch wykładni, które zmonopolizowały filozoficzną wyobraźnię⁷: Platońskiej oraz krytycznej wobec niej, zaproponowanej przez Levinasa, każe powiązać problem pragnienia erotycznego z różnicą seksualną (nieobecną w ramach Heideggerowskiej ontologii) – do której wprost odsyła waginalny kształt budynku. I choć obie koncepcje, na co warto tu zwrócić uwagę, koncentrują się przede wszystkim wokół erotycznej relacji zachodzącej pomiędzy męskością i kobiecością, nie pro-

iz nieskończona zewnętrzność Innego nie ma przestrzennego charakteru, oznaczać musi konieczność uznania niewypowiadalności Innego i nie mieści się w ramach nieredukowalnej skończoności języka, lub prowadzić musi do wniosku, że nieskończoność inności Innego nie jest pozytywną nieskończonością – jest skończonością.

⁶ Ciekawą propozycją interpretacyjną może być odczytanie projektu Kapoora w terminach koncepcji erotyzmu Georges'a Batailla. Nawiązujący do platońskiego mitu jaskini Bataille, wyznaczając kierunek ruchu suwerenności, a więc transgresji świata zorganizowanego wokół ograniczonej ekonomii celowości, karze przecież podążać człowiekowi nie ku światłu – platońskiemu słońcu – lecz właśnie w głąb jaskini.

⁷ Ze względu na ekonomię i porządek tekstu pomijam tu koncepcję erotyzmu Batailla, w ramach której pragnienie erotyczne rozpięte pomiędzy zakazem a tym, co pożądane (pomiedzy negacją i przyciąganiem), otwiera specyficzną przestrzeń transgresji. Por. G. Bataille, *Erotyzm*, przekł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007; oraz G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przekł. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

blematyzując czy nie biorąc pod uwagę relacji erotycznej między osobami tej samej płci (podobnie zresztą jak projekt Kapoora), otwierają one możliwość refleksji nad przestrzennością ufundowaną na specyficznym ruchu pragnienia.

Platońska *Uczta* oferuje jedno z najlepiej ugruntowanych w kulturze Zachodu wyobrażeń na temat Erosa. Wydać się może paradoksalne, że wśród tylu pochwał na cześć boga miłości, które stanowią przedmiot dialogu, to właśnie mit o Androgyne opowiedziany przez Arystofanesa najlepiej utrwalił się w filozoficznym i potocznym myśleniu o pragnieniu erotycznym. Lepiej nawet niż opowieść samego Sokratesa. Przedstawiona przez Arystofanesa historia Androgyne czy „trzeciej płci”, którą pierwotnie posiadaliśmy jako istoty ludzkie, jest opowieścią o utraconej jedności i pragnieniu, które dąży do jej odzyskania. Zgodnie z mitem, zamieszkujące przed wiekami ziemię istoty androgyniczne, będące konglomeratem męskości i kobiecości⁸ – dwupłciową jednością – zostały w odwecie za próby dotarcia do królestwa bogów (budowanie schodów do nieba), rozcięte na pół przez rozgniewanego Zeusa, i w ten sposób ukarane. Od tej pory, „po tym rozcięciu naturalnych całości”⁹, ziemia zamieszkiwana jest przez słabe i niepełne, naznaczone przez brak istoty ludzkiej: „bycie ludzkie podzieliła i poróżniła seksualność – binarność seksualna – odtąd natura ludzka została skażona, zarażona chorobą”¹⁰.

Moc uleczenia człowieka, a zatem przywrócenia mu jego pierwotnej androgynicznej natury, posiada Eros – bóg miłości. Eros, pragnienie erotyczne, musi być rozumiane w tym kontekście jako pragnienie powrotu do pierwotnego bycia razem, jako chęć odtworzenia pierwotnej natury, powrót do naturalnej całości i jedności, zespolenia, jedni. Jak pisze Platon, Eros, miłość pragnienie erotyczne, „chce nas sprowadzić do dawnej postaci, chce z dwojga ludzi stwarzać dawną jedność”¹¹ – tym samym zawsze jest dążeniem do uzupełnienia siebie, do całości. Różnica płci lub różnica seksualna interpretowana jest tu jako źródło cierpienia i nieustającej tęsknoty za tym, co utracone. Uosabiana przez Androgyne jedność, będąca zespoleniem męskiego i żeńskiego pierwiastka, staje się przedmiotem i celem erotycznego pragnienia. Pragnienia, które domaga się spełnienia w aseksualnej „trzeciej płci” i zakłada, co istotne, że zjednoczenie takie w ogóle jest możliwe. „Jeśli tylko nie będziemy obrażali bogów” – powie słowami Arystofanesa Platon – Eros „przywróci nas do dawnego stanu, uleczy nas i obdaruje szczęściem”¹².

⁸ „Otóż cała postać człowieka każdego była krągła, piersi i plecy miała naokoło, miała też cztery ręce i nogi w tej samej ilości, i dwie twarze na okrągłej, walcowatej szyi, twarze zgoła do siebie podobne. Obie patrzyły w strony przeciwne z powierzchni jednej głowy. Czwooro było uszu, dwie okolice wstydlive i tam dalej, jak każdy sobie wyobrazić potrafi”, Platon, *Uczta*, przekł. W. Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957, s. 83.

⁹ Ibidem, s. 85.

¹⁰ C. Wodziński, op. cit., s. 17.

¹¹ Platon, op. cit., s. 86.

¹² Ibidem, s. 89.

A jednak przedstawiony w Platońskiej *Uczcie* mit o Androgyne, zgodnie z którym miłość oznacza ruch zawłaszczania, ruch ku sobie (przewyciężający różnicę płci), powrót do siebie, budzić może opór zarówno myśli, jak i wyobraźni. „Androgyne, przedstawienia owej ‘dawnej jedności, której pragnienie i poszukiwanie tworzą to, co nazywamy miłością’, ja przedstawić sobie nie umiem” – napisze we *Fragmentach dyskursu miłosnego* Roland Barthes i doda: „w każdym razie doszedłem jedynie do ciała spotworniałego, groteskowego, nieprawdopodobnego”¹³. Być może jest tak dlatego, że ruch pragnienia kierujący ku utopijnej przestrzeni jedności, androgynicznej pełni, kształtuje nostalgiczną krainę początku, która okazuje się być jednak przestrzenią dystopijną – dystopią ustanowioną przez zwyrodniałe ciało, jak sugeruje Barthes, lub panowanie Toż-Samego. Spełnienie marzenia o jedności i całości prowadzi bowiem nie tylko do nierozróżnialności członów erotycznej relacji, lecz także do odnalezienia się w horyzoncie bezosobowego i, znów, aseksualnego bycia, o którym pisał Levinas. Przestrzeń tak projektowanego pragnienia jest zatem przestrzenią przemocy, kształtowaną na granicy transcendencji i immanencji, gdzie pragnienie „zatrzymuje się i znajduje zaspokojenie jako najbardziej egoistyczna i najokrutniejsza z potrzeb”¹⁴.

Wykładnia Levinasa, która znajduje swój wyraz w architektonicznym projekcie Kapoora, relację erotyczną i sens pragnienia erotycznego funduje z kolei na nieprzekraczalnej różnicy płci. Różnica ta nie jest jednak, jak u Platona, rozumiana jako komplementarna dualność, lecz przeciwnie, jako nieprzewycięzalna i niemożliwa do zunifikowania różnica. Nie jest ona zatem dychotomią dwóch komplementarnych członów (męskości i kobiecości), ponieważ dwa komplementarne człony zakładają preegzystującą jedność, którą przywracać ma pragnienie erotyczne. „Patos miłości polega na nieprzekraczalnej dwoistości bytów”¹⁵ – powie Levinas. Miłość nie zakłada zatem – jak chciałby Platon – zjednoczenia i posiadania, rozumienie to sytuuje ją bowiem w porządku potrzeb. Takiemu założeniu zaś Levinas zdecydowanie się przeciwstawia.

Kluczowe dla filozoficznego projektu Levinasa rozróżnienie na potrzebę i pragnienie (metafizyczne) ujmuje tę pierwszą jako ruch Toż-Samego, który zawłaszcza to, co inne. Tezy tej nie neguje nawet zdecydowany sprzeciw Levinasa wobec takich interpretacji potrzeby, które definiują ją w terminach braku czy niedostatku¹⁶, jak czyni chociażby Platon. (O czym świadczą może cytowana przez Sokratesa w *Uczcie* opowieść Diotymy. Tu, inaczej niż w micie o Androgyne, miłość – dziecko biedy i dostatku – okazuje się

¹³ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 312.

¹⁴ E. Levinas, *Całość i nieskończoność*, op. cit., s. 306.

¹⁵ E. Levinas, *Czas i to, co inne*, przekł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 96.

¹⁶ Choć i taką definicję potrzeby odnaleźć można w *Całości i nieskończoności*. Por. E. Levinas, *Całość i nieskończoność*, op. cit., s. 18. W Platońskiej *Uczcie* zostaje ona sformułowana w ten sposób: „pragnie się tego, czego się nie ma, a gdzie nie ma braku, tam i pragnienia nie ma”.

być ruchem niedoskonałego bytu zmierzającego ku doskonałości. Ruchem nie wiodącym jednak do zespolenia, lecz od kochanej osoby do idei piękna, Toż-Samości). Mimo że w ujęciu Levinasa potrzeba nie ma radykalnie nostalgicznego charakteru, a zatem nie pokrywa ze świadomością tego, co utracone, uniemożliwia ona spotkanie z Innym. „W potrzebie wgrzyzać się mogę w rzeczywistość i doznawać zaspokojenia przez asymilację tego, co inne”¹⁷ – stwierdzi filozof. Transcendencja potrzeby jest tu tym samym transcendencją podobną do tej, która napędza samozwrotny ruch heideggerowskiego Dasein. Sytuujące się poza porządkiem Toż-Samego pragnienie metafizyczne kieruje zaś ku temu, co absolutnie inne, nie dążąc jednak do zaspokojenia i posiadania. To, co upragnione, nie wypełnia go, lecz motywuje do dalszego ruchu – pogłębia. Jest ono transcendencją we właściwym sensie. Buduje zatem „relację z rzeczywistością nieskończenie odległą od mojej, ale w taki sposób, że ta odległość nie niszczy relacji, ani też relacja nie niszczy tej odległości, jak dzieje się w przypadku relacji wewnętrznych wobec Toż-Samego”¹⁸. W konsekwencji stawia jednak opór możliwości budowania jakiegokolwiek przestrzeni spotkania z Innym¹⁹.

Wyłom w tym hierarchicznym i jednoznacznym porządku „transcendencji” – pragnienia i potrzeby – stanowi właśnie pragnienie erotyczne. Logika Erosa wykracza bowiem zdecydowanie poza zarysowaną przez Levinasa dychotomię, uruchamiając specyficzną dwuznaczność, która określa relację z innym – rozumianym już nie jako absolutnie Inny pragnienia metafizycznego, lecz inny pragnienia erotycznego. Dwuznaczność ta wpisana jest w obie strony erotycznej relacji: zarówno w specyficzny ruch pożądania, jak i w charakter przedmiotu rozkoszy. Transcendencja miłości nie sprowadza tu osoby, ku której się kieruje, do przedmiotu potrzeby, choć inny jako taki właśnie ukazuje się pożądaniu, lecz dostrzega w nim coś więcej – nadmiar inności, którego nie potrafi i nie chce zawłaszczyć. Inny – przedmiot potrzeby – zachowuje zatem w ramach relacji erotycznej swoją nieredukowalną inność. Ruch pragnienia jest, znów, ruchem, który nie znajduje zaspokojenia, a jednak prowadzić może do rozkoszy. Tym samym, twierdzi Levinas, właśnie „równoczesność potrzeby i pragnienia, pożądania i transcendencji, zbieganie się rzeczywistości jawnej i ukrytej – stanowi o oryginalności erotyki, która w tym sensie jest *dwuznacznością samą*”²⁰.

Przestrzeń tej specyficznej dwuznaczności, którą w języku filozofii próbuje oddać Levinas, otwiera właśnie neapolitański projekt Kapoora. Pragnienie erotyczne zostaje tu wpisane zarówno w wysiłek architekta próbującego „zapanować” nad przestrzenią, jak i doświadczenie architektury

¹⁷ E. Levinas, *Całość i nieskończoność*, op. cit., s. 127.

¹⁸ Ibidem, s. 29–30.

¹⁹ „Pragnienie metafizyczne nie szuka powrotu, bo jest pragnieniem krainy, w której wcale się nie urodziliśmy. Kraju całkowicie obcego, który nigdy nie był naszą ojczyzną i do którego nigdy nie zawędrujemy. Pragnienie metafizyczne nie opiera się na żadnym uprzednim powinowactwie. Jest pragnieniem, którego nie sposób zaspokoić”. Ibidem, s. 19.

²⁰ Ibidem, s. 307.

generowane przez jej formę. Oba sytuują się bowiem w przestrzeni pomiędzy potrzebą a pragnieniem, między zawłaszczającym ruchem, który bierze przestrzeń w posiadanie, a całkowitą uległością wobec inności, którą uosabia czy sprowadza architektoniczna bryła. Co istotne, prace Kapoora z trudem zdefiniować można jako budynki, mieszczą się one raczej na przecięciu architektury i rzeźby. Także projekt *Universita*. Już ta formalna niejednoznaczność niweluje wszelkie próby uchwycenia go w siatkę gotowych pojęć – a zatem zapanowania nad nim poprzez interpretację (której nierozwalny splot z pragnieniem nie raz stanowił przecież przedmiot zainteresowania filozofii²¹).

Ogromne obramowane wgłębienie w ziemi – wejście do stacji metra – bez trudu przywołuje skojarzenia z płcią, seksualnością, kobiecymi narządami płciowymi. Tym samym, jak w filozoficznym projekcie Levinasa, inność powołująca do życia relację erotyczną wyprowadzona zostaje tu z różnicy seksualnej – z nieredukowalnej różnicy płci. Różnicy jednak nie tyle gatunkowej, co formalnej²², która potraktowana zostać może jako sama zasada inności, wprawiająca pragnienie erotyczne w ruch (nie zaś arbitralna manifestacja męskiego punktu widzenia). Tym, co inne i ku czemu zwraca się pragnienie erotyczne – utożsamione w projekcie Kapoora z ruchem w głąb, do pogrążonego w mroku wnętrza budynku – jest zatem kobiecość. Kobiecość uchwycona w jej tajemniczości, kobiecość niepoznawalna, której inności, absolutnej i całkowitej przeciwności, nie można tu jednak potraktować jedynie jako przysługujących jej atrybutów. Inność – jak przypomina Levinas – jest przecież samą naturą kobiecości i to właśnie „owa tajemnica kobiecości – kobiecości jako z istoty czegoś innego”²³, pozwala pozostać członom relacji erotycznej czymś zupełnie innym, niekomplementarnym.

Opracowywana przez Kapoora tajemnica kobiecości, przywoływana nie tylko przez waginalny kształt – promieniujący „lekką czerwienią nimf” z *Popołudnia fauna*, o którym w *Całości i nieskończoności* wspomina Levinas²⁴ – znajduje swój wyraz przede wszystkim w zainicjowanej przez architekta grze światła i cienia. W zdecydowanym oddzieleniu ciemnego wnętrza od jasnego „zewnątrza”, usytuowanego w konwencjonalnym urbanistycznym kontekście, który stanowi dlań dosyć radykalny kontrast, a zarazem staje się warunkiem możliwości jego pojawienia się. Właśnie jako pustki, która jednak pustką nie jest. Pojawianie się oznacza tu więc nie tyle obecność i pełną widzialność, ile nieobecność i mrok, ucieczkę przed obecnością. Ciemność i skrytość (*Lethe*) stają się zatem funkcjami tajemniczej kobiecości, która znów, za Levinasem, określona może zostać jako wymykanie się światłu – wstyd.

²¹ Por. np. M.P. Markowski, *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 77 i nast.

²² E. Levinas, *Czas i to, co inne*, op. cit., s. 96.

²³ Ibidem, s. 96.

²⁴ Por. E. Levinas, *Całość i nieskończoność*, op. cit., s. 308.

Kobiecość jest w istnieniu wydarzeniem różnym od wydarzenia transcendencji przestrzennej czy od ekspresji, które dążą ku światłu. To ucieczka przed światłem. Sposobem istnienia kobiecości jest skrywanie się i właśnie ów fakt skrywania się jest wstydem²⁵.

A jednak tak zarysowana „istota” kobiecości nie wyjaśnia jeszcze logiki rządzącej dynamiką pragnienia erotycznego. Tajemniczość i łagodność domaga się bowiem przeciwwagi, którą zapewnia profanacja, bezwstydnosc kobiecej nagości. Ta zaś z powodzeniem wpisywana jest przez Kapoora w architektoniczną formę. Bezwstyd, w jakim ukazuje się nagość ukochannej, jej sekret, równocześnie skrywany i w ekshibicjonistycznym ruchu odsłaniany, przywołany zostaje tu przez niemal rubaszną „ramę” dla tego, co ukryte w ciemności, dla wnętrza. Domaga się on profanującego dotyku. Podwójność czy dwuznaczność, która wpisana jest w istotę kobiecości i jej erotyczną nagość, polega zatem na tym, że równocześnie skrywa się ona i odsłania, jest w tym samym momencie dotykalna i niedotykalna – jako przedmiot potrzeby i przedmiot pragnienia. Jest profanacją: ultramaterialnym, gęstym, ciężkim istnieniem, „ekshibicjonistyczna bezmierną nagością obecności” – odkrytą przez pożądliwe spojrzenie przechodnia. A zarazem kruchością czy łagodnością, która skrywa się w wytworzonym przez rubaszną ramę wnętrzu i wymyka się za każdym razem, gdy podjęta zostaje próba jej dotknięcia, znalezienia się w bliskości jej obscenicznej materialności. Dwuznaczność ta sytuuje zatem kobiecość – ciemność – na granicy bezznaczeniowości, na granicy bytu i nie bytu, który „wydostaje się nagle na światło, ale nie staje się znaczeniem”²⁶. To właśnie ta dwuznaczność obietnicy spełnienia – i niespełnienia, które zawsze jej towarzyszy, generuje nieustanny i zarazem niedorzeczny ruch erotycznego pragnienia. „Leta jest nie tylko przeciwieństwem Aletei, jej cieniem (...), Leta jest także towarzyszką Erosa”²⁷ – napisze przecież Blanchot.

Tym samym potrzeba uchwycenia tego, co z istoty nieuchwytnie, która motywuje erotyczne pragnienie, ze względu na konstytutywną dlań różnicę (brak Toż-Samości obu członów erotycznej relacji) przybiera postać otwarcia na tajemnicę, które nie jest próbą jej rozwiązania, ale pragnieniem. Oznacza odsłanianie tajemnicy właśnie jako tajemnicy. Jest niezawłaszczającą konfrontacją z nieredukowalną innością, uobecnianą tu przez ciemność, otchłań, pustkę, które tak dobitnie uwypukla Kapoor. Zanurzenie w wytworzonej przez architekta ciemności – tajemnicy – nie oznacza więc, że zostaje ona zgłębiona i rozszyfrowana. To, co ukryte – kobiecość – nie traci tu nic na swojej tajemniczości. Przeciwnie, ciemność rozmywa się i staje się bardziej nieuchwytna, kiedy próbujemy się do niej zbliżyć. „Odkrywać znaczy tu raczej gwałcić sekret, niż go odsłaniać”²⁸ – przypomni Levinas.

²⁵ E. Levinas, *Czas i to, co inne*, op. cit., 98.

²⁶ E. Levinas, *Całość i nieskończoność*, op. cit., s. 309.

²⁷ M. Blanchot, *Orfeusz, Don Juan, Tristan*, op. cit., s. 57.

²⁸ E. Levinas, *Całość i nieskończoność*, op. cit., s. 313.

Dzięki specyficznej przestrzennej formie architekt buduje relację, której nie sposób wyartykułować w terminach walki, zjednoczenia (jak chciał jeszcze Arystofanes) ani nawet poznania. Te bowiem zakładają źródłową i prawdziwą obecność przedmiotu pragnienia. Wraz z nią jednak pragnienie traci swój wyjątkowy charakter i sprowadzone zostaje do zaspokajalnej potrzeby. Jest to raczej – jako pragnienie erotyczne – zachowywanie nieustannie skrywającej się inności. Lub, innymi słowy, „relacja bez korelacji”, przywoływana także przez Derridę i Blanchota, oznaczająca nieustającą pogoń za wciąż wymykającą się obecnością. Kształtowane przez Kapoora doświadczenie architektury przełożyć można tym samym na terminy Levinasowskiej pieszczoty, opisywanej w kategoriach gry: „gry z czymś, co się wymyka”, gry, której aksjomatem jest „nie wiem”, gry „bez projektu ani planu, (...) nie z tym, co może stać się nasze czy też nami, lecz z czymś innym, zawsze innym, zawsze niedostępnym”²⁹.



Fot. 2. Anish Kapoor, wejście do stacji metra Universita, Neapol.

Projekt Kapoora pokazuje zatem, że to właśnie wpisane w pragnienie erotyczne odniesienie do tego, co równocześnie obecne i nieobecne, obsceniczne i skryte, do tego, co nieustannie się wymyka, funduje przestrzeń właściwą Erosowi. Jej konstytutywnym momentem jest przecież – jak powtórzyć można za Wodzińskim – „Ty relacji erotycznej”. Ty rozumiane

²⁹ E. Levinas, *Czas i to, co inne*, op. cit., s. 102.

jednak nie jako epifania bliskości pozwalająca zamieszkiwać wspólną czy uwspólnioną dzięki rozumieniu przestrzeń, lecz nieredukowalna inność. Toteż przestrzenność Erosa nie jest i nie może być, jak przestrzeń *Dasein* – nawet interpretowanego w terminach „My” – przestrzenią bliskości czy swojskości. Przeciwnie, jest to przestrzeń, w której, paradoksalnie, heideggerowskie od-dalenie nie przybliży, lecz czyni jeszcze bardziej odległym. Ruch pragnienia kierujący się ku swojemu przedmiotowi nie jest bowiem w stanie pokonać oddalenia, inaczej stałby się panowaniem – dominacją Toż-Samego. Funduje on raczej niekończącą się grę bliskości i dali, ponieważ tylko dzięki tej grze – dwuznaczności wpisanej w erotykę – przestrzeń należy zarówno do mnie, jak i do innego.

Erotic Desire. Anish Kapoor, the Entrance into the Università Subway Station in Naples

This essay explores the relationship between the phenomenon of erotic desire and constitution of space as the relation to the Other. The phenomenon of space, as grounded in the experience of radical transcendence, cannot be described in the language of Heidegger's *Dasein's* hermeneutical analysis and can only be sufficiently presented beginning with the Levinas' critique and radicalization of Heidegger's philosophical project. In this respect architecture can be interpreted as the peculiar answer to the question concerning the relationship between space and erotic desire. Anish Kapoor's project of the entrance into the Università Subway Station in Naples can serve in this case as an example. Plato's and Levinas' interpretations of erotic desire are here the main references: sexual difference that constitutes desire, according to Platonic view, can be overcome in the third sex whereas, according to Levinas, insuperable difference of masculinity and femininity is essential for desire to appear. Kapoor's project is the visual interpretation of this second theory.

Magdalena Borowska

**Ku post-formalnej dynamice przestrzeni architektonicznej
– dalej czy bliżej do natury?**

Wpisane jeszcze w nowoczesne myślenie o architekturze i nadal „ponętne” dla niektórych środowisk architektonicznych w naszym kraju¹ przekonanie, że to architekt panuje nad formą² i całością procesu projektowania, nie daje się odnaleźć w trendach i zjawiskach obecnych w najnowszej architekturze, którym zamierzam w tym artykule poświęcić uwagę.

Źródła dezawuacji tego przekonania poszukiwać można we współczesnych architektonicznych nawiązaniach do neoawangardowych praktyk artystycznych podejmowanych pierwotnie na terenie literatury³ i malarstwa. Wydaje się jednak, że w głównym stopniu jest ona konsekwencją zmian w zakresie pojmowania roli i znaczenia nowych technologii cyfrowych w projektowaniu architektonicznym. O ile do niedawna komputery używane były przez architektów jako przede wszystkim „potężne urządzenie kreślarskie”, jedynie przyspieszające realizację tradycyjnie rozumianego procesu projektowego, obecnie coraz częściej i chętniej używa się ich jako „twórczych instrumentów projektowych”, ponieważ „przez wielokrotne powtórzenia – ślepo generować mogą prawdziwe innowacje, niespodzianki i krzyżowe zapładnianie idei”⁴. Otwiera to nowy, generatywny rozdział w pojmowaniu kreacji form architektonicznych. *Novum* polega na skali włączania w proces formowania różnorodnych zewnętrznych i wewnętrznych sił, uwzględniania działania na formę różnych (nieprzewidywalnych) ele-

¹ W wydawanych w ostatnich latach monografiach poświęconych architekturze nadal spotyka się klasyczne ujmowanie projektowania. Patrz np: M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Politechnika Krakowska, Kraków 2003.

² Formą, która zanim pojawi się w materialnie skończonej (aczkolwiek zawierającej „miejsca niedookreślenia”) postaci budynku, najpierw uobecnia się w umyśle architekta.

³ O związkach między neoawangardowymi dyskursami opartymi na kategorii problematycznego autorstwa i analogicznymi tendencjami we współczesnym projektowaniu pisze C. Waldheim w artykule „Nieokreślona emergencja. Problematyczne autorstwo we współczesnych praktykach kształtowania krajobrazu”, *Architektura – Murator* 2007, nr 7(154), s. 3–40.

⁴ „Podczas gdy umysł ludzki jest bardziej skłonny, świadomie lub nie, do kontynuacji *status quo*”. C. Fouriner „«Igrając z ogniem». Biomorficzny paradygmat”, w: *Co to jest architektura*, t. II, red. A. Budak. M.A. Urbańska. J. Stawarz, Mangha, Kraków 2008, s. 403.

mentów⁵. To włączanie wykorzystane może być do ewokowaniu zarówno sprzeczności (architektura dekonstrukcjonizmu), jak i posprzecznościowej ciągłości (technika fałdowania), która interpretowana jest także w duchu biomorfizmu (Greg Lynn⁶, Joachim Krauze⁷).

Ta zmiana w zakresie sposobów wykorzystywania najnowszych technologii cyfrowych w projektowaniu ogranicza twórczą omnipotencję architekta, a z architektury wyklucza konstytutywne dla jej tradycyjnej postaci przekonanie o wyłączości w sprawowaniu kontroli nad formą. Z drugiej jednak strony przynosi tej dziedzinie sztuki ogromne, niewyobrażalne w jej dotychczasowych postaciach możliwości. Można o nich mówić, pozostając w modernistycznym paradygmacie funkcjonalnego „służenia człowiekowi” bądź rozstawania się z tym paradygmatem⁸, można je także rozpatrywać na tle współczesnej wersji relacji mimetycznej: człowiek twórca – Natura.

Wersja ta różni się od dawnych, znamienych dla przeszłości europejskiej sztuki, przede wszystkim poziomem działalności mimetycznej. Nie chodzi w niej już tylko o inspiracje formalne wykorzystywane w konstrukcjach bądź dekoracjach obiektów architektonicznych, ale także o faktyczne upodobnianie się projektowania architektonicznego do procesów samoregulacji właściwych systemom naturalnym, czyli stosowanie w praktyce artystycznej takich sposobów kształtowania form, jakie właściwe są procesom naturalnym.

Zaczynamy się widzieć nie tyle w opozycji do Natury – pisze Colin Fournier – ale jako aktorzy odgrywający wspólnie spektakl ewolucji w ramach tego samego, złożonego systemu. Wraz z rozwojem teorii złożoności, teorii chaosu, cybernetyki i fraktali nabywamy nowego rozumienia systemów naturalnych, odkrywamy prawa, które ukazują regularność tam, gdzie widzieliśmy tylko chaos; odkładamy właśnie narzędzia geometrii euklidesowej i czyniąc to, stajemy się bardziej podatni na inne koncepcje przestrzeni, które były znane od dawna, lecz dotąd pozostały względnie niezbadane⁹.

By przyrzeć się tym innym koncepcjom przestrzeni, przeniesiemy się na grunt filozofii. Tu bowiem, uprzednio wobec współczesnej praktyki

⁵ „Forma – jak pisze J. Kipnis – nie będąc ani czystą figurą, ani czystą organizacją, łączy je obie”. J. Kipnis „Towards a New Architecture”, w: *Architectural Design. Holding in Architecture*, 1993, s. 44 (za: B. Stec, „Uwagi o fałdowaniu w architekturze współczesnej”, w: *Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań, 1999, s. 37).

⁶ G. Lynn, *Animate Form*, Princeton Architectural Press, New York 1998. Na temat zmian w zakresie pojmowania natury projektowania architektonicznego związanych z pojęciem fałdy, także w kontekście teoretycznych i praktycznych poszukiwań G. Lynna, pisze K. Kalitko w: *Architektura między materialnością, a wirtualnością*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2005, s. 108 i nast.

⁷ Por. koncepcja „architektury-skóry” J. Krauzego w: „Information Folding in Architecture”, *ARCH+* 1996, nr 131, April, s. 74 i nast. (za: B. Stec, w: „Uwagi o fałdowaniu...” op. cit., s. 39).

⁸ Por. P. Eisenman, „Post-Functionalism”, *Oppositions* 1976, t. 6 (za: C. Waldheim, op. cit., s. 33 i nast.).

⁹ C. Fournier, op. cit., s. 398.

architektonicznej, dochodzi do ujawniania nowej, organiczopodobnej dynamiki formy. Ograniczymy się do wskazania kilku „momentów” tego ujawniania, akcentując najpierw znaczenie „momentu foucaultowsko-deleuzjańskiego”, ponieważ wraz z nim – zainteresowanie „formą-fałdą” na tak wielką skalę weszło w obszar współczesnej architektonicznej *praxis*¹⁰.

Genealogia zmiany nastawienia w myśleniu o formie łączona jest nie tylko filozoficznymi eksploracjami sensu pojęcia „fałdy”. Są też tacy współcześni architekci¹¹, którzy łączą ją z pojęciem hipertekstu¹². Wraz z pojawieniem się tego pojęcia w kulturze¹³ wzmocnieniu ulega także w architekturze myśl o ważności uwzględniania połączeń i interakcji zachodzących między fragmentami budującymi wnętrza obiektów. Po hipertekstach pojawiają się hiperkształty (np. hiperpowierzchnie Stephena Perelli)¹⁴, dalej hiperciała, w których interaktywna zmienność nie rozgrywa się już tylko na powierzchniach, ale obejmuje swoim zasięgiem całą ich strukturę, przekształcając je w „programowalne i adaptowalne środowisko”. W hiperciałach otwarte na wpływy zostają zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne granice obiektu.

Na określenie interakcji zachodzących między członami dawnych binarnych opozycji typu „zewnętrzne–wewnętrzne”, „naturalne–sztuczne” rozbijających linearność dzielących je granic i tworzących nowy rodzaj przestrzeni „pomiędzy”, Stephen Perella używa terminów „zainfekowanie”, „zakażenie”. Przykładem takiej infekcji – najbardziej widocznej w naszej kulturze – jest właśnie „zakażenie” rzeczywistości przez obraz medialny; jej efektem – pojawienie się we współczesnej sztuce także architektonicznej „nowych intensywności”. „Są one – pisze Perella – witalnym doświadczeniem fenomenologicznym, które prowadzi do zmiany ludzkiej aktywności w świecie”¹⁵.

Ważność tej zmiany w kulturze ujawnia osadzenie jej w kontekście zmian wcześniejszych, związanych z wynalezieniem perspektywy wizualnej, a następnie aparatu fotograficznego.

Podczas gdy maszyna perspektywy wizualnej radykalizowała rozdział i hierarchię między podmiotem i przedmiotem widzenia, pojawienie się sztucznego oka aparatu fotograficznego nie tylko zmieniło koncepcje instrumentu, przez który możemy być widziani, ale także ogólny horyzont widzenia. Człowiek i maszyna spoglądają odtąd na siebie¹⁶.

¹⁰ B. Stec, op. cit., s. 36.

¹¹ Por. G. Pęczek „Nie chowajmy się w kuchni”, wywiad z Kasem Oosterhuisem z marca 2005 r. w: *Architektura – Murator* 2005, nr. 2.

¹² Na temat hipertekstu patrz: C. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, przekł. A. Sawisz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, *passim*, zwłaszcza s. 102–112, 193–195, 170–174.

¹³ Wprowadził je Ted Nelson już w 1965; *ibidem*, s. 102.

¹⁴ S. Perella, „Hypersurface Theory: Architecture Culture”, *Architectural Design* 1998, nr. 5–6.

¹⁵ A. Kępińska „Ciało post-ludzkie”, *Kultura Współczesna* 2000, nr. 1–2 (23–24), s. 146.

¹⁶ K. Kalitko, op. cit., s. 91.

W wersji bardziej współczesnej i dotyczącej architektury współzależność ta przenosi się na człowieka (jego zdolności poznawcze) oraz przestrzenie obiektów tworzone przy użyciu technologii cyfrowych¹⁷. Czy jednak nadal można tu mówić tylko o spoglądaniu?

Poznawcze sięganie w głąb (rozwijanie) przestrzenności fałd

Filozoficznym pojęciem otwierającym możliwość eksploracji takich współzależności inspirującym współczesnych architektów jest pojęcie „fałdy”. Tak jak labirynt składa się z wielu korytarzy, tak *multiplicité*¹⁸ – pisze Gilles Deleuze w 1988 roku¹⁹ – składa się z wielu fałd (zawinięć). Zależność między *multiplicité* i fałdą przywodzi na myśl ideę *complicatio* i *explicatio* Mikołaja z Kuzy²⁰. Droga Deleuze’a do własnej wersji znaczenia tego pojęcia biegnie (względnie) niezależnie od tego tropu. Rozwija się etapami (warstwowo) w toku badań nad przestrzenią gładką i pofałdowaną prowadzonych wspólnie z Guattarim podczas ich pracy nad *Mille Plateaux. Capitalisme et schisophrénie*²¹ oraz podjętego przez Deleuze’a po śmierci Michela Foucaulta wysiłku prezentacji jego dorobku filozoficznego, zwieńczonego wydaniem w 1986 roku książki zatytułowanej jego nazwiskiem²².

Pojęcia fałdu²³ i rozwinięcia (*pli et dépli*) pojawiają się w tej książce bardzo często. „Ożywiają [one] – jak pisze Deleuze – nie tylko koncepcję Foucaulta, ale także jego styl, ponieważ tworzą pewną archeologię myślenia”²⁴. W projekcie filozoficznym Foucaulta „każda forma jest kompozycją (*compo-*

¹⁷ Przestrzenie te nie tylko powstają pod wpływem np. gestu wykonywanego ręką, ale – wpływając na naszą wrażliwość percepcyjną – przyszłe gesty tej ręki kształtują.

¹⁸ Termin ten oznacza wielość, różnorodność – pojęcia używane na oznaczenie modelu specyficznego rozumianej całości. Na temat znaczenia ogólnego pojęcia różnorodności w matematyce i wpływu jego geometrycznych konkretyzacji na ukształtowanie się Deleuzjańskiego znaczenia tego konceptu, patrz: „Wstęp tłumacza”, w: G. Deleuze, *Foucault*, przekł. M. Gusin, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2004, s. 19–21.

¹⁹ W pracy *Le pli. Leibniz et e la baroque*, Minuit, Paris 1988, wyd. ang. *The Fold. Leibniz and the Baroque*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

²⁰ Zagadnieniu istnienia rzeczy w „zwinieciu” i „rozwinieciu” wiele uwagi poświęcił na gruncie swoich rozważań o Bogu i „wszystkich rzeczach” Mikołaj z Kuzy, który pojęcie *complicatio* i *explicatio* zapożyczył od Beocjusza. Patrz: Mikołaj z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*, przekł. I. Kania, Znak, Kraków 1997, s. 126–130 (przyp. 6, s. 126). Por. przyp. 35 w: G. Deleuze, *Foucault*, op. cit., s. 21.

²¹ G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateau; Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987 (też: Anthonie Press, London 1988).

²² Dzieło Foucaulta traktuje autor *Różnicy i powtórzeń* jako różnorodność (*multiplicité*) składającą się z wielu fałd domagających się interpretacyjnego rozwinięcia. Jego interpretacja przybiera charakter wytyczania map orientacyjnych (konceptualnych), czyli siatek pojęciowych, które umożliwiają nieredukcyjny przekład dyskursu Foucaulta na inny dyskurs mający na celu ujawnianie tego, co wirtualnie obecne w jego filozofii, a zarazem twórcze poruszanie się w przestrzeni jego myślenia (G. Deleuze, *Foucault*, op. cit., s. 19).

²³ Termin ten użyty został przez Foucaulta w *Słowach i rzeczach* w charakterze tylko ilustracyjnym.

²⁴ G. Deleuze, *Foucault*, op. cit., s. 159.

sé) stosunków czy związków sił”²⁵. W obrębie każdej formacji historycznej siły człowieka (wyobraźni, pamięci, rozumienia, woli) wchodzą w związek ze specyficznymi dla tej formacji siłami zewnątrz. W archeologii myślenia chodzi właśnie o rozpoznanie sił współtworzących formę zajmującą centralne miejsce w danej formacji historycznej i specyfiki operacji myślowych w niej dominujących. I tak dla XVII wieku (to znaczy historycznej formacji klasycyzmu) – jak za Foucaultem konstatuje Deleuze – tą formą myślenia jest forma – Bóg²⁶, a dominującą operacją (tworzącą wielką rodzinę wypowiedzi zwanych klasycystycznymi) jest „operacja rozwijania do nieskończoności, formowania kontinuu, rozpościerania obrazów”²⁷. Z kolei formą specyficzną dla historycznej formacji XIX wieku, ukształtowaną przez pochodzące z zewnątrz siły (skończoności) życia, pracy i języka, jest forma – Człowiek. W operacjach myślenia zjawia się wtedy coś, co „rozbija serie, niszczy kontinua, które nie dają się już przedłużyć na powierzchni. Pojawia się nowy wymiar – nieredukowalna głębia, która zaczyna zagrażać porządkowi nieskończonego przedstawienia”²⁸. Istoty żywe, rzeczy i słowa „fałdują się i wycofują się w tę głębię”. Dochodzi w ten sposób do głosu drugi aspekt operacyjnej myśli – fałd. „Siły człowieka (...) fałdują się i skupiają w tym nowym wymiarze zagłębionej skończoności, która staje się skończonością samego człowieka”²⁹. Na tle ciągłości klasyfikacyjnych znaczenia nabierają rysy i pęknięcia domagając się poznawczego „sięgnięcia głab” (drażenia powłok). Ta charakterystyka odnosząca się do XIX-wiecznej formacji myślowej nie daje się zastosować do współczesności, ponieważ siły zewnątrz ulegają mutacjom, stając się „siłami krzemu, który wypiera węgiel, siłami składników genetycznych, które wypierają organizm, siłami agramatyczności, które wypierają znaczące”³⁰. By podkreślić odmienność prowokującej do pytań „formacji przyszłości”, Deleuze wprowadza pojęcie Nadfałdu. Nadfałd (*Surpli*), jak pisze,

można wyobrazić sobie opierając się na sfałdowaniach właściwych łańcuchom kodów genetycznych, na podstawie możliwości krzemu wykorzystywanego w maszynach trzeciej generacji, jak również dzięki technikom współczesnej literatury, gdzie mowa może już tylko zakrzywić się w wiecznym odtwarzaniu siebie³¹.

²⁵ Ibidem, s. 153. Na temat rozumienia prawdziwej formy wyrazu jako „funkcji, która działa w rozmaitych jednostkach” patrz ibidem, s. 81 i nast.

²⁶ „Siły człowieka wchodzą w związek z siłami podnoszącymi do nieskończoności. Są to siły zewnątrz, człowiek bowiem jest ograniczony i sam nie może wytłumaczyć owej doskonalszej potęgi, która go przenika. Kompozycja, będąca efektem spotkania, z jednej strony sił człowieka, a z drugiej sił podnoszących do nieskończoności, nie jest formą-Człowiekiem, ale formą-Bogiem (...). Dokładnie rzecz ujmując, jest kompozycją wszystkich bezpośrednio dających się podnieść do nieskończoności sił (czy to rozsądku i woli, czy to myślenia i rozciągłości)”, ibidem, s. 154.

²⁷ Ibidem, s. 156.

²⁸ Ibidem, s. 157.

²⁹ Ibidem, s. 158.

³⁰ Ibidem, s. 162.

³¹ Nadfałd (*Surpli*), jak pisze Deleuze, „można wyobrazić sobie opierając się na sfałdowaniach właściwych łańcuchom kodów genetycznych, na podstawie możliwości krzemu wykorzystywanego w maszynach trzeciej generacji, jak również dzięki technikom współczesnej lite-

Trzy obrazy umysłu: Locke, Leibniz, Deleuze

Interpretacja fałdy będąca efektem namysłu Deleuze'a nad Leibnizjańskim użyciem tego pojęcia zaprezentowana zostaje w książce „*Le pli...*” w 1988 roku, a więc dwa lata po zastosowaniu go do rekonstrukcji projektu filozoficznego Foucaulta. Ma to wpływ na wyraźne zaakcentowanie, że dynamika fałdy i „przyrost” jej przestrzenności stymulowany jest oddziaływaniami płynącymi zarówno z jej wnętrza, jak i z zewnątrz. Jest to – na co zwraca uwagę Anthony Vidler – główne *novum* Deleuzjańskiej wykładni, inspirujące współczesnych architektów.

Przyjrzyjmy się jednak, jak Deleuze „czyta” Gottfrieda W. Leibniza. Odnosi się przede wszystkim do dwóch źródeł: do „*Monadologii*” i do „*Nowych rozważań dotyczących rozumu ludzkiego*”, w których Leibniz podejmuje polemikę z koncepcją umysłu zaprezentowaną przez Johna Locke'a w „*Rozważaniach dotyczących rozumu ludzkiego*”, a szczególnie z użytym tam porównaniem umysłu do ciemni optycznej (*camera obscura*)³². Porównanie to wymaga według Leibniza istotnych modyfikacji, przede wszystkim dlatego, że umysł nie jest statycznym kolektorem „obrazów”, w którym pozostają one „czyste”, to znaczy w żaden sposób niezniekształcone³³. Wprowadza więc do przejętego od Locke'a obrazu umysłu jako ciemnego pokoju – pojęcie fałdy.

Aby podobieństwo uczynić większym – pisze w autor „*Nowych rozważań...*” – trzeba by przyjąć, że w tym ciemnym pokoju znajduje się zasłona zdolna do przyjmowania form, nie jednolita, lecz urozmaicona fałdami reprezentującymi wrodzone poznanie. Nadto zasłona ta czy błona, będąc napięta, posiadałaby pewną elastyczność lub siłę działania, a nawet akcję lub reakcję, dostosowaną zarówno do fałdów dawnych, jak i nowych, powstałych na skutek oddziaływania odmian. A ta akcja polegałaby na pewnych drganiach lub oscylacjach, takich, jakie się widzi na napiętej strunie, kiedy ją ktoś dotknie, tak iż powstawałoby coś w rodzaju muzycznego dźwięku. Bo nie tylko odbieramy obrazy albo ślady w mózgu, ale nadto tworzymy z nich nowe, kiedy rozpatrujemy *idee złożone*. Tak więc trzeba, aby zasłona przedstawiająca nasz mózg była czynna i elastyczna. To porównanie wyjaśniłoby w sposób znośny, co dzieje się w mózgu (...)³⁴.

ratury, gdzie mowa może już tylko zakrzywić się w wiecznym odtwarzaniu siebie” (ibidem, s. 162).

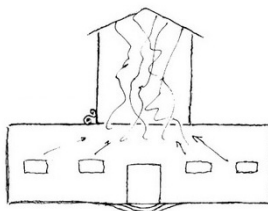
³² „Umysł bardzo podobny jest do pomieszczenia, które całkowicie niedostępne jest dla światła, wyjąwszy kilka małych otworków pozostawionych na to, by wpuszczać widzialne odbicia, czyli idee rzeczy ze świata zewnętrznego. Gdyby te obrazy, które dostrajają się do takiej ciemni mogły tam pozostawać i tak leżeć w porządku, iżby w potrzebie można je było odnaleźć, to ciemnia ta by była podobna do umysłu ludzkiego”. J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, przekł. B.J. Gawęcki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1955, s. 208.

³³ Aczkolwiek uszeregowane „w coś, co Locke określiłby jako łańcuch” (A. Vidler, *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, Ltd., Cambridge 2002, s. 222).

³⁴ G.W. Leibniz, *Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, t. I, przekł. I. Dąbska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1955, s. 154. Przytacza ten fragment A. Vidler, op. cit., s. 221.

W tym obrazie umysłu w miejscu „niezapisanej tablicy” Locke’a (czy płaskiej powierzchni „białej kartki”) pojawia się poruszająca się oscylacyjnym ruchem „przestrzeń fałd” zasłony (kurtyny), reagującej na naturę impulsów dochodzących z zewnątrz³⁵.

Leibnizjańska modyfikacja porównania Locke’a staje się dla Deleuze’a podłożem tworzenia nowych obrazów umysłu. Jednym z nich jest „barokowy dom”³⁶.



Składa się on z dwóch kondygnacji, „piętra materii i piętra duszy”. Pierwsza z nich, niższa,

posiada cztery okna i szerokie drzwi wejściowe, do których prowadzą trzy (wyginające się w łuki) stopnie schodów. Powyżej znajduje się druga kondygnacja składająca się z zamkniętego pokoju, z pięcioma małymi otworami w podłodze umożliwiającymi przepływ oddziaływań wypływających z piętra poniżej. Pokój ten (...) wyposażony jest w pięć zasłon (o draperii urozmaiconej fałdami) luźno zwisających i przez otwory w podłodze wnikających do niższego poziomu. Wydaje się, że, otwory te reprezentują zmysły, pięć zasłon reprezentuje ich receptory, a zamknięty „górny” pokój – jest obrazem mentalnej przestrzeni mocno opierającej się na znajdującym się poniżej ciele³⁷.

Płynna i lepka przestrzeń fałd

To „mocne oparcie [górnej kondygnacji domu] na znajdującym się poniżej ciele” stanowi *novum* interpretacji Deleuze’a. W przeciwieństwie bowiem do Leibniza, który nie twierdzi, że konieczne jest powiązanie między sfalduwaną kurtyną obrazującą umysł, a pokojem, w którym się ona znajduje³⁸ Deleuze uznaje za interesującą właśnie sferę styku między wnętrzem

³⁵ Reagującej „muzycznie”, tak jak napięte struny instrumentu reagują na szarpnięcia, wydając dźwięki. Na charakter tych brzmień mają wpływ zarówno te fałdy kurtyny, które są efektem wiedzy wrodzonej, jak i te, które zarysowały się na niej pod wpływem tego, co w jakikolwiek sposób odebrała ona percepcyjnie z zewnątrz.

³⁶ Za: A. Vidler, op. cit., s. 219.

³⁷ Za: A. Vidler, op. cit., s. 220. Za dopełnienie tego obrazu uznać można Deleuzjańską wizję architektury baroku (zainspirowaną charakterystykami zaprezentowanymi przez H. Wölfflina m.in. w *Renaissance und Barock*), w której wyeksponowane zostaje odchodzenie barokowych form od linearnych załamania, kątów, kątów prostych na rzecz dominacji zaokrągleń, form spiralnych, falistych i poskręcanych, aktywizujących możliwość płynnego wyłaniania się brył z nieskończonej przestrzeni, jak i płynnego rozptywania się w niej.

³⁸ Píše tylko, że „trzeba by przyjąć, że w tym ciemnym pokoju znajduje się zasłona do przyjmowania form” (G.W. Leibniz, op. cit., s. 153; patrz też nast.).

i zewnątrz. Dlatego najczęściej uwagi poświęca temu, co dzieje się między kondygnacjami domu. Znajduje się w niej – jak pisze – pięć kurtyn zawieszonych powyżej³⁹, luźno zwisających, sięgających poziomu zmysłowego i wprawianych w ruch fałdowania także przez bodźce dochodzące z zewnątrz. Bodźce te stają się istotnym źródłem modulacji ruchu kurtyn (fałdowania). Ten ruch tworzenia na zasłonach większych i mniejszych fałd przez „nakładanie ich w nieskończoność, fałdy na fałdę, jedna na drugą”⁴⁰ obejmujący tu już wyraźnie obydwa poziomy poznania⁴¹ (obydwa piętra barokowego domu) jest źródłem swego rodzaju „przestrzeni kurtyn”. Fałda rozwija się więc jakby w przestrzeń reagującą na bodźce tak, jak jednostkowy żywy organizm reaguje na impulsy dochodzące zarazem z jego wnętrza i z otaczającego go środowiska. Czyni to powstającą w czasie fałdowania przestrzeń podobną do elastycznej i ruchomej diafragmy, posiadającej własny potencjał energetyczny i wrażliwość reagowania na bodźce zewnętrzne. Byłaby to jednak diafragma, która nie tylko jest niezależna od zewnętrżności (tj. kurtyna rozpięta wewnątrz, w Leibnizjańskiej monadzie), ale wręcz zanurzona w otaczającej ją płynnej materii będącej w stanie nieustannego pozbywania się bezforemności (fałdowania) i wracania do niej (rozfałdowywania się). Przemawia za tym także nawiązanie Deleuze’a do Leibnizjańskiego opisu przestrzeni wypełnionej fałdującą się w materią.

Należy bowiem pojąć przestrzeń – pisze autor „Nowych rozważań.....” – jako wypełnioną jakąś materią pierwotnie płynną, podległą wszelkim podziałom, skazaną nawet aktualnie na podziały, idące w nieskończoność. Z tą jednak różnicą, że jest podzielna i podzielona nierówno w różnych miejscach, z powodu ruchów mniej lub bardziej już tam współdziałających. To sprawia, że posiada ona w sobie pewien stopień sztywności, a zarazem płynności i że nie istnieje żadne ciało doskonale twarde lub płynne, tzn., że się w niej nie znajduje nigdy atom o nieprzezwycięzalnej twardości, ani żadna masa niedostępna podziałowi⁴².

Podobny obraz materii wyłania się – jak twierdzi Deleuze – z percepcji barokowych form architektonicznych. Materia ma w nich „tendencje do przelewania się w przestrzeń pojednaną z płynnością”, przejawia się w „gąbczastych, jamistych kształtach, albo tworzy wiry ciągle wprawiane w ruch przez powtarzające się turbulencje”⁴³. Jest ona

czymś gęstym i pełnym, zawierającym i zawieranym, czymś, w czym nie daje się rozróżnić trwałych brył i pustki, i stąd też nie ma rzeczywistego rozdziału między wnętrzem i zewnątrz fałdy; ostatecznie materia, z której fałda jest utworzona ma taką samą naturę jak formy przestrzeni w fałdach, pod fałdami i między fałdami⁴⁴.

³⁹ Czyli wiszących też w górnej kondygnacji.

⁴⁰ G. Deleuze, *The Fold...*, op. cit., s. 3.

⁴¹ Ruch fałdowania odbywa się na dwóch poziomach, jakby „nieskończoność miała dwa piętra”: w nieskończoności materii i nieskończoności duszy (ibidem, s. 5). Por. B. Stec, op. cit., s. 38.

⁴² G.W. Leibniz, op. cit., s. 23.

⁴³ G. Deleuze *The Fold...*, op. cit., s. 4.

⁴⁴ A. Vidler, op. cit., s. 224.

Formy te nabierają cech przestrzeni, w której się zjawiają, stają się płynne, elastyczne i lepkie, czyli zdolne do ciągłych modyfikacji i adaptacji.

Łączenie a współczesne wersje mimesis w relacji architektura–natura

Deleuzjańskie interpretacje fałdy i przestrzeni stanowiące zdecydowanie bardziej twórcze niż odtwórcze rozwinięcia konceptów Leibniza, współgrające z możliwościami geometrycznej topologii i projektowania w środowisku cyfrowym, stanowią grunt, na którym od lat dziewięćdziesiątych rozwija się nurt współczesnej architektury nazwany przez pierwszych teoretyków właśnie łączeniem. Z perspektywy architektury interpretują koncepcję Deleuze'a między innymi tacy badacze, jak Jeffrey Kipnis, Sandfort Kwinter, John Reichman, Greg Lynn, Joachim Krause.

Modelowymi architekturami – konkretnymi przykładami nowego ruchu są zaś: Petera Eisenmana *Columbus, Conventior Center, osiedla Rebstockpark, Alteka Tower*, Bahama Shirdela *Nara Conventior Hall*⁴⁵, Franka Gehry'ego Muzeum Guggenheima w Bilbao, Bernarda Tschumiego Narodowe Centrum Sztuki w Le Fresnoy, realizacje Bena van Berkela⁴⁶.

W praktykę wyzwalała architekturę od zakorzenionych w jej tradycyjnej postaci założeń kulturowych, między innymi „założeń porządku, harmonii, stabilności i jedności” i otwierania jej na to, co nieznanie⁴⁷, wpisuje się zarówno architektura dekonstruktywistyczna, jak i ruch łączenia. O ile jednak w dekonstrukcjonizmie chodzi między innymi o akcentowanie nieciągłości wszelkich strategii formalnych, o dawanie formalnego wyrazu konfliktom i utraconym możliwościom tkwiącym w formie geometrycznej⁴⁸, o wypowiedanie językiem architektonicznym tego, co zapomniane, o „wnoszenie pamięci do terażniejszości” (Daniel Liebeskind), to łączenie ukierunkowane jest na „intensywne badanie różnic w ramach niejednorodnego, ale ciągłego systemu”⁴⁹. Ciągłość żywo reagującego na wpływy

⁴⁵ Opis m. in. w: K. Kalitko, op. cit., s. 110.

⁴⁶ B. Stec, op. cit., s. 37. Autorka szczegółowo omawia niektóre z tych realizacji. Trzeba tu jednak podkreślić, że architektoniczne konkretyzacje najczęściej tylko w niewielkim stopniu odnoszą się do sensu, jaki wiąże z pojęciem fałdy Deleuze. Zyskuje ono bowiem w jego filozofii status ontologiczny, który nie da się unaocznic np. przez obraz połaćwanego fragmentu tkaniny czy budynku. Materia – według Deleuze'a – jest wszędzie i wszędzie ulega sfałdowaniu, „zarówno w próżni, jak i w ciałach fizycznych”, w przestrzeni, czasie, w ideach – wszędzie podlega tym samym siłom. Por. A. Vidler, op. cit., s. 219.

⁴⁷ M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1988.

⁴⁸ Wykorzystywanej w architekturze zdominowanej tradycyjnymi zasadami celowości i funkcji. Przykładem tego typu dekonstrukcji mogą być projekty P. Eisenmana z serii „Domy”. Opisy poszczególnych realizacji (Domu 1, 2, 6 i 10) – patrz: C. Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, przekł. B. Gadomska, Arkady, Warszawa 1989, *passim*.

⁴⁹ G. Lynn, „Architectural Culvilinearity. The Folded, the Pliant and the Supple”, w: *Architectural Design. Folding in Architecture*, 1993; J. Krauze, „Information Folding...”, op. cit., s. 74 i nast. (za: B. Stec, op. cit., s. 39).

systemu jest implikowana płynnością wypełniającej ją materii i lepkością pojawiających się w niej fałd.

Właśnie to *novum* nieustannie rozwijającej się przestrzeni (różnicującej się poprzez zwijanie się „w głąb” – inwolowanie i poprzez rozwijanie – ewoluowanie) eksponuje Deleuze w swoim odczytaniu Leibniza, starając się zarazem uzasadnić (przez odwołanie się do wyników badań Nowej Biologii), że procesy fałdowania przynależą Naturze, tłumacząc na przykład przejście między materią nieorganiczną a organiczną (to znaczy powstanie życia)⁵⁰. Tak jak fałdy anatomiczne, fałdy opisywanej przez Deleuze’a przestrzeni między piętrami barokowego domu okazują się być wielością w jedności, każda z nich jest niepowtarzalnym zapisem określonego momentu (a zarazem swoistej historii) kształtowania wybranej jedności przez siły zewnętrzno-wewnętrzne.

Takie właśnie treści wydobywane w „*Le pli...*” okazują się najbardziej inspirujące dla najnowszych sposobów projektowania architektonicznego ukierunkowanych już nie tylko – jak w dekonstrukcji – na ujawnianie konfliktów i „zapomnień”, lecz na wygładzanie przestrzeni, czyli poddawanie jej (pojawiających się w niej form) wpływom różnicującym (ujawniającym niejednorodność), lecz w sposób „ugodowy” (czy, jak określa to Greg Lynn, „potulny”), pozwalający na ukazanie współobecności sił lub kontekstów kształtujących jej aktualną (bądź przyszłą) postać. Sytuacja ta wydaje się kryć w sobie kilka zagrożeń. Dla projektowania architektonicznego wiążą się one z niewątpliwym ograniczeniem władzy architekta nad przebiegiem procesu projektowego, a wraz z tym jego dostępu do aksjologicznego kształtowania architektury⁵¹. Radykalnemu ograniczeniu ulega także „manualna” władza architekta na skutek stosowania do projektowania generatywnego programów komputerowych, które w stopniu dotychczas nieosiągalnym umożliwiają uwzględnianie w projekcie różnorodnych zewnętrznych i wewnętrznych sił (uginających „wyściową” formę). To drugie ograniczenie ludzkiej kontroli ujmowane jest jako niebezpieczne zrzeczenie się jej na rzecz potencjalnie „żywych”, niebezpiecznych mocy tkwiących

⁵⁰ W nawiązaniu do dwóch hipotez z biologii rozwoju charakteryzuje też dwa możliwe sposoby fałdowania – preformację i epigenezę. W pierwszym z nich chodzi o rozwój polegający na skomplikowaniu, rozwijaniu rosnącej złożoności wewnętrznych powiązań w ramach tej samej formy (biologicznym prototypem tego sposobu jest rozwój embrionu, który fałduje się na siebie samego, w miarę jak staje się bardziej złożony), w drugim „fałda rozwija się w całości w następną fałdę, cała z poprzedniej *plica ex plica*” (ibidem, s. 41 i nast.).

⁵¹ To znaczy zrzeczenia się (przynajmniej w części) odpowiedzialności za społeczny wymiar przyszłej architektury i – co jest nie do przyjęcia np. dla P. Eisenmana – za jej artystyczną niezależność. „Według niego (...) – pisze o Eisenmanie C. Jencks – architektura jest odpowiedzialna jedynie przed samą sobą, swoimi własnymi prawami, pięknnością i możliwościami. (...) Możemy więc patrzeć na Dom 6 Eisenmana tak, jak na jedną ze zwycięskich rozgrywek Karpowa: by zobaczyć, jakie nowe ruchy zostały wprowadzone. Autonomia architektury przypomina autonomię szachów, z tym, że w architekturze wolno, a nawet zaleca się zmieniać co jakiś czas reguły”. C. Jencks, op. cit., s. 176.

we współczesnej technologii⁵². Ponadto na skutek fałdowania, negocjacyjnego uginania formy architektonicznej w procesie dostosowywania jej do warunków otoczenia, sama architektura wydaje zmierzać do wizualnego znikania⁵³ w przestrzeni, tak jak w przyrodzie znika ośmiornica lub kameleon. Czy jednak to znikanie nie jest mimetycznie przejętą od Natury strategią przetrwania?

Mimetyczność architektury względem natury nie oznacza już obecnie odtwarzania tylko jej zewnętrznych form, ale także odtwarzanie form wewnętrznych i funkcji wpisanych w rytm życia organicznego. „Architekt sięga do dynamicznej natury ciał, rytmu oddychania, ukrytych, ale stałych procesów trzewnych”⁵⁴. By osiągnąć zadawalającą go estetycznie postać ich architektonicznej mimesy, korzysta z nowych technologii cyfrowych. Lecz powracanie do Natury manifestuje się w najnowszej architekturze także na inne sposoby, wśród których odnaleźć można przejawy restytucji mimetycznego związku z Naturą⁵⁵, angażującego na różne sposoby ludzką cielesność. Znajduje ona wyraz także w wykorzystywaniu w architekturze naturalnych materiałów, w eksponowaniu ich naturalności, w stawianiu obiektom architektonicznym wymagań nie tylko wizualnych (stymulujących głównie aktywność intelektualną), ale haptycznych, słuchowych, zapachowych, angażujących wszystkie zmysły, uaktywniających wyobraźnię, a wraz z nią asocjacyjne odniesienia do różnych form i poziomów życia Natury czy głębokie pokłady pamięci jej bliskiego odczuwania.

W którym z tych kierunków pójdzie architektura? Czy bliskość z Naturą realizowana będzie w niej poprzez generowanie form „żyjących” wyłącznie w świecie wirtualnym, coraz bardziej jedynie przypominających organizmy żywe? Czy tendencja ta doprowadzi do tworzenia architektury przede wszystkim sprzyjającej restytucji aistetyczno-mimetycznego związku z Naturą?

Poziomem funkcjonowania Natury interesującym współczesnych architektów tej miary co Marcos Novak, John Frazer i Greg Lynn jest sam ewolucyjny „mechanizm” życia, opierający się na mutacjach i naturalnej selekcji. Modele ewolucyjne, czyli „automaty komórkowe, systemy samoorganizujące, algorytmy genetyczne”, w których zachodzą różnorodne nieprzewidy-

⁵² „Wyzwalając żywe moce w maszynach, które stworzyliśmy, tracimy nad nimi kontrolę. Maszyny nabywają dzikości i elementu niespodziewanego – zawartego w tym, co dzikie. Świat tego, co wytworzone, będzie wkrótce jak świat tego, co zrodzone: autonomiczny, zdolny do adaptacji i twórczy – lecz – w konsekwencji – poza kontrolą.” K. Kelly, *Out of Control. The New Biology of Machines*, Fourth Estate Ltd, London 1994, s. 5; patrz też: P. Virilio, *L'occident originel*, Editions Galilée, Paris 2005 (za: C. Fournier, op. cit., s. 405).

⁵³ B. Stec, op. cit., s. 54.

⁵⁴ K. Kalitko, op. cit., s. 107.

⁵⁵ Na temat projektu ekologicznej estetyki przyrody i rozumienia *aisthesis* w optyce (mimetycznego) odczuwania natury, dostrajania się do niej, cielesnego komunikowania się z nią, patrz: G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przekł. J. Marecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

walne i ciągłe mutacje, rozpatrywane są przez nich jako (niedościgłe) wzorce projektowania architektonicznego. Stosowanym na coraz większą skalę „narzędziem” umożliwiającym praktyczne zbliżanie się do realizacji tego wzorca jest projektowanie parametryczne⁵⁶. Realizujący je nurt współczesnej architektury

traktuje budynki i przestrzenie miejskie jako żywe organizmy, zwierzęce istoty, czujące i reagujące na zmiany otoczenia. To już nie jest tylko biometryka, algorytmy, połączenie biologii z komputerami, lecz cała warstwa znaczeń i symboli kreująca nowy paradygmat, w którym ludzie żyją już nie w „betonowej pustyni”, lecz w „magicznym lesie”. Przestrzeń jest tutaj definiowana na nowo z każdym dniem i potrafi zaskakiwać⁵⁷.

Do jakiego stopnia inspirujące okazały się dla architektów możliwości, jakie niesie ze sobą wygładzona przestrzeń, w której formy-fałdy pojawiają się zawsze „wywrotowo”, tak jak w filozofii pojęcia, a w sztuce percepty i afekty⁵⁸? Czy architektura, stając się dziedziną coraz bardziej twórczą⁵⁹ i płynną⁶⁰, coraz bardziej wyzwalać się będzie od ograniczeń związanych z wymogiem dawania ludziom poczucia bezpieczeństwa i zakorzenienia w Naturze? A może właśnie – jak chcieliby Gernot Böhme i Arnold Berleant⁶¹ – będzie stawać się środkiem aistetycznej restytucji związku człowieka z Naturą, nie tracąc nic z twórczego charakteru?

Już od czasów Albertiego dominował w architekturze pogląd, że musi ona służyć człowiekowi. W latach trzydziestych XX wieku Le Corbusier

⁵⁶ Patrz: <http://www.projektowanieparametryczne.pl>.

⁵⁷ „Należy jednak pamiętać, że to wszystko to tylko eksperymenty, a spójna wizja nowoczesnej architektury wynikającej z nowych technologii jest właśnie w trakcie tworzenia.” P. Jaworski, „Digital Hinterlands”, raport z konferencji „Digital Architecture London”, która odbyła się 21 września 2009 (ibidem).

⁵⁸ Na temat abstrakcyjnego wymiaru sztuki patrz: G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia*, przekł. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

⁵⁹ Tak jak twórcze jest myślenie (filozofia). Por. ibidem.

⁶⁰ Kategorię płynności obrazuje pewne wyobrażenie, którego przedmiotem jest brzeg morza, a dokładniej – dokonanie przez projektanta Burckmeistersa Fullera radykalnej zmiany perspektywy. Zmiana ta polegać ma na potraktowaniu wybrzeża nie jako brzegu lądu, lecz jako brzegu wody. „Cóż wówczas możemy zobaczyć? Na przykład to, że świat jest w ciągłym ruchu, że jest dynamiczny i niestabilny; nie możemy go zatrzymać, ewentualnie tylko na moment, gdy go zamrozimy i uwięzimy w małej filiżance. W całości nie potrafimy go kontrolować, ponieważ wymyka się zasadom, które obowiązują na lądzie. Możemy kontrolować tylko część całego cyrkulacyjnego ruchu wody; sztucznie kierując biegiem rzek, budując tamy i zbiorniki (...), projektując sztuczne wodospady. Jednakże do dziś nie jesteśmy pewni, jakie mogą być konsekwencje naszych działań. Jesteśmy bezradni w czasie powodzi, kiedy nie możemy powstrzymać rwącej wody ani przewidzieć jej kierunku. (...) W świecie wodnym wszystko jest wewnętrznie połączone i ciągłe. Nawet czas i przestrzeń są odczuwalne tu jakby bardziej powiązane ze sobą i uzależnione wzajemnie od siebie.” A. Berleant, *The World from the Water*, niepubl. manuskrypt z 2000 r., s. 9 (cyt. za: Z. Kalnická „Fenomenologia bezpośredniego doświadczenia wody”, w: *Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2002, s. 80).

⁶¹ A. Berleant, *Przemysław estetykę*, przekł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków, 2007.

podkreślał, że powinna być w zgodzie z humanistycznymi hasłami i dążyć „do otwartego miasta, otwartego na naturę”, na „słońce, przestrzeń i zieleni”. Natura jednak, jeśli była w nowoczesnej architekturze wprowadzana do miasta czy architektury, to, po pierwsze. działa się tak, by zaspokojone zostały określone potrzeby człowieka, po drugie, stanowiła tylko „dodatek do miejskiej pustyni”⁶². W architekturze była ona raczej czymś zewnętrznym, obcym, wykorzystywanym, uprzedmiotawianym.

Czy współczesna postać obecności Natury w architekturze jest na tyle inna, że można nazwać ją partnerstwem? Zdarzają się na szczęście takie realizacje architektoniczne, które skłaniają do pozytywnej odpowiedzi na to pytanie. Uhonorowanie w 2009 roku najważniejszą nagrodą architektoniczną (Pritzker Architecture Prize) Petera Zumthora⁶³ potraktować można jako próbę skierowania uwagi architektów na – z pewnością – bezpieczniejszą formę realizacji architektonicznego partnerstwa z Naturą, niż ta opierająca się na pełnym zaufaniu do najnowszych technologii cyfrowych, a także akt afirmacji dla architektury otwierającej dostęp do przestrzeni, przede wszystkim tej cieleśnie dzielonej z Naturą, atmosferycznej⁶⁴, tej, w której można swobodnie oddychać⁶⁵.

Towards Post-formal Dynamics of Architectural Space: Closer or Further from Nature?

The creation of the architectural form can be interpreted according to two paradigms: purely subjective, when the act of creation is governed by the architect's intention and the generative one, when external, unpredictable forces are introduced to shape the final form. The article explores theoretical consequences of the second paradigm that suggest a change in a traditional man-Nature relation. The author describes this consequences referring to Gilles Deleuze's interpretation of baroque and Leibniz's philosophy, especially to his notion of "fold" showing that it could serve as the model of contemporary architectural thought.

⁶² W. Welsch, „Przestrzenie dla ludzi?” w: *Co to jest architektura*, red. A. Budak, Bunkier Sztuki, Kraków 2002, s. 173.

⁶³ Architekt szwajcarski, twórca m.in. Domu Sztuki w Bregencji, Muzeum Diecezjalnego w Kolonii, słynnego Pawilonu Szwajcarskiego na Expo 2000, obiektów termalnych w Vals; autor książek *Thinking Architecture* i *Atmospheres*.

⁶⁴ O kategorii „atmosfery” i o atmosferyczności – patrz G. Böhme, op. cit., *passim*.

⁶⁵ „Oddychanie, atmosfera, przestwór tworzyłyby główne kategorie projektowania urbanistycznego podług moich marzeń – pisze Welsch. W każdym razie to, że można oddychać, jest moim głównym kryterium we wszelkich sprawach – miejskich, dotyczących środowiska (...).” W. Welsch, op. cit., s. 183.

Patrícia Castello Branco

**The Difficult Task of Art in the Technological Era:
Gerhard Richter's and Martin Heidegger's transcendence
without a transcendent**

For Martin Heidegger, as it is well known, the current technological era is dominated by *Ge-stell*¹. *Ge-stell* is the term used by Heidegger to describe the essence of modern technology. It generally entails reducing Being to a one-dimensional rationality. The consequences of this reduction are standardization and permanent maintenance of the same, since, within the technological logic of *Ge-stell*, beings only 'come to presence' in a predefined frame which is prior to their 'coming to presence'². Moreover, Heidegger maintains that, in a technological society, beings are transformed into *Be-stand* (standing reserve). As a standing reserve, everything that 'comes to presence', everything that is unveiled and is brought-forth, is transformed into raw material to be infinitely manipulated and reused within the same frame. Therefore, the *Ge-stell* also corresponds to a closed, unchangeable vision. This is why in Heidegger's opinion, in modern technology maximum disclosure (where everything is available) also corresponds with maximum concealment (driving out of any other possibilities).

Heidegger's criticism is evidently related to his concept of Being. Let us recall that Heidegger sees Being as *aletheia*, which means unconcealment/concealment. According to Heidegger, unconcealment is a disclosure which implies both unconcealment and concealment. Being means 'coming to presence', but a 'coming to presence' which always demands the existence of a not-yet-unveiled reserve. This is the fundamental question of Heidegger's ontological difference: Being always transcends beings; there is a difference between Being and beings.

However, according to Heidegger, the ontological difference explains that Being cannot exist as a whole outside its 'coming to presence' in concrete beings. This means that, to Heidegger, Being does not exist outside immanence. Therefore, Heidegger refuses to acknowledge the existence of

¹ William Lovitt translates '*Ge-stell*' by 'Enframing'. See Heidegger, Martin, *The Question Concerning Technology and Other Essays* (New York, Harper & Row Publishers, 1977), 19.

² 'Coming to presence' is a translation of the gerund *Wesend*.

Being outside the limits of our experience, but also to reduce Being to the existing.

In the following lines, I will try to describe Heidegger's ideas in Gerhard Richter's work, mainly referring to what I call the transcendence without a transcendent.

In 1988, Richter concludes *18 October 1977*, a series of 15 black and white paintings based on photographs of real events concerning the life and death of four political activists (Baader, Ensslin, Meins and Meinhof) who became terrorists in a radical wing of the Red Army in Western Germany, the Baader–Meinhof group. The collective title of the work, *18 October 1977*, refers to the day when Baader and Ensslin were found dead in their prison cells where they were serving time for murder and other political crimes. Meins and Meinhof had already passed away. The four deaths were officially considered suicides, although they were all rumoured to have been murdered in prison.

Richter's paintings immediately take the spectator by surprise because, against all expectations and although Richter does not ignore the claim to autonomy of contemporary art, the painter demands such interpretations of his work that violate this autonomy and question the ability of a contemporary painting to represent history, politics and the present. It is interesting to note that the death of the leaders of the Red Army was painted a year before the fall of the Berlin wall. Richter, who grew up in divided Germany and spent his childhood and youth in the German Democratic Republic, could not disregard the political dimension of the events.

The series opens with the *Youth Portrait*, which is vital for instilling a sense of tragedy emerging from the paintings. It is an impressive portrait of Meinhof in a classical pose, based on a photograph taken shortly before Meinhof abandoned her normal life to join Baader and Ensslin in order to carry out a series of radical terrorist acts which included murdering civilians. In this painting, Meinhof is portrayed as a young woman who gazes directly at us in a serene and serious manner. Her dark hair and what seems to be a black high-necked jumper blend in with the painting's black background, in a blackness that already seems to surround and encompass the whole image, despite the bright areas of her face and hands. Meinhof's serenely confident looks, as well as the bright places, make us ask what may be hidden behind this serenity. Is she aware of the black smoke surrounding her? The light/shadow contrast stresses the fact that this work is full of paradoxes regarding the condition of painting, Meinhof's fate and of our own contemporary life. Several issues arise here that have no obvious answer: is it actually a portrait of Meinhof's tragic heroism, of a person who is all too aware of the fragility of her utopia, but still remaining a firm believer in the fight against opacity? Is it a portrait of absolute tragedy, in which a young woman is willing to be swallowed up by darkness and her illusion is about to fade away? Is this illusion an 'appearance' or a 'disappearance', that is, has this image just emerged from the darkness or is it about to be swallowed up by it? Is it

a portrait of Richter's own painting, too aware of its own limitations, of its vain effort to represent the ineffable, an image of the painful attempt to keep alive brief moments of revelation, danger and uncertainty, an image of a life in an instable place that requires an all too painful awareness of its own limitations? The work refuses to give answers and Meinhof dies some years later, at a time when the utopia disappears upon coming into contact with reality, and death strongly contrasts with the light transcendence of youth. The darkness ends up by engulfing Meinhof's face and what remains of her is a cold, naked, objective representation of her corpse with a rope mark on her neck. Richter claimed that the whole series was a portrait of the situation of painting itself. And the series ends with a painting representing Baader–Meinhof's public funeral, which is completely blurred, and in which reality is transformed into smudges of white and grey, of light and darkness: the great public event of painting, of representation and of life.

Thus, the series covers all issues that have always been dealt with by Richter: the nature of illusion, representation, the need to believe, transcendence and its tension with immanence, as well as others, such as narration, the relationship between mechanical and manual reproduction, objectivity and the current situation of painting, wedged between utopia and reality, between the image of transcendence and the camera image, between the desire to create and the impossibility of doing so in the current situation. We can also consider it as a metaphor of Richter's own path: *18 October 1977* is a turning point in his work. Three giant abstract paintings follow, suggestively entitled *November (1989)*, *December (1989)* and *January (1989)*. All of them depict the same tragic sensation which was present in *18 October 1977*, with its contradictions and questions. One can feel the vital impulse of light wanting to *appear* amongst the grey. One can feel the fragility of that *appearance*. One can almost physically experience the heroism of unconcealment, somewhere between the painful physicality of birth with the inherent dose of immanence and transcendence it entails, on the one hand, and the universal presence of death, opacity and darkness, on the other. One can feel the strong presence of grey, which is a black hole where everything fits, an absolute mirror of maximum opacity. And there is also a sense of not being able to represent *after* these events. After death, only the absolute silence of total indifference is heard, a silence which is, nevertheless, broken by small rays of light. The vital impulse. The difficult task of painting in the technological era. Painting's search for something lost or concealed. Gerhard Richter's search.

Gerhard Richter depicts the possibility of painting in a contemporary scene in an extremely rich way. His works are dominated by the difficult relationship between art and technology. The reasons for this are numerous and complex.

Firstly, this must be said, because his works are admirable. Secondly, due to the dialogue they establish with the current technological, cultural,

social and above all artistic aspects of history. Each of Richter's works is a complete image with its conquests and deficiencies, but it is also a reflection on illusion, on the nature of representation, on painting, and on the present.

Until now, we could say that Richter is at one with the mainstream of artistic movements of the twentieth century, as this duplicity of art, this being inside and outside the image, is one of the great impulses of modern art. Richter started painting in the era of conceptualism and at the peak of modernism, but he always moved in various directions, and this is why his creations are simultaneously incarnations and reflections of changes undergone by art and of dilemmas surrounding it.

Richter is simultaneously inside and outside the artistic mainstream, never abandoning the dialogue of painting with its own past and present, but also never giving up the search for his own individual path. This idea becomes evident when we notice the profoundly original and critical way he maintains a background dialogue with painting itself.

It is undeniable that Richter builds his works on paradoxes, on contradictory or overlapping relationships: photography/painting; beauty/idea; presence/absence; immanence/transcendence. With Richter, the very contradictions of modernism are brought together in a growing vortex, and gathered in dialectical relationships that assume various forms of representation. As an abstract painter, he refuses, on the one hand, the sufficiency of making artistic means absolute and, on the other, he rejects the neoplatonic calls of suprematism and neoplasticism. On the one hand, he adheres to the modernist claim that forms of expressions are delusions; on the other, he rejects art which isolates itself. As a realist, he agrees with the idea that reality is an image, but he also rejects any subjectivist *nuance*. He never represents reality directly, without photographic mediation, not even when the subject-matter is strictly intimate. He therefore always rejects a subjective look in favour of an objective picture taken with a camera. Nonetheless, all his realist works demonstrate the helplessness of this image, as well as the desperate attempts of the painting to capture the essence of the represented object. The objectivity turns into absolute despair; transcendent hope becomes an attempt in which feelings of disappointment and, above all, of helplessness become visible, in which self-confidence is replaced by a feeling of the most profound humility. Richter's aim is to redeem something that only very fleetingly appears inside the technologically mediated objectivity of our relationship with reality, in our understanding. Painting for Richter is a mirror of the will and, at the same time, of the total impossibility to paint like Vermeer. Like the death of the members of a terrorist group, it acts as a metaphor of the strength that hides behind utopia. As we have seen, it is possible to establish in this work a historical parallel with the current situation of painting: the disenchantment and, at the same time, the heroic attempt to defy death, the idle belief, the awareness of its own inadequacy, but at the same time, the brutal desire to always refuse to surrender, the force of a fleeting unconcealment.

The nature of illusion. And the fight against opacity in this myriad of contradictions which, as a 'safe keeping of Being', is the task of an artist in the era of *Vor-stell* and *Ge-stell*, that is, in the era of modern technology, as Heidegger would say.

Here we see another of the crucial points in Richter's work: its fundamental relationship with the mechanization and the objectivity of the image. This relationship is mainly based on the question of photographic mediation as a representation of reality. Richter is clearly aware that, in the twentieth century, photography became the figurative canon of our culture. This status allows it to introduce itself, not as *an image* of reality, but as *the image* of reality, more real than reality itself. Photography is presented as a technological product that is the builder of History. Without it, is it even possible to obtain pictures? This is an ever-present question.

1. Photography as absence and painting as presence.

Faced with the complex relationship between photography and painting as two different means of representation, Richter deals, in a very original manner, with the question of technique and its integration in pictures. Since the beginning of the sixties the artist has been painting photographic objects, producing on canvas pictures based on photos. His attempts were similar to those undertaken on the other side of the Atlantic by American Pop Art artists. He uses photographs taken by himself, found in family albums, tourist postcards, or – as in *Motorboot* (1965), *Party* (1962) and *Turmspringerin I* (1965) – in newspapers and magazines.

In these three paintings, we find numerous reading lines in overlapping layers: the first is related to the use of objects taken from the mass media, with the use of an image which is already an image in itself. The decision to paint an object which is already an image affirms an essential aspect of our contemporary life in which the relationship between reality and its representation is extremely complex. Richter offers us a kind of image of another image, a hyper-image whose reference is another image, questioning the hyper-reality created by the mass media which attack us with images that refer to other images, to realities that are more real than reality itself, touching on the issue of the nature of the simulacrum. Richter demonstrates that images are reality and that they are objects just like landscapes. Both can be subjected to a different gaze and take on a different meaning when represented on canvas. This process of changing meanings occurs when objects are placed in a new context. Two changes happen automatically: a change in the object itself and a change of meaning. Non-artistic objects placed in a new context are transformed into art, but not like Duchamp's *ready-mades*. Images are transformed even though they are almost mimetic reproductions of photographs. In this sense, Richter demonstrates that painting is not an idea; it is a statement that, by itself, generates a surplus or a new meaning.

Accordingly, Richter places himself right in the heart of modernism's semiotic turning that, generally speaking, may be defined as an abandonment of the represented object for the possibility of representation itself. This is a matter I will describe in more detail below. For now, it is important to highlight a second reading line of these works, which is related to the dialogue they establish, possibly at the syntagmatic level, with art itself and with the artistic field: with American Pop Art and with Duchamp's Anti-Art and its conception of time as an illusion, its need to stop the impression of movement, its idea of painting as *retarde*, its attack on retinal illusion, the '*bêtise de l'oeil*', in defence of a purely Conceptual Art, the Anti-Art.

For all these reasons, and because his relationship with pop becomes mingled with the idea of using photographs from magazines and newspapers as models for his paintings, in the sixties and seventies Gerhard Richter is most famous for his complex relationship with Pop Art. However, with Richter, Pop Art is shown in reverse. The artist is interested in photographs as trivial images which are used not to unveil the absolute domain of mechanization and serialization of image in the era of its technological reproduction and under the reign of stereotype (rethinking, from this moment on, painting's place in this scenario, such as in the case of Warhol, Lichtenstein or Rauschenberg), but mostly in order to discover and demonstrate the differences and the distance between these two reproduction forms: mechanical and manual. Since 1960s Richter hasn't foreseen in his works the end of painting, nor has he taken for granted a transfiguration of painting in the era of the technological reproduction of image. What matters to Richter is painting and the possibility of its existence in the contemporary technological, cultural and social environment. This is why in the 1960s his realist paintings based on photographs started reflecting on an image that does not give up searching for the founding act or moment of painting. At the same time, each of them, despite their obvious impressive mimetism and technical mastery, accentuates and highlights the impossibility to pass from a painting to a technical image. Paintings are similar to photographs that serve as their model, but also completely different. Works based on photographic models – photographs taken by him or by his relatives, photographs from family albums, pictures in magazines or newspapers, landscapes reproduced on postcards – are an attempt to search for the unity of the founding act of art, its essence as a unique and inescapable event, that is, the *possibility* of a painting as an image. As such, all of his works allow us to visualize the sense of his action: they are a dialogue with an image and with the creative act of painting; at the same time they are always and above all paintings, images, 'appearances', to recall an expression used by Richter himself.³ All of Richter's works are paintings. They blossom from his own ashes, pungent and unique in comparison with mediatic images and other forms of reproductions; immanent in their own physicality; beauti-

³ See below note 5.

ful but with a profoundly mature beauty, highlighted by the marks of their own imperfection; aware of their enormous difficulty, of the complexity of their own metamorphosis; but above all, of their transcendence; without a trace of innocence.

This is how Richter's paintings invert the idea of emptiness and superficiality of Warhol's mediatic images, whose completion is a way of unconcealing their opacity so as to affirm the sole founding act of painting. In these images, Richter states his opposition to the death of painting, to the prophets of painting's decadence and defenders of pure ideas. Amidst the multiple standardized and serialized images, objects appear that are likely to produce an aesthetic sensation when appropriated by painting. Painting is a statement of uniqueness.

In this sense, *Woman with Umbrella* (1964), based on a newspaper photograph of Jackie Kennedy after the murder of her husband, president John F. Kennedy, seems to be the inverse of Andy Warhol's *Multiplied Jackies* of the same year. On this canvas, Warhol reproduces 35 identical photographs of Jackie Kennedy. This effect of uniformization and mechanization is undisputed and its aim is to show the automatic reproduction, uniformization and massification carried out by popular culture and the mass media. Richter's work, on the other hand, is the opposite to the repetition of the mediatic cliché 'Jackie'. Reproducing a newspaper photograph, Richter paints a casually dressed woman, carrying a simple umbrella in her left hand. Her right hand is covering her mouth and chin in an expression of pain that is restrained and hidden. It is not immediately clear that this woman is Jackie Kennedy. The image represented is the antithesis of *glamour*, celebrity and mediatic production usually associated with her. It is also, and above all, the antithesis of mediatization of death. *Woman with Umbrella* demonstrates that death, pain and loss are events of an absolute solitude. They are totally unique tragedies and demonstrate, by antithesis, the artificiality and superficiality of the mediatic pop show. By portraying Jackie as an anonymous and ordinary woman, Richter deviates from the multiple to the original; he goes from uniformization and repetition, that is from massification and opacity, towards the singular. However, this is based on a paradox: the object Richter represents as an image of the singular is, at the time, the most mediatized person of all and is painted from an image taken from the news. Based on this mediatic photography, Richter goes from the plural to the singular, demonstrating that pain and the perception of death, regardless of the way it may have been previously presented to us, are the ultimate testimony of individual solitude. Thus, the use Richter makes of the mediatic photographs is an act of denial of both the mediatic screen, and of the spectacularization of the vanguardist act of critical denial. Richter's images are focused on the singular and the individual and never on an abstract idea or a stereotype. In his refusal to abandon what we refer to here as the 'immanence' of the image, Richter becomes unfamiliar with any of the themes, rejects all spectacularization processes and concomitant detachment of the represented object (because spectacularization is always a process of detachment of the

representation from the represented object). For Richter, image and object function as an absolute unity and we cannot detach ourselves from the object without detaching ourselves from the image and vice-versa.

Death, the ultimate denial of all themes, the ultimate and radical presence that refuses to let itself be known, the most radical affirmation of individual uniqueness, is a constant theme in all of Richter's work. From Heidegger's point-of-view, death is the extreme possibility that determines the totality of Being.

Eight Student Nurses (1966) is a work from the same decade as *Woman with Umbrella*. It is a series of eight small paintings of photographs, taken from school jotters of eight nurses, victims of a serial killer, Richard Speck. In this work, despite the image's uniformization, the individual peculiarities and each of these deaths and of these individual narratives, provide these girls with an opportunity to become irreducibly unique from the apparently stereotyped form used. The serial murder, the serial photography and the serial image contrast sharply in Richter's work with the refusal of each of these portraits to limit itself to its stereotyped serial form. Despite the apparent conformity with serialized formats, death appears as the ultimate reserve of uniqueness.

So, Richter's gesture in this work is, simultaneously, an act of criticism towards mass culture and an act of restrained and extremely profound emotion. The same way *Woman with Umbrella* seems to be the reverse of Warhol's *Jackie*, *Eight Nurses* function as the reverse of Marcus Harvey's *Myra*, created 30 years later. The latter is a portrait of a child killer – Myra Hindley – an image that was continuously reproduced by the media and exhibited for the first time in London in September 1997 as a part of the *Sensation* exhibition. *Myra* is a portrait of the mediatic anti-hero. It is the real version of the cartoon's anti-hero, of someone whose portraits, continually reproduced by the media, say nothing about the character, the terrible acts performed or about the death or the victims. In *Myra*, we experience horror, we see the truth about mass media, about society, about fear... a universal feeling of horror. We can see no human being in *Myra*, not in the victims in general and not in any one of them in particular. And this lack of humanity in the image also reflects the unreality of the work, the obscene character of maximum opacity.

In Richter, the act of portraying the same theme, that is, a serial murder, has a radically different sense: Richter does not portray the killer, he portrays the victims. As a result, the apparent stereotype of the form is contrasted with the image of each victim individually contained inside that form. The serial death of a serial killer, the serial image of each victim is, thus, rejected by Richter. This is not a feeling: these are people. These are not mediatic products: these are individual stories. What we can see are not mass media characters but individual people, irreducible to the stereotyped form in which they are portrayed. It is not a serial death: it is an individual death. For Richter, the human soul always surpasses the image and it is this immanence/transcendence that contradicts the abstraction and opacity of

Harvey's image. It is as if Richter had already foreseen, in the sixties, the empty space portrayed in *Myra* and somehow wanted to offer a glimpse of hope, a path for painting to follow far from mechanization and the absolute domain of modern technology.

This is what surprises most in Richter's works. Through his reproduction of realistic photographs, partly taken from the media, he demonstrates that there is a unique vitality in painting, a flicker of life that appears in an image that is already a reproduction of another image, an image of an image, a double simulacrum, although it does not show itself as a substitute for reality. Being a reproduction of a reproduction creates a distance towards realism and demonstrates the constructivist nature of the image, all the more so because it destroys the photorealistic illusion and realism of painting at the same time; it does so by unconcealing, not the artificiality of all image as in Warhol's case, but its enormous reality. By presenting a totally realistic image that is, however, already a copy of another image, Richter exposes the image's illusive nature, its imaginary aspect and, above all its artificiality, that is to say, the fact that it is an image which is a vision, a result of the physical activity of looking, mediated by a technological apparatus whose construction is based on abstract, mathematical, geometrical principles.

This is how Richter's use of photography, initiated in the sixties, has several goals: a) on the one hand, it is a declaration against the assumed closure of art and the alienation of the artistic domain from other spheres. Photography appears here as a way of introducing existential content, integrating it in specific issues of daily life. b) But, simultaneously, it is used as a way of 'cleaning art'. Its content and its forms contrast both with the *pathos* of abstract expressionism and the pure coldness of the new and more radical minimalist concepts. At the same time, photography became an instrument of that anti-sensitivity which Ivan Karp considered the defining characteristic of painting in 1963, and of the total anti-conceptualism of the idea of art that, in itself, does not have anything specifically aesthetic. Contrarily to Warhol – and, in this aspect, similarly to Lichtenstein – Richter never surrenders entirely to the idea, always searching for the material aspect of painting. Richter's approach has always taken into account the eminently aesthetic nature of images (in the original sense of the word), that is, their effect on the senses and on sensibility; he has always considered vision as a physical and emotive process; c) In this sense, photography allowed him to integrate the image's emotional impact, through an iconography that goes way beyond the formalist approach, whether abstract or representative (and in this aspect Richter is unique). However, Richter's images have an emotional or a sensorial impact, both as absence and presence. This idea seems close to Adorno's aesthetics of non-reconciliation, where art can express the ineffable only through denial. We will return to this issue further on. For now, it is important to highlight the last implication of Richter's use of photography: by doing so, he placed himself in the core and heart of the main issue of artistic modernity in general, and its pictorial aspect in par-

ticular: the theme of representation, of the final product's relationship with the represented object, the issue of artificiality of image and the difficult relationship between painting and photography.

But painting is interesting to Richter because of its ability not to represent but to make visible.⁴ This is, once again, the great singularity of Richter: his paintings always assume a first reading line that cannot be separated from perception and from the sensation of any particular object in its immanence, but also in its transcendence. And, at the same time, Richter offers us presence, tactility, the presence of physical, material entities, made visible in their corporeity on a canvas through the act of painting. They are constructed images, just like reality is an image, but they are not images of absence, they are images of something made visible, therefore, something *appearing*. They are revelations of the Being in its immanence, we would say with Heidegger.

This permanent tension between the creative potentials of painting and the tremendous difficulties it encounters, between concealment and appearance, may partially explain the fact that Richter's images are always offered to us at the same time they are denied. And this being inside and outside the image, in Gerhard Richter, means something surprisingly innovative. Richter creates images that are, first of all, immanent entities, images whose sense of immanence is felt in each stroke of the brush, images whose immanence is permanently immersed in a profoundness that is physically felt. Images, in Richter, are emotions which simply refuse to cause emotions, and whose ultimate purpose seems to be to show that they are there, but do not surrender to us, showing what they are allowed to and what they are not. In Richter, the relationship between the sensorial, the intellectual and the intuitive, as well as the tension between representation and creation are therefore open to debate and it is also in this sense that he may be one of the most influential painters at the turning point of this millennium.

With Richter, photography acquires an ambiguous status in relation to its mediatic and daily use: it is a technical, mechanized and, therefore, not subjective image which is also perceived as a construction, a simulacrum, a substitute, something that 'replaces'. Being something that replaces implies that basically it is always an absence and never a presence. The opacity and the distance generated by photography come precisely from its phantasmagorical nature. In Richter it is precisely painting that gives images materiality, presence, immanence and, mostly, tactility. The immanent and tactile nature is given by the texture of the canvas, the texture of paint and the presence of the image in itself. In Richter's work, photography is used as absence and painting lives in this tension between presence and absence.

⁴ In an interview with Benjamin Buchloh, Richter says: 'The artist's productive act in art cannot be negated. It's just that it has nothing to do with the talent of 'making by hand', only with the capacity to see and to decide what is to be made visible. *How* that then gets fabricated has nothing to do with art or with artistic abilities', Richter, Gerhard, *The Daily Practice of Painting. Writings 1962–1993* (London, Thames Hudson 2002), 140.

A painting is not a *representation*, it is an *appearance*⁵ that, nonetheless, does not conceal an absence. It originates in the heart of the tension between revealing and concealment; it mirrors, simultaneously, what appears and what remains concealed in each revelation. It is instituted as a presence that is also the appearance of an absence.

This idea is obvious in various moments of the artist's path. In the *Florence* series, created between November 1999 and March 2000, the painter uses a series of 103 pictures of the city of Florence taken by him. He has been using this technique since 1989. It consists in painting pictures which are afterwards integrated in two panels of the *Atlas*. In the *Florence* series, however, this way of painting over the photographic image gains a new poetic dimension. It is immediately obvious that he attempts to establish a direct interaction between photography and painting. They are considered two ways of producing images and their overlap pushes him to question the issue of representation and, above all, to explicitly demonstrate how their core aspect differs (the question of presence, tactility). Richter says: 'Photography is not really based on reality, it is just a picture. And paintings always have reality; painting is tangible, has presence, but it always results in a picture... I have taken small photographs which I then smeared with paint. This brought aspects of the problem together.'⁶

This issue is constant in Richter's work and has been analysed in several ways and by several means since the sixties.

It is e.g. the case of *Ema (Nude on a Staircase)* (1966). This nude of Richter's first wife was painted from a photograph taken by the artist. The allusion of the work is evident: it refers to Duchamp's mechanical nude in *Nu Descendant un Escalier* (1912), a profoundly conceptual work whose objective is to reveal and decompose movement in a succession of fixed images and successive and static instants. The painting is a nude without flesh or bones; it is a mechanical nude that goes against the classical nude code. In Richter's work, on the contrary, the representation of the nude seems to get closer to the classical canons. Richter questions both the nature of representation and of illusion, and experiments with an answer to Marcel Duchamp's anti-art and conceptualism, by reversing it: 'it is not just a depiction of any nude descending a staircase, it is Ema.'⁷ This fact makes all the difference. It is neither the coldness of an idea, nor the 'absence' of a picture, it is Ema, Richter says. Richter's painting increases presence, and tactility, but still it rejects the illusion of all-seeing. It lets us finally understand, in a new light, a very specific feature of the work: its coldness and distance, a kind of haze

⁵ Richter says, for example: 'Appearance, that to me is a phenomenon', Gerhard Richter, interview with Robert Storr, in Richter, Gerhard, *Forty Years of Painting* (New York, The Museum of Modern Art, 2002), 292.

⁶ Richter, Gerhard, quoted in: Dietmar, Elger, "Epilogue" in Richter, Gerhard, *Florence* (Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2001), iii.

⁷ Storr, Robert, *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting* (New York, The Museum of Modern Art, 2003), 57.

that is well expressed in various technical aspects, e.g. the effect of fogging and the choice of an artificial black and white medium. Both contribute to the idea that the image refuses to express, that it arises from the centre of numerous restraints which leave deep marks. This feeling that we are faced with a concealment/revelation is reinforced by the fact that we cannot see Ema's eyes. She looks down in what seems to be a kind of modesty that deeply contrasts with her nakedness. This refusal to show her eyes mirrors another refusal: the refusal of the image to appear, to totally surrender.

2. Portraits: Illusion, Representation and Utopia.

The most beautiful of Richter's paintings are those of his daughter and of his third wife, Sabine Moritz.

Betty (1988) is a portrait of the artist's daughter posing like Ingres' models, with her face turned away from the spectator, like in *Baigneuse Valpincon* (1808). This oil painting on canvas seems to comply with all the formal requirements of the classical portrait, even in its tremendously intense realistic effect that makes us doubt whether we are looking at a picture or a painting. The realistic representation of the white jacket with red flowers the model is wearing is absolutely perfect (and, once again, it reminds us of Ingres), the effect of light in her golden stranded hair almost makes us want to touch it. We feel how comfortable the childish clothes she's wearing must be, how silky her still childish hair. In this almost physical presence, we feel that Betty is already a teenager, a young woman leaving childhood behind. All this is easily seen in the image. However, this work, apparently so in line with the formal classical canons, breaks away from them in the most direct and ostensive way possible. Betty turns her face away from us. Her face, eyes or expression are invisible. Instead of looking at us, she gazes at something inaccessible, since the background is a uniform streak of dark colour, maybe one of Richter's abstract grey paintings, a background that strongly contrasts with the light emanating from her. Once again, this work contains numerous layers of reading: a portrait of a relationship between the observer and the observed, between the subject and the object? A more naive portrait of a relationship between father and daughter or the coming of age? A proof of the painting's vain attempt to entirely reveal itself, of the image's hope and despair and its inability to become transparent? The truth is that, once more, this work lives in and off the tension between unveiling and concealing, between the unveiled and the concealed, between offer and denial, between the visible and the invisible. That is why it is probably one of the greatest works of the twentieth century.

It's the perfect parallel of *Reading* (1994), two portraits of Richter's third wife, Sabine Moritz. In both cases, we can see a young woman reading a newspaper, totally focused on herself, emitting a light that reminds us of Vermeer and that contrasts with the dark backdrop. The first version is a diffuse and blurry image of the young woman's neck and her delicate head turned away from us, looking slightly downwards as if she

were reading. Against the dark background, her light hair and young skin shine through. A blurry effect accentuates the feeling of intangibility. We admire a subtle picture of an epiphany of light emanating from the grey background and the surrounding darkness. In the second version, the image loses the blurry diffuse effect. We can now see very clearly the profile of the young woman. But, even though the painting is much sharper than the previous version, she still remains unfathomable in her beauty. In both cases, two ideas prevail: a tactile perception that, in the former, provides us with a sense of immateriality, whereas in the latter, it suggests an almost physical contact with the model (in the second version, we can almost hear her breathe); and, at the same time, gives a sense of absence. Her presence is tremendously real, almost physical, but she is also totally absorbed, absent, enclosed in her inner world. This sensation has nothing to do with the sharpness of the image, it is not related to the fact that she faces away from us or stands sideways. Curiously, the beauty that beams from the painting transcends its physical outlines and arises directly from a purely transcendent place where the woman is in both paintings. The tension between absence and presence is uniquely and magnificently outlined here.

3. Immanence and Transcendence.

Gerhard Richter moves, as we saw, in the tension between appearance and concealment. Between what *appears* and what is hidden. Betty turns her face away from us. Some of his realistic paintings seem black and white or filtered through a fog reminiscent of a veil: Ema refuses to look at us, Sabine is totally focused on herself and ignores us; on other occasions she is portrayed with Moritz, but this act of painting her appears even to our eyes as an extremely painful one, in which she is torn away and pulled out of the reality in which she's moving.⁸ These are only some examples of what seems to be what we will refer to here as Richter's 'transcendent immanence', which echoes Heidegger's 'transcendence without a transcendent'. Similarly, Richter seems to exist and create in the heart of his own 'ontological difference', totally aware that his bringing into presence, i.e., that image, contains the visible and the invisible, what is seen and what is necessarily concealed by this disclosure.

On the one hand, Richter's works consent to be pure images, entities and disclosures; on the other hand, they are open-ended because of their disclosure of their own activity of disclosure. An appearance that reflects upon itself must carry the marks of its birth and, above all, of the insufficiency and incompleteness of what is said or shown.

This is the aim of Gerhard Richter's work, the aim of his painting. Photography is the figurative canon of our time and it's on its basis that Richter tries to represent. And, by doing so, he shows the fallacy of representation

⁸ As is the case of the magnificent works *S. Mit Kind* (1995).

itself: even though a painting is a representation of a representation, its nature is totally different from that of photography. The double nature of the representation in question demystifies the very idea of representation as truth. Through exaggeration Richter demonstrates in his paintings the artificiality of objective representation. And, above all, he affirms that it is impossible to deduce a faithful image of reality from a photograph.

We saw that modern representation establishes the domain of maximum objectivity and its reverse: maximum subjectivity. Reality, as an object, creates a subject that objectifies it. The world as a picture demands a separation between what is represented and who represents, it imposes a separation between the subject and the object. Positivism was contradicted by the subjectivism of the Nietzschean Will; both Heidegger and Richter consider them all insufficient.

Reality shows itself and the artist's task is to safeguard the Being's presence as a disclosure that conceals; to safeguard the essence of Being as *aletheia*. Like Heidegger, Richter focuses on the object's immanence but also on the disconnection from reality that seems to be announced by doubly representing it, but in fact works in the opposite way – it reconducts the image to its double immanence: its immanence as a representation that is deferred, not through a subject that filters, but through a universal rationality that objectifies and informs. All his works live in this tension: pictorial reality is an appearance, a being, but Richter fights so as not to establish it as a self-justifiable whole. Richter does not search for solutions, he raises questions. He does not search for truths but for paths, processes, ways and transformations. The major importance of Richter's *poiesis* lies in its opposition to the closure of the image in global technologies or philosophies, in the empire of technology that rules the destinies of art, with its illusion of power. It is a mistake to imagine one can create using a modern technology. One can only recreate the same object over and over again, until it is exhausted. The result is always the same, even when it is subject to the most radical deconstructions. For Richter, deconstructions are not actually sufficient creations. His search is unique, especially regarding reality that is already technologically informed. In his oeuvre, he strives to save art in the era of the *Ge-stell*, to make it reach beyond the modern representation. To achieve that, he simultaneously integrates and totally transforms his objects into a new poetic possibility. Escaping technological rationality in his works can be seen in painful forms of images struggling for survival in the technological domain, in a space dominated by the *Ge-stell* which threatens to entirely invade our intellect and emotions. The emotional restraint we find in Richter's paintings is also a strength of resistance against total manipulation of emotions by the *Ge-stell*, which permeates all spheres of life. A resistance against the present, but also a refusal to return to the past. Richter paints his own desolation at the impossibility of living the utopia of the past.

In a world dominated by the *Ge-stell*, emotions are standing reserves that are also subject to tremendous forces of ordering, manipulation, control and fixation. Art either denounces all these procedures or integrates

them, or both. However, it finds itself, through Richter's eyes, in a remarkable position: it is similar to Meinhof's, Ensslin's and Baader's desperate situation that led them to commit suicide in jail. Confronted with the end of utopia, painting at the end of the millennium is in a blind alley. And its situation is the same, either in the total surrender or in the absolute non-surrender. 'But where danger is, grows the saving power also,'⁹ says Heidegger, paraphrasing Hölderlin. And the saving power is the new advent of Being: *Ereignis*.

Abstract

In this essay, I will explore the idea that Gerhard Richter's work is consistent with what I refer to here as transcendence without a transcendent by Martin Heidegger. Furthermore, I will try to demonstrate how his use of painting is response to Heidegger's criticism of *Ge-stell* and the technological era. In order to pursue these objectives, I will start with a detailed analysis of Richter's work from the sixties to the present day.

⁹ Heidegger, Martin, "The Question Concerning Technology", in *The Question Concerning Technology and Other Essays* (New York, Harper & Row Publishers, 1977), 28.

Alicja Sawicka

Objawienie w sztuce – objawienie sztuki

„Ikona spada z nieba.”

Jerzy Nowosielski

Świat sztuki – charakteryzowany jako dziedzina praktyk artystycznych i estetycznych, zbiór dzieł-przedmiotów oraz wtórnych dyskursów – ujawnia swoje negatywne oblicze, kiedy chce być systemem językowym, definiującym własne granice oraz „zasady obywatelstwa” na swoim terenie. Wyznaczając zakres zrozumiałości oraz widzialności, poszukuje dla siebie uprawomocnienia w formułowanych zasadach normatywnych, które określają, co jeszcze jest sztuką, a co już nią nie jest, i narzucają artyście konkretne zadania, a odbiorcy – nastawienia i postawy. Świat-język, dążący do jednoznacznego stopienia tego, co jest, z tym, co można nazwać, ujmuję w poniższych analizach jako utopię doskonałego porozumienia, która konstytuuje się właśnie wtedy, gdy przestrzeń wypowiedalnego stanowi jedyną możliwą rzeczywistość.

Przebieg argumentacji jest wyznaczony przez perspektywę ukazującą sztukę jako dziedzinę „wydarzania się” transcendentnych sensów artystycznych. Sztuka jest przestrzenią objawień otwierających granice pojmowalnego.

Podstawowym odniesieniem są dla mnie dociekania George’a Steinerja, który akcentuje zdolność artysty do odzwierciedlania w dziele polifonicznego strumienia własnej świadomości. Dzięki temu dzieło sztuki może sprzeciwiać się systemowi językowej wypowiedalności, chcącemu *urzeczywistnić* jego znaczenia w jednoznacznej wypowiedzi – wykładni. Artysta zapisuje w dziele także jego sensory potencjalne, a przez to odsyła odbiorcę do treści, którym w procesie kreacji nie udało się przedostać do języka.

Odwołując się do myśli Emmanuela Lévinasa, wskazuję na możliwość odniesienia jego poglądów do opisu sztuki rozumianej jako mowa przeciwstawiająca się językowej pojmowalności. Mowa stanowi narzędzie tego porozumienia, które dążąc do zawiązania wspólnoty, zarysowuje jednocześnie przestrzeń „pustą”, niewypełnioną. Zawsze pozostają miejsca nieurzeczywistnionego porozumienia, niepełnego zrozumienia. Objawiają się one w sztuce oraz jako sztuka: jako doświadczenie artystyczne i estetyczne.

Podobnie jak mowa, która nie chce niwelować dystansu między podmiotami, sztuka rodzi „nieporozumienia”, skłaniając odbiorcę do niekończących się korekt interpretacyjnych. Postawa poznawcza podmiotu estetycznego musi zostać scharakteryzowana jako wycofywanie się świadomości wobec treści objawienia.

Zaprezentowana poniżej argumentacja ma otwierać przestrzeń dla dalszych analiz, poświęconych sztuce rozumianej jako doświadczenie ikoniczne oraz idolatryczne. Podstawowym zagadnieniem porządkującym tok dociekań będzie wówczas intencjonalność aktu twórczego oraz odbiorczego.

1. Świat bez języka

W biblijnym Edenie człowiek otrzymał władzę nazywania świata. Była ona jednak w pewien sposób ograniczona, gdyż Adam zostaje stworzony jako zwieńczenie Boskiego aktu kreacji, który dzieli się w każdym swym geście na dwa nierozzerwalnie związane ze sobą momenty: wyłaniania z nicości oraz nadawania nazwy:

Wtedy Bóg rzekł: 'Niechaj się stanie światłość!' I stała się światłość. Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą¹.

Człowiek pojawił się wewnątrz już nazwanego świata. Została mu dana jedynie możliwość dokończenia dzieła stworzenia poprzez nadanie imion istotom żywym. Musi więc bez końca konkurować z Boskim protagonistą. Człowiek nie może być – jak On – w pełni stwórczy. Jego moc jest ograniczona. George Steiner opisuje mowę sprzed upadku jako naśladowanie samego aktu stworzenia świata. Dzięki temu, że ludzkie słowo jest kontynuacją czy odtworzeniem głosu Boga, zapewnia sobie zgodność z przedmiotem; stanowi odzwierciedlenie Logosu.

Język Edenu był niczym tafla szkła bez najmniejszej skazy; światło absolutnego zrozumienia przepływało przezeń bez przeszkód².

Jednak po tym, jak człowiek zostaje wygnany z Edenu, jego myśl i język tracą związek ze światem, a konieczność nieustannego poszukiwania adekwatnej nazwy staje się jego przekleństwem. Przypuśćmy, że to Szatan zrodził w człowieku pragnienie absolutnej wolności i podarował mu możliwość nazywania świata *inaczej*. To, co jawi się jako nieszczęście ludzkości, musi więc zostać ujęte jako wydarzenie pozwalające uwolnić się od nadzoru jednego obowiązującego języka. Mnogość języków oraz właściwy każdemu z nich brak adekwatności – fałsz, błąd, kłamstwo – uznać należy za te jego właściwości, które pozwalają człowiekowi ukonstytuować się jako pod-

¹ Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia, Rdz 1, 3–5.

² G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przekł. O. i W. Kubińscy, Universitas, Kraków 2000, s. 101.

miot w pełni twórczy i stwarzający. Argumentując – za Steinerem, a wbrew tradycyjnej wykładni – że fakt pomieszania języków stanowi jedno z największych „błogosławieństw” ludzkości, zamierzam na początku poddać refleksji perspektywę ujmującą utopię doskonałego rozumienia jako świat w istocie pozbawiony języka: jako rzeczywistość, w której człowiekowi odebrana zostaje zdolność mówienia. Ceną, jaką płaci się za urzeczywistnienie porozumienia, jest konieczność pogodzenia się z sytuacją, w której jeden człowiek nie może już mówić do drugiego.

Język jest „bytem” o dwóch obliczach. Z jednej strony, potrafi sprzeciwiać się własnej systemowości. Ale jednocześnie – jest zdolny uprawomocnić każdą dowolną prawdę oraz nadać własnym regułom znamiona obiektywności. Uzasadniając pogląd, że wielość niesprowadzalnych do siebie języków stanowi fundamentalną potrzebę człowieka i źródło ewolucji rodzaju ludzkiego, koniecznie trzeba wskazać na te aspekty aktywności językowej, które czynią ją zdolną do uprawomocniania samej siebie. Innymi słowy – musimy pokazać, jak język (ze swej istoty wolny i anarchiczny) przekształca się w dyskurs, nadający zasadzie własnej wolności status prawa powszechnie obowiązującego.

Podjmując problem konstytuowania się przestrzeni wolności, można wskazać dwie drogi prowadzące do tego celu. Pierwszą jest poszukiwanie „czystego”, niedyskursywnego i poza-racjonalnego doświadczenia, w którym żaden system językowy nie utrudniałby już porozumienia oraz nie kuśił jako narzędzie nadzoru jednych nad drugimi. Przeciwna natomiast droga określa język jako jedyne narzędzie zdolne zagwarantować wolność poszczególnym jednostkom. Tylko w języku może bowiem dokonywać się „uinnianie” bytu – czyli kwestionowanie przekonania, że istnieje jedynie to, co już zostało nazwane w języku. Warto, jak sądzę, podkreślić w tym miejscu, iż oba przedstawione sposoby osiągnięcia emancypacji są projektami utopijnymi, zdolnymi przekształcać się we własne przeciwieństwo.

Poszukując w religii oraz w życiu duchowym źródeł przemocy, Lévinas wskazuje na pozajęzykowe (irracjonalne, czyli nieprzekazywalne) elementy „dyskursu religijnego”, takie jak zdolność wywoływania ekstazy czy przekonanie o nieomal magicznym działaniu sakramentów³. Religia dystansuje podmiot względem własnych prawd dzięki temu, że posługuje się słowem, wypowiada jakiś język, a przez to konstytuuje się jako zapośredniczona przez zewnętrzny wobec niej element. System religijny nie przekształca się w narzędzie manipulacji tylko wówczas, gdy poszukuje jakiejś zewnętrznej względem siebie płaszczyzny porozumienia. Kiedy ukazuje swoje prawa na tle i poprzez reguły innego systemu, zamiast czynić te prawa „obiektywnie istniejącym” tłem (kontekstem) wypowiedzanych prawd. W przeciwnym bowiem wypadku, odbiera podmiotowi, ku któremu się kieruje, możliwość wolnego wyboru. Ogranicza jego zdolność percepcji poprzez wyznaczenie

³ E. Lévinas, „Etyka i duch”, w: idem, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, przekł. A. Kuryś, Wydawnictwo Atext, Gdynia 1991, s. 8.

zakresu widzialności. Mamy wówczas system totalny – „Byt, w którym nic się nie kończy i nic się nie zaczyna”⁴.

Religia jako forma władzy totalitarnej chce odnosić się do każdego aspektu rzeczywistości, wyklucza jakikolwiek sprzeciw. Nie zwalcza po prostu innego głosu, nie argumentuje przeciwko niemu, ale określa go jako taki, który w ogóle nie powinien być się pojawić. System totalny cechuje się niewiarygodną wręcz spójnością. Nie ma wewnątrz niego wolnej przestrzeni, w której mogłoby zaistnieć inne spojrzenie, słowo mówiące *coś innego* lub wypowiadające się *inaczej*. A jeżeli takowe się pojawia, musi zostać określone jako fałszywe, czyli – odnoszące się do czegoś nieistniejącego. W takim świecie podmiotom odebrane zostaje prawo głosu, prawo do mówienia. Kiedy istnieje jeden system językowy, jeden obowiązujący dyskurs, ukrywający arbitralność własnego zapośredniczenia między człowiekiem a światem – jest tak, jakby żaden język w ogóle nie istniał.

„Nie sposób więcej mówić – stwierdza Lévinas – gdyż jak inaczej zapewnić wartość słów, niż za pomocą innych słów (...). Sens mowy nie zależy już od zawartych w niej intencji, lecz od spójnego Dyskursu, któremu mówca używa jedynie języka i ust”⁵.

Widzimy, jak u Lévinasa refleksja nad niezapośredniczonym doświadczeniem splata się z refleksją nad pośrednictwem języka. Obie drogi osiągnięcia porozumienia mogą urzeczywistniać się w swej formie zdegenerowanej. Prowadzą wówczas do świata bez języka.

Znajdujemy się w państwie, w którym nastąpiło tak doskonałe stopienie doświadczenia z wypowiadającym go językiem, iż wydaje się, że każda wypowiedź stanowi idealne odzwierciedlenie swojego przedmiotu. Język jest *podobny* do świata do tego stopnia, że staje się niewidoczny, ulega zniesieniu. Istnieje tylko to, co nazwane; i nic więcej. Postawmy pytanie o funkcję sztuki w świecie pozbawionym języka. Artystą jest tutaj jednostka dostrzegająca, że przestrzeń widzialności nie jest jedyną możliwą, że istnieje coś więcej, coś jeszcze, poza rzeczywistością ukazującą się percepcji.

Określając politykę jako moc dokonywania arbitralnego „podziału zmysłowości” (wyznaczania zakresu widzialności)⁶, Jacques Rancière uznaje, że działanie twórcze powinno wykraczać poza uznane systemy podziału widzialności i sytuować się poniżej arbitralnie wybieranych *porządków identyfikacji*, zmierzających do nadania odpowiedniej nazwy poszczególnym przejawom działania człowieka. Według Rancière sztuka realizuje przedstawiony postulat na przykład wówczas, kiedy konstytuuje się jako działanie, które sztuką być nie chce – nie chce być *identyfikowane* jako sztuka. Inną drogą osiągnięcia emancypacji stanowi działanie owocujące wytworem,

⁴ Idem, „Wolność słowa”, w: *ibidem*, s. 219.

⁵ *Ibidem*.

⁶ „(...) hasłem policji jest: ‘Idźcie stąd! Tu nie ma nic do oglądania.’ Policja określa układ tego, co widzialne, wyobrażalne i możliwe, powstały dzięki systematycznej produkcji tego, co dane, a nie poprzez spektakularne strategie kontroli i represji.” Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przekł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 157.

który zaznacza, zawiera w swoim wnętrzu ślad różnicy. Sztuka realizuje się w oparciu o relację braku podobieństwa. Jej obrazy i wypowiedzi są kształtowane w taki sposób, by ujawniały w sobie niezgodność z własnymi treściami, znaczeniami. Artysta oddziela na powrót rzeczy od nazw, by wskazać, że ustanowiona między nimi relacja nie jest niczym naturalnym, ale wynika raczej z dyktatu arbitralnego sposobu widzenia rzeczywistości. Sztuka nie wytwarza tak rozumianego podobieństwa. W świecie bez języka musi ona tworzyć „niepodobizny”, ustanawiając w ten sposób swoją niezależność względem praktyk motywowanych określoną zasadą produkowania podobieństwa. Dzięki temu, że działanie twórcze wskazuje, iż istnieje nie tylko to, co już zostało nazwane, jest ono zdolne modyfikować zasięg możliwej widzialności. Sztuka – pisze Rancière –

(...) to porządek pewnego sposobu zakłócania podobieństwa, czyli pewnego systemu relacji między tym, co wypowiedzialne, i tym, co widzialne, między widzialnym i niewidzialnym⁷.

Świat bez języka określić należy jako rzeczywistość wykluczającą jakąkolwiek istotną zmianę, czasowość oraz rozchwianie czy niepewność świadomości. Aby słowo i przedmiot były do siebie doskonale podobne, w przestrzeni poznawalności nie może bowiem pojawić się najmniejsza nawet szczelina, poprzez którą w świat wdarłby się anarchiczny blask nicości. Byt istniejący jest bytem o ukonstytuowanej ostatecznie tożsamości; obca jest mu wszelka potencjalność istnienia. Opisując proces utożsamiania się bytu z samym sobą, Lévinas stwierdza, że *istota* nie jest tu podejmowana jako wyzwanie, pozwalające wykroczyć poza (przypadkowy) stan aktualny, ale jest już zawsze *dana* jako kształt skończony i zamknięty. To „(...) niezwykłe *trwanie* w (podkr. – A.S.) istocie, które zapełnia każdą przerwę nicości pragnącą przerwać jej dzieło”⁸. To terażniejszość „pozbawiona pęknięć i niespodzianek”⁹, wykluczająca możliwość zmiany oraz rozwoju w czasie. Intencjonalność świadomości kieruje się ku utrzymaniu własnej tożsamości w już osiągniętym kształcie. W efekcie – mimo, iż odróżnia siebie na tle świata zewnętrznego, to świat ten jest bytem z niej samej pochodzącym. Intencjonalność świadomości sprawia, że podmiot natrafia na coś innego od siebie tak, jakby wyłaniało się ono z niego samego¹⁰. Dla zobrazowania tej sytuacji Lévinas posługuje się metaforą światła. Światło pozwala odkryć świat – ujrzeć go – ale jednocześnie, jest ono czymś, co „nie widzi” niczego poza samym sobą. Można by stwierdzić, że światło nie wie o tym, że istnieje ciemność.

Utożsamienie dokonuje się jako wykluczenie tego, co inne. Inne jest czymś nieistniejącym, ale nieistniejącym w taki sposób, że należy opisywać

⁷ Ibidem, s. 51.

⁸ E. Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przekł. P. Mrówczyński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, s. 13.

⁹ Ibidem, s. 14.

¹⁰ Idem, *Czas i to, co inne*, przekł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 60–65.

je za pomocą stwierdzenia: „Inne (Nic) nie istnieje”. W systemie totalnym, w świecie bez języka to, co inne, nie jest ujmowane jako coś, co istnieje potencjalnie, co mogłoby wejść w istnienie. Spójny i znajdujący uprawomocnienie w sobie samym dyskurs tożsamości wyklucza w ogóle możliwość postawienia pytania: „Czy istnieje inne (Nic)?” Rancière stwierdza, że w świecie bez języka sztuka antyprzedstawieniowa może zostać urzeczywistniona tylko kosztem sprzeniewierzenia się swojemu ideałowi. Podążając wbrew zasadzie przedstawieniowości – wbrew wszystkiemu, co jest *przedstawialne* – pozostaje ona bowiem uwarunkowana w swych wytworach przez określony, bardzo konkretny, zakres widzialności, zakres tego, co widzialne lub już zobaczone.

Wyraża ona po prostu życzenie – pisze Rancière – paradoksalne pragnienie, by w tym porządku, który wyklucza przedstawieniową odpowiedniość form do tematów, istniały jeszcze właściwe formy szanujące jednostkowość wyjątku¹¹.

Przedmiotem jej negacji nie jest wyznawany porządek identyfikacji. Sztuka sugeruje po prostu, że coś, co już się ukazało, nie jest jedynym możliwym obiektem widzenia. Sytuuje się ona wewnątrz owego porządku, gdyż poszukuje jedynie miejsc pustych (ukazujących się w tym, co widzialne), zamiast wykraczać w ogóle poza widzialność. Idea sztuki antyprzedstawieniowej wyraża pragnienie, które jest sprzeczne:

Aby przedstawić nieprzedstawialne sztuki (...), trzeba sprawić, by to, co niemożliwe do pomyślenia, uczynić dla myślenia możliwym, a nawet absolutnie koniecznym¹².

Posługując się zaznaczonym powyżej porównaniem intencjonalności do promienia światła, można powiedzieć, że sztuka nie wkracza w ciemność, ale rozjaśnia po prostu miejsca, które nie były dotąd oświetlone w wystarczającym stopniu.

Zapytajmy, w jaki sposób działanie twórcze może wykroczyć poza zakłętą krąg Tego Samego. Dzięki czemu Inne rozrywa przestrzeń widzialności? Postępując za Rancière, należałoby stwierdzić, iż jest to osiągalne wówczas, gdy sztuka rezygnuje z realizowania określonych celów w taki sposób, że proces ten miałby zmierzać do jednoznacznego uporządkowania świata. Artysta chce przeformować świadomość odbiorców poprzez uwolnienie swojego wytworu od zasad wyznawanego porządku identyfikacji. Jednocześnie jednak nie chce on osiągnąć niczego konkretnego:

Sztuka – pisze Rancière – jest wyemancypowana i emancypująca, gdy wyrzeka się władzy narzuconego przekazu, określonej widowni i jednoznacznego sposobu wyjaśniania świata, gdy, mówiąc inaczej, przestaje *chcieć* nas wyemancypować¹³.

Powyższe stanowisko łączy się z perspektywą ujmującą podmiot twórczy jako jednostkę niezdolną do pełnego zapanowania nad przebiegiem

¹¹ J. Rancière, op. cit., s. 138.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 161.

aktu kreacji. Artysta nie jest tożsamy z samym sobą. Inaczej niż świadomy swego celu mistrz rzemiosła, nie kieruje on swoim działaniem tak, jak gdyby było ono kontrolowaną realizacją idei, prostym wcielaniem pomysłu w materię, konstruowaniem wypowiedzi. Proces kreacji jest nierozzerwalnie związany z doświadczeniem twórczym podmiotu. Artysta jest *uwikłany* w tworzenie, będące etapem w procesie osiągnięcia tożsamości, a nie gestem podejmowanym przez Toż-Samą jednostkę, która w tym geście chce jedynie *wyrazić* obecny stan swojej świadomości. Artysta uniezależnia więc swoje działanie od języka, stanowiącego doskonale przezroczyste zapośredniczenie. Zaprezentowana perspektywa wyznacza namysł Steinera nad naturą artystycznej kreacji:

Próby zerwania umowy między słowem a światem, jej renegocjowania, gdyż nie uczestniczyliśmy w jej podpisywaniu, prowadzą albo do autyzmu i niepojmowanego milczenia, albo (...) do poezji¹⁴.

2. Mówienie bez języka

Steinerowskie ujęcie jednostki twórczej znajduje uprawomocnienie w stanowisku, które określa podmiot jako nigdy nie mogący zaznać spokoju – jego tożsamość pozostaje niezmiennie rozchwiana, a żadna z jego myśli nie jest zdolna wyprowadzić go z przestrzeni niepewnych, bezimiennych potencjalności.

Jedyność bez miejsca, bez idealnej tożsamości (...), bez tożsamości *ja* przystającego do siebie – jedyność wycofująca się z istoty – człowiek¹⁵.

Odwołując się do stanowiska Lévinasa, należy jednocześnie zaakcentować negatywny aspekt tej sytuacji. Niepewność tożsamości rodzi bowiem potrzebę wprowadzenia porządku.

Według Lévinasa akt myślenia, który chce ukazywać siebie jako odzwierciedlenie przepływu doświadczenia, jest działaniem pozbawionym samoświadomości¹⁶. Ponieważ intencjonalność pozostaje uwarunkowana przez określoną perspektywę patrzenia, owocuje ona arbitralnym wyznaczeniem zakresu widzialności. Świadomość nie dostrzega własnej przemocy. Steiner przenosi ciężar analizy z zagadnienia nadzorczej funkcji intencjonalności względem zewnętrżności na problem samego – nieprzejrzyściego dla siebie – myślenia. Dzięki temu jego stanowisko w przedstawianej kwestii nie jest tak jednoznacznie krytyczne.

Człowiek jest więźniem własnej świadomości, znajdującej odzwierciedlenie w nadbudowującym się nad nią systemie wypowiedzi porządkują-

¹⁴ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przekł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2004, s. 137.

¹⁵ E. Lévinas, *Inaczej niż być...*, op. cit., s. 20.

¹⁶ Por. idem, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, przekł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 11–12.

cych rzeczywistość. Według Steinera język jest zdolny przeciwstawić się własnej systemowości i temu, co już wypowiedziane, właśnie przez to, że kształtuje się w oparciu o polifoniczne i chaotyczne procesy myślenia. Jego fundament stanowi pozbawiona pełnej samoświadomości mowa wewnętrzna. Język może wypowiadać światy alternatywne (nieistniejące), ponieważ człowiek został obdarzony zdolnością „kontrfaktycznego wyobrażania”, niezależniana się od faktyczności, posiadającej już swoją nazwę. Dokonuje się to na skutek otwierania się świadomości na przepływ tych skojarzeń, intencji i myśli, które wymykają się ukierunkowanemu porządkowi intencjonalności. Nieprzystawalność myśli zamkniętej w językowym kształcie do myśli tożsamej z wielogłosową mową świadomości rodzi przede wszystkim chęć zniesienia tego rozsunęcia. Wskazana niedoskonałość ludzkiego myślenia staje się przez to fundamentem przyszłej wspólnoty.

Lévinas akcentuje konieczność oddzielenia żywej i niejednoznacznej mowy od zamkniętej – mającej ją odzwierciedlać – wypowiedzi. Do istoty mowy należy zdolność negocjowania, kwestionowania („od-mawiania”) czegoś, co przez nią samą zostało wypowiedziane. W podobny sposób Lévinas odróżnia ekspresję od jej efektu, postrzeganego jako wybiórczy – nieadekwatny względem poprzedzającego go aktu – obraz. Mówienie, ekspresja, doświadczenie – za pomocą tych określeń można opisać proces wychodzenia poza granice świata pozbawionego języka, czyli takiego, w którym język jawi się jako zbędny, gdyż utopia wspólnoty została już urzeczywistniona.

(...) język mówi tam, gdzie między członami relacji nie ma wspólnoty, gdzie nie ma wspólnej płaszczyzny, gdzie taka płaszczyzna ma dopiero powstać¹⁷.

Podmiot przekracza siebie, wychylając się poza granice własnej wypowiedzialności. Czym jednak jest ta anarchiczna i dążąca do samozniszczenia, tak tajemnicza i niemalże niema mowa, jeżeli nie myśleniem, które nieświadome własnego przebiegu posiada jednocześnie zdolność do podążania wbrew temu, co weszło w zakres jego intencjonalności? Dla Steinera jedną z podstawowych przyczyn *smutku myśli* jest brak dostępu do prywatnej, wewnętrznej mowy drugiego człowieka. Tego dystansu nie zniesie żadna, nawet najbardziej intymna, bliskość¹⁸. Ów *brak* myślenia musi jednak zostać określony jako prawdziwe błogosławieństwo, oddalające ryzyko solipsyzmu. Bowiem jedynie świadomość, iż moje myślenie nie dociera do drugiego, że zatrzymuje się o mur braku rozumienia, pozwala uzmysłowić sobie, iż ów mur rzeczywiście istnieje, a rozmowa nie jest swobodnym przepływem mówienia między mną a kimś drugim. Perspektywa proponowana przez Steinera ukazuje proces rozwoju języka oraz twórczą aktywność człowieka jako możliwe dzięki ich uwarunkowaniu przez wymykający się

¹⁷ Ibidem, s. 72.

¹⁸ Por. G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przekł. O. i W. Kubińscy, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 23–31.

artykulacji przepływ myślenia. Liczne formy wewnętrzności kontryfakcyjnej (niejasność i chaotyczność, błąd i fałsz) są koniecznymi warunkami zaistnienia języka, społeczeństwa oraz sztuki.

Doskonała prawdomówność, doskonała przejrzystość myśli należy do królestwa zwierząt (...). Sztuka nieustannego maskowania pomaga ludziom przetrwać. Lecz tę maskę nosi się pod skórą¹⁹.

I tak jak warunkiem możliwości istnienia sztuki jest jej uwarunkowanie przez amatorską i chaotyczną myśl, tak też samo to myślenie może znaleźć swój adekwatny wyraz jedynie *dzięki* działaniu artystycznemu i w nim. Ponieważ artysta nie może uwolnić się od polifonicznego strumienia świadomości, pozostaje mu jedynie zmierzyć się z wyzwaniem ujawnienia – wcielenia w materię – tej wielogłosowości.

U Steinera refleksji nie jest już poddawane rozsuniecie między myślą a językiem, ujawniające się w relacji rozmowy – między mną a Innym – ale to samo rozsuniecie jako prześladowające samotny podmiot, który chce znaleźć odpowiedni kształt dla mowy wewnętrznej. *Ja to ktoś Inny* – stwierdza jednostka twórcza. I właściwie nie mamy tutaj pewności, czy elementem obcym, trudnym do ogarnięcia jest samo myślenie, czy mająca przyjść mu z pomocą wypowiedź.

Steiner opisuje przedostawanie się intuicyjnie ujmowanej treści do świadomości twórczej jako kolizję, starcie myśli z nie dającym się znieść ograniczeniem.

Przecucie przeszkód, efektu interferencji czy ‘białego szumu’ ma niepokojąco fizyczny charakter. Odczucie, intuicja, intelektualne lub psychologiczne oświecenie tłoczą się *po wewnętrznej krawędzi języka* (podkr. – A.S.), nie mogąc się ‘przedostać’ do artykulacji (...) ²⁰.

Tej przeszkody najbardziej nawet twórczy gest nie jest zdolny pokonać. Wytracając nieustannie swoją energię w zderzeniach z oporną materią, artystyczne działanie (Steiner powiedziałby – *prawdziwie* artystyczne) musi pogodzić się z własną porażką. Mową poezji staje się milczenie. Przyglądając się twórczości Paula Celana, Steiner stwierdza metaforycznie:

Wiersz wyzwolił się ze swej lingwistycznej zjawiskowości, gdy pozostawił po sobie tylko niewysłowiony cień na spalonej trawie²¹.

Artysta wskazuje jedynie na zakres potencjalnych treści. Odracza każdy rozpoznawalny sens, tak aby „byt” powołany przez niego do istnienia nie przekształcił się w punkt wyjścia dla rozwijania spójnego dyskursu: języka

¹⁹ Ibidem, s. 25–26.

²⁰ Ibidem, s. 48.

²¹ Idem, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 177. Podobnie – jako intencję pozbawioną identyfikowalnego znaczenia – określa Lévinas milczenie: „(...) rozmówca dał znak, ale uchylił się od interpretacji – i dlatego milczenie jest niepokojące”. E. Lévinas *Całość i nieskończoność...*, op. cit., s. 95.

wykluczającego możliwość mówienia (myślenia). Treść sztuki, konstytuując się jako nieprzekazywalna, staje się zaczątkiem dla narodzin rzeczywistej wspólnoty – w niej przestrzeń intersubiektywności nie jest tożsama z tym, co *takie samo*, ale z tym, co *wspólne*. Czy raczej – co może stać się wspólne. Interesujące, że w analogiczny sposób poezję Celana ujmuje Lévinas:

Oto wiersz, językowa doskonałość, sprowadzony do poziomu wykrzyknika (...). Znak porozumiewawczy? A może znak niczego albo porozumienie bez powodu: mówienie bez wypowiedzianego²².

Wiersz wychyla się w stronę utopii, w której jeden może mówić do drugiego wówczas, gdy – paradoksalnie – nie chce w ogóle być zrozumiany. Kiedy – innymi słowy – artysta-poeta zachowuje świadomość, że ideał porozumienia jest jedynie złudzeniem, a jego urzeczywistnienie owocuje czymś zupełnie przeciwnym: antyutopią *tego samego*, światem bez języka. Jak widać, analizy Lévinasa zdają się pomijać wątek stanowiący jednocześnie pewną bardzo konkretną ich możliwość – możliwość, której on sam nie chce zauważyć. U Lévinasa bowiem to ten Drugi – Inny – jest w istocie pierwszym i pierwszorzędnym podmiotem mówienia: Mistrzem i Nauczycielem²³. Natomiast podmiot określający siebie jako *Ja* musi wycofać się, zamilknąć w obliczu cudzej mowy. Czy jednak – aby tak ujmowana relacja mogła się urzeczywistnić – nie jest konieczne, by podmiot-*Ja* uznał (założył), że przestrzeń porozumienia, utopia łącząca *Ja* z *Ty*, została już osiągnięta lub że znajduje się nieomal na wyciągnięcie ręki? Tuż obok? Jeżeli bowiem rozmowa ma istotnie do czegoś prowadzić – jeżeli ma stanowić narzędzie zmiany wspólnego świata lub ustanawiania świata jako wspólnego – to powinna przecież realizować się jako wzajemność. Ale nie taka, która polega na przyjmowaniu innej mowy (wypowiedzi, perspektywy), które stanowi alternatywę dla chęci narzucenia drugiemu własnego spojrzenia. Rzeczywista wzajemność rodzi się wówczas, gdy podmioty mówiące rezygnują w ogóle z próby zawiazania porozumienia. Kiedy cel ten pozostaje już na zawsze odroczoney. Ich rozmowa składa się wówczas z samych tylko „wykrzykników”, pustych i wieloznacznych gestów ostensywnych, „znaków niczego”. Wspólna przestrzeń ukazuje się więc zawsze „w blasku utopii”. Jako niemożliwa do urzeczywistnienia.

²² E. Lévinas, „Paul Celan. Między bytem a innością”, w: idem, *Imiona własne*, przekł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 47.

²³ Warto przy tym podkreślić istotną różnicę między stanowiskami Lévinasa i Steinera. Ten drugi określa bowiem rozmowę i współ-nauczanie jako ruch dialektyczny, w którym wykraczanie poza własną tożsamość jest nierozdzielnie splecione z dążeniem do jej zachowania, do uchronienia intymnej mowy przed powszechną zrozumiałością. Ponadto w ujęciu Steinera przedstawiony ruch ukazywany jest także z perspektywy Innego – czyli tego, kto naucza. „Rzetelnie nauczać to budzić w uczniu wątpliwości, ćwiczyć go w niezgodzie. Przygotowywać go do odejścia. Prawdziwy Mistrz zostaje w końcu sam.” G. Steiner, *Nauki Mistrzów*, przekł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zys i S-ka, Poznań 2007, s. 111.

3. Ślad utraty

Podejmując zagadnienie tworzenia, filozofia starożytna zmuszona była wykluczyć poetę ze „świata sztuki”. Bowiern jako jednostka niezdolna do pełnego kontrolowania przebiegu pracy poeta nie mógł sprostać ideałom artystycznego rzemiosła. Poeta wystawia się na wezwanie głosu, przychodzącego do niego *skądinąd*: „(...) nie może powołać się na żadne normy, żadną teorię, może jedynie liczyć na pomoc Apollina i Muz”²⁴. Definitywnym wyznacznikiem sztuki było natomiast kryterium doskonałości rozumiane jako zdolność urzeczywistniania (wcielania w materię) określonego ideału piękna dzięki działaniu zgodnemu z regułami danej dziedziny sztuki. Aktywność artysty ma być podporządkowana określonym zasadom. Poeta z kolei jest uzależniony w swej pracy od głosu boskiego natchnienia. Obaj zatem nie są jednostkami w pełni wolnymi i twórczymi. Ich aktywność jest odniesiona do zewnętrznego elementu, w nim znajduje rację swojego istnienia. Interesujący jest zwłaszcza sposób, w jaki określa się naturę twórczości poetyckiej. Zupełnie jakby filozofia – nie mogąc poradzić sobie z niejasnością tego procesu – musiała powiązać go z wpływem jakichś sił transcendentnych i irracjonalnych. Zatem takich, których zasady działania nie trzeba wyjaśniać, gdyż nie jest to w ogóle możliwe.

Zarówno artysta, jak i poeta są tu przedstawiani jako jednostki wykonujące pewne czynności. Uwzględniając wcześniejsze analizy, czynności te chcę określić jako te, których sens jest uwarunkowany przez usankcjonowany *porządek identyfikacji*. Zamierzam zatrzymać się nad pytaniem o konsekwencje, jakie dla rozumienia praktyki artystycznej może mieć przeniesienie analizy poniżej perspektywy ujmującej sztukę *jako* sztukę. Celem tak zmodyfikowanej argumentacji staje się opis, który nie sięga po kategorie wypracowane w ramach teorii estetycznej. Pojęciem, które powinno zostać odrzucone w pierwszej kolejności, jest „doskonałość”.

Jeżeli nie chcemy wyodrębnić działania twórczego w oparciu o kryteria estetyczne, musimy przenieść ciężar analizy z problemu dzieła (efektu kreacji) na zagadnienie poprzedzającego go procesu. Pierwszą kwestią domagającą się wyjaśnienia, jest uwikłanie podmiotu twórczego w podejmowaną aktywność. Jest ono próbą przekroczenia granic „idioletycznej” świadomości i uczynienia swojego działania znaczącym dla potencjalnego odbiorcy. Kluczowa w tym procesie – jak powiedziałby Lévinas – jest konkretna intencja (sytuacja), fakt znaczenia, nie zaś ukształtowany znak słowo lub obraz, pojawiające się w jego efekcie. Problemem, jaki przede wszystkim akcentuje Lévinas, jest nieadekwatność znaku (dzieła) względem poprzedzającego go faktu znaczenia. Coś, co miało stanowić pomost, łączący

²⁴ Pojęcie „sztuka” było natomiast definiowane jako działanie-produkcja, podporządkowane ściśle określonym regułom (gr. *techné*, łac. *ars*). W. Tatarkiewicz, „Sztuka i poezja. Rozdział z dziejów estetyki starożytnej”, w: idem, *Skupienie i marzenie. Studia z zakresu estetyki*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1951, s. 17.

podmiot-Ja z Innym, staje się w istocie przyczyną niemożności zawiązania porozumienia:

(...) jestem w swoich dziełach nieobecny. (...) wracają one do mnie jako coś obcego. Na podstawie dzieła można mnie tylko dedukować i źle rozumieć, dzieło zdradza mnie raczej niż wyraża²⁵.

Sądzę, że Lévinas nie musiałby formułować takiego wniosku, gdyby w swojej refleksji skupił się nie na przeszkodach, udarniających porozumienie między dwoma podmiotami, ale na tym, co *wydarza* się w świadomości samotnego, mówiącego podmiotu. Bo dłaczego – zapytajmy – moje dzieło jest tym, co mnie zdradza, zamiast wyrażać? Lévinas odpowiedziałby: Dlatego, że oddzieliło się ono ode mnie, nie jestem już w nim obecny, tak więc zamiast stanowić moment aktu mówienia jest ono zamkniętym w sobie „bytem”, który może być interpretowany i wykorzystywany w dowolny sposób. Uważam, że zarysowana sytuacja nie-porozumienia przestaje jawić się jako konieczność, jeżeli skupimy analizę na zagadnieniu świadomości podmiotu mówiącego. Zamierzam wykazać, iż poczucie niemożności wyrażenia prywatności czy wewnętrzności w adekwatnym kształcie uznać należy – paradoksalnie – za źródło możliwej wspólnoty, przyszłego porozumienia.

Wskażmy na początku na dwie podstawowe przyczyny nieprzystawalności myśli wcielonej w kształt do myśli rozumianej jako wewnętrzna, prywatna mowa. Według Steinera, przyczyną *smutku* podmiotu twórczego jest samotność świadomości (jej nieredukowalna obcość względem świata) i jednocześnie uwikłanie w zewnętrzne względem niej konteksty (a uzależnienia tego nie zniweluje żadna, nawet najdoskonalsza krystalizacja myśli). W perspektywie niniejszych rozważań najistotniejsze znaczenie ma akcentowana przez Steinera absolutna samotność. „Rozchwianie” podmiotu sprawia, że myślenie rozwija się jako proces dla niego nieprzejrzysty. „Nie potrafię tego wyrazić słowami”, mówi kochanek, mówi człowiek zrozpaczony; ale i poeta czy filozof²⁶. Myśl tym silniej ulega zniekształceniu, im bardziej jest „własna”, oryginalna. To, co nas najbardziej dotyczy, dotyka – a co właśnie chcielibyśmy przekazać – nie przedostaje się na drugą stronę. Główną przeszkodą, która się tu rysuje, nie jest prosta nietożsamość intuicji z jej możliwym wyrazem, ale fakt, że ta prywatna mowa jest ze swej istoty niedyskursywna: wielowątkowa i polifoniczna. Rozwija się w wielu kierunkach równocześnie. Każda – najdoskonalsza nawet – forma wypowiedzi stanowi jedynie „cień” czegoś, co chciało się przedostać do języka. Steiner ukazuje podmiot myślący jako jednostkę, która musi mierzyć się z nieskończoną wręcz potencjalnością myślenia.

²⁵ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność...*, op. cit., s. 206.

²⁶ G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn...*, op. cit., s. 48.

Poeta lub myśliciel – pisze – są niezbywalnie samotni, a zarazem wystawieni na napór mnogich możliwości. Za progiem milczenia rozpoczyna się zgiełk zarodkowych form i wola artykulacji²⁷.

Ponieważ myślenie wymyka się samemu sobie, nie jest zdolne w pełni siebie kontrolować ani wyrazić wszystkich potencjalności, tłoczących się „po wewnętrznej stronie języka”. Człowiek pozostaje z niezrealizowaną – niemą – intuicją.

W analogiczny sposób Steiner opisuje proces twórczy. Doświadczenie, w którym ujawnia się mnogość intuicji, nie jest tożsame ze zrealizowanym działaniem i efektem tego działania. Podmiot twórczy jest motywowany jakąś mniej lub bardziej skonkretyzowaną ideą-wizją. Widzi (przeczuwa) coś, co chciałby, aby zostało ujrane także przez innych. Kiedy jednak jego działanie dobiega kresu, artysta musi przyznać się do porażki. Okazuje się bowiem, że owa migotliwa mnogość wrażeń oraz myśli została mocno ograniczona. Postawmy jednak pytanie, czy nie jest raczej tak, iż przedstawiona „nieudolność” podmiotu twórczego przesądza o wysokiej wartości wytworu jego działania.

Wyobraźmy sobie przestrzeń, w której porusza się świadomość artysty, jako dziedzinę światów możliwych – wirtualnych i potencjalnych. Jest ona nicością – nieistnieniem – wszystkiego, co jeszcze nie znalazło wyrazu w materialnym kształcie czy formie językowej. Kiedy określony zakres potencjalności wchodzi w istnienie, inne możliwości muszą zostać odsunięte na bok, pominięte. Stwierdzenie nie jest po prostu powiedzeniem czegoś – „Rzecz ma się tak a tak.” – ale jest tożsame raczej z *niewypowiedzeniem* czegoś przeciwnego, innego. „Byt spostrzegany i wypowiedzany nieustannie trzyma jakby w rezerwie niebyty i alternatywy dla potrzeb nowych rozrysowań”²⁸. Określając artystę jako podmiot zdolny „paktować z nicością”, Steiner sugeruje, że oryginalny twórca w jakiś sposób uobecnia w swoim dziele treści, których nie udało mu się w nim zawrzeć lub które świadomie pominął. W dziele sztuki zarysowuje się obecność nicości:

W sercu formy mieszka smutek, ślad utraty. Rzeźbienie jest śmiercią kamienia. Jeśli wyrazić to w sposób mniej prosty, forma ‘zostawiła wyrwę’ w potencjale niebycia, zmniejszyła rezerwar tego, co mogłoby zaistnieć (bardziej prawdziwie i pełniej wykorzystując środki)²⁹.

Perspektywa proponowana przez Steinera sprzeciwia się stanowiskom, opisującym artystyczną kreację jako wcielanie w materię (wypowiedź) jakiejś obiektywnie istniejącej i domagającej się własnego zaistnienia idei, a samego twórcę jako bezwolne narzędzie jej uobecniania.

Wróćmy do rozważań Lévinasa. Jak pamiętamy, stwierdza on, że efekt działania (dzieło lub wypowiedź, znak lub słowo) stanowi przeszkodę na drodze do zawiązania porozumienia. Jest on bytem, któremu odebrana zo-

²⁷ Idem, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 195.

²⁸ Ibidem, s. 114.

²⁹ Ibidem, s. 34.

stała zdolność mówienia. Oczywiście, Lévinas uznaje przy tym, że dzieło – podobnie jak język – to konieczne i jedyne możliwe pośrednictwo. Moim celem jest jednak ukazanie, że pomijanie przez Lévinasa problemu świadomości podmiotu mówiącego, nie pozwala mu zauważyć, iż owo tak niedoskonałe dzieło może mieć istotny wpływ na konstytuowanie się przestrzeni wspólnoty. Jeżeli bowiem przyjmujemy – za Steinerem – że efekt działania zawiera w sobie ślad czegoś, co zostało utracone (wskazuje na przestrzeń niewypowiedzianego), to dostrzeżemy konieczność określenia go jako „momentu” mówienia właśnie, nie zaś jako zamkniętej i samowystarczającej wypowiedzi. Dzieło sztuki jest słowem wypowiedzianym, które może znaleźć kontynuację w słowie kolejnym – w odpowiedzi na wskazywane przez nie sensory. Sztuka, wypowiadając coś konkretnego, zawiera w sobie jednocześnie pewną nadwyżkę potencjalnych treści. Steiner porównuje doświadczenie estetyczne do doświadczenia religijnego czy mistycznego, które konstytuuje się zawsze jako odniesione do „upostaciowionej nieobecności”, „niespełnionej obietnicy”:

Czyżby nawet najbardziej wypieszczony wiersz – pyta – nie był bladym cieniem (...) tego, czym miał się stać? W tym przypadku natarczywość utworu, jego napieranie na powtórne lektury wiązałyby się z ukrytą obecnością tego wiersza, którym on (jeszcze) nie jest³⁰.

Odbiorca uświadamia sobie niekompletność stojącego przed nim przedmiotu. Dzieło sztuki nie zatrzymuje go przy sobie – nie przytłacza go własnymi treściami – ale raczej odpycha od siebie, zmuszając do odwrócenia wzroku, zwrócenia się gdzie indziej, gdzieś dalej, do tego, co znajduje się „tuż poza” nim samym – w stronę utopii.

Tak jednoznaczne oddzielanie przez Lévinasa znaku (dzieła) oraz poprzedzającego go doświadczenia jest jednak pomocne wówczas, gdy chcemy wskazać na nadzorczą funkcję teorii estetycznej względem sztuki. Postępując zgodnie z perspektywą proponowaną przez Lévinasa, musimy odzielić od siebie porządek woli oraz porządek dzieł-wytworów. Twórczość jest aktywnością mającą dwa aspekty: stanowi pewien indywidualny i wyjątkowy proces oraz owocuje zbiorem swoiście nacechowanych przedmiotów. W przedstawianym modelu porządek rzeczywistej twórczości należy określić jako przynależny do czasu wewnętrznego. Z kolei czas dzieł i teorii to czas historii, która nie dosięgając samych aktów woli, musi zadowalać się porządkowaniem ich przedmiotowych ekwiwalentów³¹.

Warto tutaj przywołać Steinerowskie ujęcie świadomości oraz praktyki twórczej. Czym innym jest bowiem samo działanie podmiotu twórczego, czym innym natomiast to, co z tego działania udaje mu się przenieść w materialny kształt. Podstawową wadą namysłu teoretycznego nad sztuką jest we-

³⁰ Ibidem, s. 167.

³¹ Por. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność...*, op. cit., s. 51–52, 270–271. „W historii – pisze Lévinas – wola zastyga, staje się martwą postacią, interpretowaną w świetle swojego dzieła”. Ibidem, s. 273.

dług Steinera nieumiejętność wypowiedzenia wszystkich potencjalności zaznaczonych w dziele, uobecniających się jedynie w indywidualnym doświadczeniu recepcji, które – podobnie jak praktyka tworzenia – jest niedyskursywne. „Zdanie zawsze znaczy więcej.” – stwierdza Steiner. Sztuka zostaje przez niego zdefiniowana jako „(...) maksymalizacja semantycznej niewymierności w odniesieniu do formalnych środków ekspresji”³². A najistotniejszym aspektem dzieła sztuki jest właśnie owa „semantyczna niewymierność”, kierująca uwagę odbiorcy w stronę alternatywnych światów znaczenia.

Poznanie teoretyczne chce formułować dyskursywne i niesprzeczne wypowiedzi. Odnosi się zatem do określonego – uwarunkowanego przez właściwą sobie perspektywę – aspektu dzieła sztuki. Przyjmijmy tymczasem, że sytuacja ta jest koniecznością, z którą teoria estetyczna musi się pogodzić. Prawdziwy problem zaczyna się wówczas, kiedy wybierana perspektywa jest w znacznym stopniu zdominowana przez zestaw pojęć nieadekwatnych względem konkretnego przedmiotu badania. Jest on wówczas wyodrębniany spośród innych przedmiotów oraz opisywany w sposób, który nie znajduje żadnego uzasadnienia w nim samym, lecz swoje uprawomocnienie znajduje wyłącznie w teorii estetycznej. Jak uważa Steiner:

Percepcja estetyczna nie zna żadnego Archimedesowego punktu oparcia poza dyskursem. Sednem wszelkiego mówienia jest mówienie. Mówienie nie poddaje się żadnej rygorystycznej weryfikacji ani falsyfikacji³³.

Teoria estetyczna, posługując się wypracowanymi dotychczas kategoriami, wpisuje dane dzieło sztuki w całość własnego systemu – określa jego formę oraz wyznacza należne mu miejsce w procesie rozwoju sztuki. Tylko sytuując się wewnątrz porządku dzieł, wtórny dyskurs może wypowiadać sądy, określające daną propozycję artystyczną bądź to jako awangardową, bądź jako zachowawczą. Tym samym dzieło sztuki zostaje przypisany konkretny cel, który miałby być mu właściwy. Teoria odbiera sztuce prawo głosu, „wygłusza” mowę sztuki, by móc wypowiadać się w jej imieniu. Co więcej – posługując się określonym zestawem pojęć, nie jest zdolna uchwycić (ujrzeć) w dziele sztuki zaznaczanego powyżej *ślada utraty*. Jej system jest bowiem podporządkowany kryteriom doskonałości, wyabstrahowanym ze sztuki przeszłości. A co o dziele sztuki, prezentującym odbiorcy własne braki, może powiedzieć teoretyk? Chyba tylko tyle, że twórca nie podołał zadaniu wcielenia idei w przedmiot. Problem leży jednak w tym, że wypowiadający taką ocenę teoretyk – jako osoba uwikłana we własny dyskurs – nie jest w stanie dostrzec, co rzeczywiście stanowiło ów wymarzony cel artysty. Ponadto nie potrafi on docenić znaczenia gestu artystycznego, który wycofuje się, zastyga w bezruchu w obliczu mnogości potencjalnych treści.

³² G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przekł. O. Kubińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 71.

³³ Ibidem, s. 53.

4. Objawienie w sztuce (nieskończoność)

Stanowisko Steinera określam jako antyteoretyczne. U podłoża jego poglądów estetycznych leży bowiem przekonanie, iż sztuka to przede wszystkim swoiste doświadczenie – *poiesis* – rozumiane jako tworzenie oraz recepcja sztuki. Sztuka to nie zbiór przedmiotów, które wyodrębnia się spośród innych przejawów ludzkiej działalności w oparciu o zestaw kryteriów wypracowanych w nastawieniu teoretycznym. Sztuka jest doświadczeniem. I to doświadczeniem takim, że nie daje się ono odseparować od kontekstu indywidualnej lub wspólnotowej egzystencji. Sztuka stanowi część życia i jako taka właśnie powinna być ujmowana przez estetykę. Zamierzam teraz wykazać, dlaczego opisane powyżej nastawienie teoretyczne powinno zostać zastąpione przez rzeczywiste doświadczenie – współdziałanie odbiorcy w geście artystycznym oraz uwewnętrznienie go w akcie recepcji rozumianym jako *wykonanie*, odtworzenie dzieła sztuki. Dla przedstawienia zasad, które warunkują to współuczestnictwo w sztuce, konieczne jest odniesienie się do pytania, czym *jest sztuka* – czyli w jaki sposób i jakimi drogami realizuje się komunikacja artystyczna.

Powyżej wskazywałam na dwuznaczność, wyznaczającą stanowisko Lévinasa w odniesieniu do problemu zawiązywania się porozumienia między podmiotem-Ja oraz Innym. Gdyby bowiem przyjąć, że fundamentem tej relacji powinien być brak symetrii (to Inny jest źródłem wspólnoty), to w konsekwencji musielibyśmy stwierdzić, że autentyczne porozumienie nigdy się nie wydarzy, gdyż tak ujmowane wyklucza możliwość zdystansowania się względem czegoś, co na tle dotychczasowego doświadczenia jawi się jako inna mowa (obcy język). W tak ujmowanym porozumieniu absolutna niepoznawalność zostaje podporządkowana uprzedniemu systemowi wypowiadalności i widzialności. Element obcy pojawia się na tle *istniejącego* doświadczenia i tylko poprzez to odniesienie może być percypowany jako inny. Tym samym jest on redukowany do prostej negacji dotychczasowego systemu wypowiadalności – i w konsekwencji zostaje mu podporządkowany, sytuuje się w jego granicach. Chęć pomyślenia tego, co nie do pomyślenia, jest sytuacją paradoksalną, w której niewyraźne zostaje wchłonięte przez dziedzinę wypowiadalności. Podmiot myślący – w swej możliwości negocjowania i wypowiadania wszystkiego – jawi się jako niezdolny do rzeczywistego wykroczenia poza istnienie, poza byt już nazwany. Stwierdzając, że człowiek jest jednostką obdarzoną nieskończoną wręcz wolnością myślenia, Steiner formułuje następujący wniosek:

Nieskończoność myśli jest również 'niepełną nieskończonością'. (...) Nigdy nie dowiemy się, jak daleko sięga myśl względem sumy rzeczywistości. Nie wiemy, czy to, co wydaje się bez końca, nie jest w istocie absurdalnie zawężone i nieistotne³⁴.

³⁴ Idem, *Dziesięć (możliwych) przyczyn...*, op. cit., s. 15.

Ponieważ granica myślenia znajduje się poza zasięgiem możliwości poznawczych człowieka – jeżeli myśl ujmuje niewyraźne, to tym samym nie jest ono czymś, czego wyrazić nie można – dlatego też stwierdzić należy, że ujrzenie drugiej strony granicy myślenia i języka jest *logicznie* niemożliwe.

Inne daje się uchwycić *jako* absolutnie inne dopiero wówczas, gdy założymy, że *jako takie właśnie* może uobecniać się w doświadczeniu. Jest to aksjomat, który analiza tego, co inne, musi przyjmować na podobieństwo postulatu praktycznego domagającego się realizacji. W przeciwnym bowiem razie zmuszona byłaby poddać się w obliczu niemożności zawarcia w dyskursywnej wypowiedzi podejmowanego zagadnienia. Ponadto inne (obce, niewypowiadalne) należy opisywać jako doświadczenie pozostające poza zasięgiem możliwości podmiotu. Żadna chęć – żaden akt woli czy realizowane działanie – nie wyprowadzą podmiotu poza granice jego świadomości. Inne przychodzi *skądinąd*. Inne przydarza się podmiotowi. Zaprezentowana perspektywa pozwala dostrzec, że opisywana przez Lévinasa relacja między podmiotem-Ja a Innym nie odnosi się jedynie do problematyki związanej z warunkami osiągnięcia jakiejś konkretnej wspólnoty empirycznie identyfikowanych jednostek. Mówi ona raczej o transcendentálnych warunkach, umożliwiających otwarcie się na wymiar absolutnej obcości.

W ujęciu Lévinasa konstytucją wyprowadzającą poza krąg tożsamości jest samotność podmiotu, jego separacja. Musi być on jednostką wyodrębniającą przestrzeń swojej wewnętrzności w świecie, który jawi się jako płynność niejednorodnych zjawisk, a z drugiej strony – jako rzeczywistość nazwanych przedmiotów i sytuacji, podporządkowanych określone mu sposobowi widzenia świata. Powraca tutaj konieczność oddzielenia od siebie porządku aktów woli (wewnętrzności) i porządku dzieł, wytworów. Pierwszy konstytuuje się w opozycji do drugiego – dzięki tej opozycji. „Separacja Toż-Samego – pisze Lévinas – wydarza się jako życie wewnętrzne, jako psychika”³⁵. Bycie tożsamym oznacza tutaj identyfikowanie się z własnym doświadczeniem poprzez relację przynależności, przywłaszczania sobie i w sobie samym zjawisk ukazujących się niejako na styku między Ja i nie-Ja. Otwarcie się na przestrzeń zewnętrzności realizuje się jako poszukiwanie potwierdzenia dla własnej tożsamości. Na tym etapie relacje poznawcze mające wyprowadzić *Ja* poza je samo, zamykają je raczej na doświadczenie wszystkiego, co nie jest nim samym. Dążąc do wyodrębnienia własnej tożsamości, podmiot-Ja musi pozostać *nieuchronnie* sobą: „W poznawaniu i rozkoszowaniu się spotykamy się z samym sobą”³⁶. Przetłumaczenie wskazanego aspektu konstytuowania się tożsamości na opis recepcji dzieła sztuki pozwala określić dzieło jako proces nierozzerwalnie złączony z całym życiowym kontekstem danej jednostki. Sztuka jest lub może stać się *częścią życia*. To potoczne wyrażenie jest tutaj bardzo pomocne. Przedstawiona perspektywa włącza na powrót dzieło sztuki (rozumiane jako odseparowany i samowystarczalny przedmiot) w żywe doświadczenie oraz nadaje

³⁵ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność...*, op. cit., s. 45.

³⁶ Idem, *Czas i to, co inne*, op. cit., s. 59.

mu rangę wydarzenia, mogącego wywierać istotny wpływ na świadomość podmiotu. Zapytajmy, dzięki czemu taka zmiana rzeczywiście się dokonuje.

Proces „wydarzania się” transcendentnego sensu artystycznego ujmuję w dwóch jego aspektach: jako objawienie w sztuce oraz objawienie *sztuki*. Pierwsze odnosi się do elementu przedmiotowego doświadczenia estetycznego, drugie – do jego elementu podmiotowego. Zatrzymajmy się najpierw nad pytaniem o to, *co takiego* w sztuce się objawia. Dlaczego właściwie, dzięki czemu, staje się ona istotną częścią doświadczenia?

Sztuka wytrąca z równowagi. Jej wypowiedź przymusza odbiorcę – podmiot odseparowany w swej tożsamości – do ujrzenia, że jednorodność jego doświadczenia stanowi po prostu arbitralnie wybrany porządek, konieczny dla satysfakcjonującego realizowania tak zwanego życia praktycznego. Odpowiadając na pytanie, którego nikt do tej pory sobie nie zadawał, sztuka wyprowadza świadomość swojego słuchacza poza wypowiadalne i niewypowiadalne. Nie stwierdza po prostu czegoś innego, ale wypowiada się inaczej – poza jakąkolwiek opozycją. Jest objawieniem właśnie. Jest relacją z tym, „(...) co nieogarnione, (...) co na nas spada i co nami włada”³⁷. Nieskończoność – coś, co dotąd jawiło się jako nieistniejące i co objawiając się, nie traci charakteru czegoś nieistniejącego. Nie wkracza w przestrzeń pojmowalnego, ale nieustannie rozrywa każde możliwe ujęcie. O odniesieniu do nieskończoności Lévinas pisze: „Jest to relacja z *nadmiarem* zawsze *wobec totalności zewnętrzny*, jakby obiektywna całość nie wypełniała właściwej miary bytu (...)”³⁸. Wydarzenie artystycznego sensu – kiedy ujmujemy je jako objawienie – domaga się następującej charakterystyki. Po pierwsze – jest to doświadczenie, które „spada” na człowieka; pozostaje zatem poza zasięgiem jego woli. Po drugie – treść objawienia przekracza każdą wiedzę, jaką człowiek mógłby osiągnąć. Po trzecie – włącza się ono w egzystencję podmiotu w taki sposób, że sztuka musi zostać określona jako przynależna do przestrzeni rzeczywistości, nie zaś do niezależnego względem niej świata fikcji. Po czwarte wreszcie – daje się ono wypowiedzieć jedynie za cenę zredukowania jego wyjątkowości.

Żadna, najrzetelniejsza nawet relacja z dziełem sztuki nie zapewni nam do niego dostępu, jeżeli ono samo nie będzie tego „chciało”. Można by powiedzieć, że to sztuka nas sobie wybiera. „Proces penetracji – pisze Steiner – implantacji, sugeruje związek chemiczny, pozostający poza działaniem woli i, bardzo często, początkowo nie zauważony”³⁹. Według Steinera, próby wypowiedzenia, co wydarza się w świadomości podmiotu estetycznego, muszą zakończyć się niepowodzeniem. Analiza, która chce formułować weryfikowalne wnioski, nie jest zdolna opisać samego początku aktu recepcji. Absolutny początek – narodziny transcendentnego sensu – leży poza możliwościami ludzkiej gramatyki. Charakteryzując sztukę jako doświadczenie spotkania z Innym, Steiner stwierdza, że estetyka dysponuje jedynie

³⁷ Ibidem, s. 80.

³⁸ Idem, *Całość i nieskończoność...*, op. cit., s. 5.

³⁹ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, op. cit., s. 147–148.

narzędziami opisu tego, co rozwija się w efekcie takiego spotkania. Staje się wówczas próbą „(...) wyjaśnienia paradoksu i nieprzejrzystości spotkania, a także wielkiego szczęścia, jakim spotkanie to może się okazać”⁴⁰. Estetyka zbliża się do uchwycenia różnych form, w jakich owo doświadczenie się realizuje, i jest zdolna mówić jedynie *dlatego* wymyka się ono wszelkim próbom racjonalnej wypowiedzi. Sytuuje się wówczas na poziomie empirii, nie przedostając się „w głąb”, do tego, co leży u jej źródeł.

Sztuka wykracza poza zakres osiągalnej przez człowieka wiedzy. Określając twórczy podmiot – artystę – jako jednostkę predestynowaną do wypowiedziania się wbrew wszystkiemu, co jest dostępne ludzkim zmysłom, Steiner ujmuje sztukę jako dziedzinę „wiedzy” istotniejszej niż każda inna forma poznania:

(...) to nie debata teologiczna lub filozoficzna doprowadziła myśl do samych granic koniecznych, wciąż pojawiających się ‘ślepych zaułków’. Sądzę raczej, że uczyniła to muzyka, ów uwodzicielski środek odkrywczej intuicji poza słowami, poza dobrem i złem, w którym rola myśli (...) pozostaje niezwykle ulotna. Myśli zbyt głębokie nie tyle dla też, ile dla samej myśli⁴¹.

To nie-myślenie podprowadza myśl najbliżej granic tego, co niewypowiedzalne, nie do pomyślenia. Trzeba przy tym podkreślić, iż owo nie-myślenie nie jest tym samym co próżnia, pustka świadomości, stanowiąca cel mistyka czy osoby praktykującej medytację. Chociaż doświadczenie estetyczne oznacza podobne „wycofanie się” w obliczu objawienia, to jednocześnie nie jest ono całkowitym wyłączeniem własnej tożsamości z dokonującego się procesu. *Nicość* świadomości estetycznej prowadziłyby bowiem do sytuacji, w której sztuka nie mogłaby włączać się w egzystencję podmiotu, nie mogłaby mieć dla niego żadnego istotnego znaczenia. Dzieło sztuki angażuje subiektywność odbiorcy i – jednocześnie – ofiarowuje mu szansę na nie-myślenie tak, jak zwykł on myśleć. Dopiero dzięki uwzględnieniu

⁴⁰ Ibidem, s. 114.

⁴¹ G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn...*, op. cit., s. 79. Chcąc ograniczyć zakres podejmowanej analizy, pomijam szczegółowy opis tego, co wydarza się w świadomości artysty oraz dzięki czemu jest on zdolny wykraczać poza byt istniejący (nazwany). Zaznaczę tylko, że Steiner charakteryzuje twórcze działanie w analogiczny sposób do sytuacji odbiorcy sztuki. Mamy tu do czynienia z podobnym mechanizmem objawienia: „Tam, gdzie poezja wzbija się na szczyty, dzieło poety jest w istocie uświęcone, stanowiąc bezpośrednią odpowiedź na wezwanie prawdziwej wyobraźni, którym jest objawienie” (idem, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 96.). Warto przy tym podkreślić, iż Steiner istotną rolę przypisuje sztuce, która – na podobieństwo teologii negatywnej – dąży do objawiania nicości. Objawienie to jest rozumiane trojako: a) jako zdolność orzekania „niczego”, czyli twórcze uwolnienie się od już nazwanej empirii; b) jako zbliżanie się do granic języka danej dziedziny sztuki (np. Mallarmé, Kandinsky, Malewicz, Lissitzky, Rodczenko); c) jako zastępowanie języka sztuki milczeniem, krzykiem, pustką, ciemnością. Por. ibidem, s. 27–30, 123. Ostatnia z wymienionych form objawienia znajduje swoją analogię w bezpośrednich sposobach wyrażania doświadczenia *numinosum* (irracjonalnego momentu uobecniania się świętości) w sztuce. Por. Rudolf Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przekł. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 87–88.

tych dwóch aspektów możemy przypisać sztuce funkcję modyfikowania doświadczenia. Włączając się w konkretną egzystencję swoich odbiorców, wypowiedź artystyczna nabiera znamion czegoś prawdziwego, rzeczywiście istniejącego. Nie przynależy już do odrębnej dziedziny bytów uwikłanych w fikcję. W sztuce objawia się sama rzeczywistość. Fikcja – jak zauważa Steiner – to *upostaciowiona prawda*: „Zdanie, farba, wyrzeźbiony kamień są przepojone światłem. To, co wyobrażone, jest ikoną, prawdziwą fikcją.”⁴²

Ujęcie sztuki jako doświadczenia ikonicznego pozwala argumentować za niemożnością przetłumaczenia wypowiedzi artystycznej na zbiór odnoszących się do niej stwierdzeń. Średniowieczni obrońcy malarstwa ikonicznego musieli zmierzyć się z argumentem, że działanie chcące odzwierciedlać *sacrum* stanowi formę świętokradztwa. Przedstawia bowiem oblicze, którego nie dosięga żadna widzialność. Stanowisko obrońców ikony streszcza się w stwierdzeniu: „Tak. Tak właśnie jest. Ikona nie jest odzwierciedleniem boskości.” Jak zauważa Michel Quenot, sfera duchowości nie daje się namalować i z namalowanym obrazem nie jest tożsama. Objawiające się oblicze nie jest zbiorem plam barwnych, nie jest malowidłem. „Oblicze powinno być rozpoznane, chociaż nie staje się portretem (...)”⁴³. W ikonie przedmiotem czci nie jest materia, ponieważ w doświadczeniu osoby stojącej w obliczu obrazu ulega ona rozproszeniu, dematerializacji. Ikona otwiera na wymiar boskości, na jej obecność, objawiającą się w swej nieskończoności i niewyraźności. Podobnie zagadnienie ikony rozumianej jako obecność rzeczywistości duchowej przedstawia Paweł Florenski. „Artysta nie tworzy obrazu sam z siebie, lecz zdejmuje tylko zasłony z istniejącego już, z istniejącego odwiecznie obrazu. (...) wyjawia ‘zapis’ rzeczywistości duchowej”⁴⁴. Obraz pełni funkcję bezpośredniego odesłania do czegoś, co się w nim uobecnia. Jest podobny do niezwykle żywego wspomnienia, które wywołuje w nas poczucie prawdziwej obecności jego przedmiotu. Ikona *otwiera* spojrzenie na wymiar transcendentny. Nie zatrzymuje wiernego przy sobie, ale odsyła go właśnie w stronę czegoś, co nieuchwytnie i przekraczające każde ujęcie, które jako pochodzące z samego podmiotu jest zawsze fragmentaryczne, ograniczające. Podobnie określić należy doświadczenie ikoniczne w sztuce. Zamiast narzucać własną perspektywę (kiedy patrzę, zamykam obiekt spojrzenia w kręgu immanencji), podmiot rezygnuje z intencjonalnego ujmowania objawienia, wycofuje się przed transcendencją. Zgadza się, by to dzieło sztuki na niego spojrzało. Steiner

⁴² Ibidem, s. 71–72.

⁴³ M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności*, przekł. H. Paprocki, Orthdruk, Białystok 1997, s. 75.

⁴⁴ P. Florenski, „Ikony modlitewne świętego Sergiusza”, w: idem, *Ikonostas i inne szkice*, przekł. Z. Podgórzec, Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 1997, s. 78. Zob. też: M. Eliade, *Sacrum i profanum*, przekł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 7–10. Eliade ujmuje to co święte i to co świeckie jako dwa sposoby bycia-w-świecie. Sacrum jest czymś „całkiem innym”, co uobecnia się w świeckim świecie. Wskazany pogląd Eliadego prowadzi do wniosku, że *sacrum* przejawiające się w tym co świeckie nie jest wcale do niego sprowadzalne, gdyż, aby się ukazać, potrzebuje spojrzenia, które będzie zdolne percypować je jako takie.

argumentuje, że w rzetelnym doświadczeniu estetycznym, podmiot pozwala „wydarzać się” nieskończonej potencjalności treści, rezygnując ze sprowadzania jej do tego, co dane dzieło wypowiada czy ukazuje. Odbiorca nie zatrzymuje się na sferze widzialności, w sferze sensów, którym udało się przedostać w przestrzeń immanencji.

W wielu kulturach, czego świadectwo niesie nam poezja i sztuka aż po czasy niemal nam współczesne, źródło ‘inności’ przedstawiano lub metaforyzowano jako transcendentne. Przywoływano je jako źródło boskie, magiczne, demoniczne. Jest to obecność promieniującej nieprzejrzystości⁴⁵.

Promieniująca nieprzejrzystość – objawienie nieredukowalne do ujranej w nim treści, ukazujące nieustannie własne „więcej”, nadwyżkę znaczenia, domagającą się uobecnienia (objawienia) w doświadczeniu, które jeszcze się nie dokonało. Władysław Stróżewski, analizując sposoby ukazywania *sacrum* w sztuce, stwierdza, że podobnie jak religijna oddziałuje każda inna – świecka – sztuka.

Wielkie dzieła sztuki rzadko kiedy poprzestają na samych sobie. Z reguły wywołują czy wskazują na jakieś ‘więcej’, które je przekracza i które poprzez nie objawia się w postaci czystszej, niż to może się dokonać w ograniczonej rzeczywistości samego dzieła, zawsze napiętnowanej brakiem⁴⁶.

Objawienie w sztuce staje się objawieniem *sztuki* w jednostkowym doświadczeniu wówczas, gdy proces ten jest nieustannie podejmowany niejako na nowo. Motywację odbiorcy stanowi tutaj przekonanie, że przedmiot jego doświadczenia ciągle jeszcze nie zdołał ujawnić się w pełni.

5. Objawienie sztuki (*numinosum, mandala, cortesia*)

Objawienie sztuki w indywidualnym akcie recepcji czy uwewnętrznienia chcę na początku opisać, odwołując się do badań Rudolfa Otto, który podejmuje problem numinotycznego uosobienia, numinotycznego doświadczenia. Pojęciem *numinosum* określa on irracjonalny moment uobecnienia się świętości: *sacrum* nie leży w zasięgu możliwości myślenia, ale jest dostępne jedynie dla pewnej reakcji uczuciowej. Proces ten realizuje się dzięki uświadomieniu sobie nieadekwatności racjonalnych wypowiedzi dążących do uchwycenia istoty bóstwa⁴⁷. Przedstawiając *numinosum* jako

⁴⁵ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, op. cit., s. 173.

⁴⁶ W. Stróżewski, „O możliwości *sacrum* w sztuce”, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieslińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989, s. 31–32.

⁴⁷ R. Otto, *Świętość...*, op. cit., s. 5–8, 79, 181–182. Warto zaznaczyć w tym miejscu, że odnosząc się konkretnie do problematyki religijnej (nie szukając już analogii oraz różnic między doświadczeniem religijnym i estetycznym), wskazać trzeba na istotne przeciwieństwo między stanowiskiem ujmującym doświadczenie *numinosum* jako fundament autentycznej religii (R. Otto) a stanowiskiem reprezentowanym przez Lévinasa, który określa irracjonalne elementy religii jako źródło przemocy. Por. E. Lévinas, „Etyka i duch” i „Religia dorosłych”, w: idem, *Trudna wolność...*, op. cit., s. 3–11, 12–25. Jednocześnie jednak uwidacznia się w tym miejscu

fundament autentycznej religijności, Otto stwierdza, że stanowi ono doświadczenie, którego nie można się „nauczyć” i które nie rodzi się dzięki znajomości i akceptacji doktryny. Co więcej – koniecznym warunkiem jego urzeczywistnienia jest posiadanie przez podmiot specyficznej „predyspozycji” do przeżycia świętości. Koncepcja *numinosum* ujawnia zatem analogię między doświadczeniem świętości a wskazanymi powyżej aspektami doświadczenia estetycznego, takimi jak nieadekwatność nastawienia teoretycznego względem sztuki i bezradność człowieka, który, by móc spotkać się z danym dziełem sztuki, musi być do tego spotkania predestynowany. Otto akcentuje dwuznaczność, w którą uwikłany jest pogląd dotyczący predestynacji, stwierdzając, że nie jest on tym samym, co twierdzenie mówiące, że człowiek nie dysponuje wolną wolą. Człowiek dokonuje wolnego wyboru, *a jednak* wszystko staje się tak, jak być powinno, jak zostało postanowione⁴⁸. Podobnie przestrzeń sztuki oraz możliwość jej doświadczenia są uwarunkowane przez absolutną wolność podmiotu (odbiorca dysponuje wolnością nie spotkania się ze sztuką). Wolność ta *jednak* nie stanowi gwarancji, że takie spotkanie rzeczywiście się dokona. Co więcej – autentyczna sztuka (czyli sztuka, która nie podporządkowuje sobie podmiotu) narzuca się jednak odbiorcy w taki sposób, że brak odpowiedzi na jej wezwanie zaczyna przypominać niepodjęcie głosu powołania. Kategoria *predestynacji* daje się przy tym odnieść zarówno do sytuacji odbiorcy sztuki, jak i do doświadczenia twórczego. Dla zobrazowania przywołanego stanowiska pomocne okazują się świadectwa samych artystów. Jerzy Nowosielski w podobny sposób opisuje swoje pierwsze spotkanie z malarstwem, ówczesne przeżycia („Było to coś, co umyka opisowi. Po prostu otworzyły mi się oczy na sztukę.”) i własną motywację tworzenia: „(...) czułem wyraźnie, że źródło inspiracji leży poza mną, jest nieosiągalne w planie myśli dyskursywnej.” I dalej, o procesie powstawania ikony: „To nie jest doświadczenie, to jest przymus”⁴⁹.

Zapytajmy, dzięki jakiemu pragnieniu – dzięki pragnieniu czego – człowiek może mówić o sobie, że jest jednostką predestynowaną do spotkania ze sztuką. Nie poruszając w tym miejscu analizowanej przez Lévinasa różnicy między potrzebą (zamykającą podmiot w przestrzeni immanencji) oraz pragnieniem (otwierającym go na transcendencję), chcę opisać tę podstawową motywację jako pragnienie właśnie: pragnienie Innego i inności, tajemnicy, nicości. Steiner charakteryzuje to doświadczenie również jako uczucie mniej się narzucające niż imperatyw pragnienia. Jednak przez tę właściwość staje się ono doznaniem, które jeszcze bardziej potrafi wytrącić z równowagi.

analogia między *sacrum* ujmowanym jako przemoc i sztuką, która oddziałując na odbiorcę, chce jednocześnie wywierać na niego wpływ. Staje się ona wówczas aktem manipulacji. Problem ten poruszałam w części poświęconej poglądom J. Rancièra (por. przyp. 3).

⁴⁸ R. Otto, *Świętość...*, op. cit., s. 108.

⁴⁹ Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985, kolejne cytaty odpowiednio: s. 8–9, 14, 49.

Przecucie (czy jest możliwe cokolwiek innego?), podejrzenie – tak odporne na falsyfikację – że jest jakaś nieosiągalna 'inność', nadaje naszej rozgrywającej się w prostocie świata egzystencji charakter niespełnienia. Jesteśmy stworzeniami przenikniętymi wielkim pragnieniem⁵⁰.

Mamy tu do czynienia z następującym ruchem: Poczucie niespełnienia (jakiegoś niewyraźnego „braku”) rodzi w podmiocie podejrzenie – przecucie, że *na faktach świat się nie kończy*. To doświadczenie pozwala mu wykroczyć poza krąg immanencji oraz intersubiektywności w stronę czegoś, co nie znajduje w tej przestrzeni swojego wyrazu; w stronę sztuki, religii czy namysłu filozoficznego. Jednak odczuwany brak nigdy nie zostaje wypełniony. Poczucie braku narasta, gdyż każde kolejne doświadczenie odkrywa nowe przestrzenie nieogarnione; przekształca się w pragnienie oraz rodzi świadomość, że będzie ono musiało pozostać niezrealizowane.

Przetłumaczmy powyższy opis na doświadczenie spotkania z dziełem sztuki, z „majaczącą”, przeczuwaną w nim treścią. W procesie uwewnętrzniania sensów artystycznych odbiorca trwa w dystansie względem treści uobecnienia. Każda kolejna wykładnia ujawnia swój brak, przedstawia się jako nietożsama ze swym przedmiotem. „Nigdy nie dochodzi – pisze Steiner – do pełnej zgodności. (...) Gdyby tak było, akt recepcji byłby w pełni tożsamy z oryginalną wypowiedzią”⁵¹. W tym miejscu ujawnia się analogia z doświadczeniem ikonycznym, w którym to, co przedstawione, ulega dematerializacji a to, co ujrane w przedstawieniu – rozproszeniu, jako obraz niedosięgający swojego przedmiotu. Dzięki opisanej właściwości, dzieło jest dla odbiorcy *zawsze obecne*, zawsze w tak samo intensywny sposób. A jednocześnie – podobnie jak Boska obecność w dziele stworzenia – rzeczywistość dzieła sztuki pozostaje na zawsze ukryta, nigdy w pełni uchwytna. Wymaga zaparcia się rzeczy „tego świata” oraz innego widzenia. Bóstwo poszukuje swoich wiernych, by zapewnić sobie przetrwanie, nie popaść w zapomnienie.

W metaforyczny sposób opisane doświadczenie ujmuje Lévinas: „Pragnienie metafizyczne nie szuka powrotu, bo jest pragnieniem krainy, w której wcale się nie urodziliśmy”⁵². Przypomnijmy – sztuka odpowiada na pytanie, którego nikt do tej pory sobie nie zadawał. Odnosi przez to odbiorcę do jakiejś przyciągającej go – czy wręcz oczarowującej – tajemnicy. Otto określa tajemnicę jako doświadczenie czegoś, co ze swej istoty *w ogóle* nie może być zrozumiane. Po raz kolejny w rozważaniach nad naturą artystycznej kreacji oraz recepcji musimy powrócić do pojęcia *nicości*. Tajemnicą jest coś, co przeciwstawia się wszystkiemu, co może być pomyślane⁵³. Przypomina ona buddyjską próżnię, pustkę (pāli. *suññata*, sanskr. *śūnyatā*), w której świadomość uwalnia się od świata i dyktatu faktyczności. Myślenie zostaje zastąpione nie-myśleniem tego, co nie do pomyślenia. Takie otwar-

⁵⁰ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 22.

⁵¹ Idem, *Rzeczywiste obecności*, op. cit., s. 144.

⁵² E. Lévinas, *Całość i nieskończoność...*, op. cit., s. 19.

⁵³ R. Otto, *Świętość...*, op. cit., s. 34–36.

cie Ja na nicomość (potencjalność znaczeń oraz istnienia) jest formą działania „oczyszczającego”. Na miejsce dotychczasowej tożsamości podmiotu wprowadzony zostaje nowy, *inny* porządek.

Koncentracja, odgraniczenie wewnętrzności od zewnętrzności, „zamknięcie oczu” na rzeczywistość – to aspekty doświadczenia mistycznego (gr. *myo* = „zamykać”, „przemilczeć”). Odnoszą się one ściśle również do przeżyć związanych z figurą mandali, do stanu powstającego w procesie medytacji. W buddyzmie tybetańskim celem kontemplacji mandali jest wewnętrzna wizualizacja bóstwa. Z kolei wskazując na zastosowanie mandali w terapiach, które nie odnoszą człowieka do sfery transcendencji, podkreślić należy jej oczyszczającą funkcję. Pozwala ona pokonać stan dezorientacji. Jej celem jest wprowadzenie porządku. W podobny sposób przez prawosławie ujmowana jest funkcja ikony. Ma ona *oczyścić* i *rozwinąć* wzrok wewnętrzny⁵⁴. Badając zastosowanie tych koncepcji do uchwycenia natury sztuki, odrzucić musimy aspekt porządkujący mandali. Albo raczej możemy go przyjąć, ale z pewnymi ograniczeniami. Sztuka pozwala oderwać się od spraw „tego świata”, od faktyczności. Tym samym przekształca świadomość odbiorcy przez ukazanie *innego* – wykraczającego poza kontekst codziennej praktyki – doświadczenia. Sztuka poszerza zdolności percepcyjne, rozwijając ów wewnętrzny wzrok, indywidualne spojrzenie ujmujące rzeczywistość. Świat może zostać ujrany w inny sposób. Ukazuje się inaczej. Blask rozświetlający świadomość znajduje „odbicie” w procesie konstytuowania się tożsamości: „Człowiek jest stopniowo modelowany przez to, co kontempluje”⁵⁵. Różnica między doświadczeniem estetycznym a kontemplacją mistyczną polega jednak na tym, że sztuka, poprzez proponowanie nowego porządku widzenia świata, przenosi człowieka w stan jeszcze większej niepewności. Odbiera mu spokój pewnego siebie widzenia. Uzasadniałam to we wcześniejszych analizach, akcentując rozchwianie podmiotu estetycznego rodzące się w obliczu potencjalnych treści dzieła sztuki.

Wartym podkreślenia aspektem kontemplacji mandali jest to, że w momencie ukończenia powinna ona zostać zniszczona. Jako narzędzie medytacji, jest jedynie środkiem osiągnięcia określonego celu. Ujmując formę mandali od strony warunkującego ją procesu, zaakcentować możemy konieczność każdorazowego *podejmowania* spotkania ze sztuką. Objawienie sztuki nie realizuje się jako odniesienie do czegoś zewnętrznego (niezależnego względem warunkującego go procesu), co *już* istnieje i dopiero wtór-

⁵⁴ Por. C.G. Jung, *Mandala: symbolika człowieka doskonałego*, przekł. M. Starski, Brama – Książnica Włóczęgów i Uczonych, Poznań 1993, s. 85–86; M. Quenot, *Ikona...*, op. cit., s. 128. Z kolei Otto tak opisuje proces narodzin uczucia numinotycznego: „Wypływa ono z głębi duszy, z najgłębszego poznania samej duszy, bez wątpienia nie przed podniętą i bodźcem ze strony świeckich i zmysłowych rzeczywistości i doświadczeń i nie bez nich, lecz z nich i między nimi. Powstaje ono jednak nie z nich, lecz tylko dzięki nim. (...) Uczucie numinotyczne rozbudza się i natychmiast od samego początku wplata i wprzęga w to, co świeckie i zmysłowe, póki tego przez stopniowe oczyszczenie nie odepchnie i całkowicie mu się nie przeciwstawi.” R. Otto, *Świętość...*, op. cit., s. 134.

⁵⁵ M. Quenot, *Ikona...*, op. cit., s. 128.

nie może zostać ujrzane. Wróćmy do poglądów Lévinasa, który zaistnienie bytu (transcendencji, zewnętrzności) opisuje jako sam proces wydarzania się, ujawniania.

Nie jest tak, że nieskończoność jest, a dopiero *następnie* się objawia. Jej nieskończone bycie urzeczywistnia się jako objawienie, jako zaszczepienie jej idei *we mnie*⁵⁶.

Objawienie oznacza tutaj urzeczywistnianie: proces ciągły. Po raz kolejny wskazać musimy na nieadekwatność stanowisk teoretycznych, które chcą zbliżyć się do natury sztuki poprzez badanie jej wytworów. Sztuka to nie zbiór przedmiotów. Pierwotnie stanowi ona formę doświadczenia i jako taka powinna być badana.

Na koniec chcę zatrzymać się nad zagadnieniem postawy poznawczej, którą – zgodnie z prezentowaną perspektywą – przyjmować powinien podmiot estetyczny względem objawienia w sztuce i objawienia *sztuki*. Treść tego doświadczenia określałam dotychczas jako irracjonalność, przekraczającą każde swe ujęcie. Wskazałam jednocześnie, iż nie jest ono tożsame z doznaniem absolutnej pustki świadomości. Mimo że objawienie artystyczne nie jest tym samym, co przeniesienie jakiejś treści w sferę pojęć rozumu, jednocześnie nie stanowi ono czegoś, co w ogóle – w jakiś sposób – nie może być poznane czy doznane. W odróżnieniu od buddyjskiej czy mistycznej próżni sztuka jest raczej doświadczeniem aktywizującym świadomość. Każę jej poruszać się między alternatywnymi ujęciami sensów dzieła, przez co wpływa na indywidualne doświadczenia oraz modyfikuje je, zamiast po prostu zastępować niejako „w całości” innym porządkiem. Wplatając się już na zawsze w egzystencję podmiotu, sztuka nie przestaje przy tym objawiać się *jako* przestrzeń irracjonalności. Między konkretną wypowiedzią artystyczną a jej odbiorcą istnieje nieredukowalny dystans, który nie zostaje zniesiony w akcie komunikacji.

Lévinas opisuje tę relację jako tę, która łącząc niezależne podmioty, nie unicestwia samej siebie. Mowa nie redukuje dystansu, ale wręcz potwierdza przestrzeń separacji. W objawieniu (zrozumieniu) ukazuje się coś ledwie dostrzegalnego, co przepływa przez świadomość, nie poddając się nadzorowi intencjonalności.

Prawda – kontakt lżejszy niż dotyk – w ryzyku niewiedzy i błędu nie znosi ‘dystansu’, nie prowadzi do zjednoczenia poznającego z poznawanym, nie tworzy całości⁵⁷.

Moglibyśmy nawet powiedzieć, że dzieło sztuki wikła odbiorcę w swoją prawdę przez to właśnie, że wywołuje ciąg „nieporozumień”, zmuszając go do korekt interpretacyjnych. Rzetelna postawa poznawcza musi więc zostać scharakteryzowana jako wycofywanie się świadomości wobec treści objawienia. Odbiorca sztuki nie może w istocie chcieć, by rzeczywistość „zapisana” w dziele stała się dla niego czymś w pełni obecnym, istniejącym. Steiner stwierdza, że dobrą interpretacją jest ta, która przyznaje, iż nie jest

⁵⁶ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność...*, op. cit., s. 10–11.

⁵⁷ Ibidem, s. 54.

zdolna sprostać swojemu przedmiotowi. Odbiorca zatrzymuje się „o parametr niedoskonałości”. Dla określenia tej sytuacji Steiner posługuje się nieco archaicznymi słowami – „kurtuazja”, „dyskrecja”: „Tam gdzie istnieje *cortesía* między wolnościami, zachowany jest niezbędny dystans”⁵⁸. Podobnie jak akt kreacji odczytanie dzieła sztuki powinno zachowywać i ujawniać w sobie własny brak.

Objawienie w sztuce (tworzenie wraz z jego efektem) oraz objawienie sztuki (doświadczenie estetyczne) są ściśle ze sobą powiązаныmi etapami jednego procesu: wzajemnie się warunkują i dookreślają, pozwalając ujawnić się nieobecnemu sensowi dzieła sztuki. Świat sztuki nie składa się już z przedmiotów – porządkowanych, nazywanych, utożsamianych z konkretnymi momentami w historycznym rozwoju dziedziny działań twórczych. Artysta oraz odbiorca wykraczają poza każdy czas. Postulat *rzeczywistej obecności* sztuki w doświadczeniu utożsamia się w ten sposób z postulatem jej *ureczywistniania*. W konsekwencji – oddalone zostaje ryzyko unieruchomienia potencjalnych treści dzieła i zastąpienia ich sensem *już na zawsze* uobecnionym.

The Revelation in Art – the Revelation of Art

Article presents the concept of art as the revelatory space that broadens the limits of what can be understood and reflected upon. Referring to George Steiner’s theory of artistic creation that puts stress on the artist’s ability to show in the work of art the polyphonic structure of the stream of consciousness and to Emmanuel Levinas’ concept of speech, the author shows that revelatory space constituted by the works of art is essentially linked to the notion of endless interpretation. “Icon” and “idol” are two models of possible approaches towards the phenomenon of revelation presented as such.

⁵⁸ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, op. cit., s. 145.

Krystyna Wilkoszewska

Richard Shusterman, *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press 2008, 240 s.¹

Opublikowana w 2008 roku (poprzedzona wydaniem francuskim) książka Richarda Shustermana *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* stanowi kolejny krok na drodze, na którą autor wkroczył w 1992, publikując *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Drogę tę można określić jako powiązaną z amerykańskim pragmatyzmem, uprawianym w duchu Richarda Rorty'ego, ale i w polemice z nim, jako drogę współczesnego estetyka poszukującego nowej formuły dla dziedziny, która jako filozofia sztuk pięknych znalazła się w stanie wyczerpania, i jako drogę filozofa zainteresowanego nie tylko poznawaniem świata, ale jego znaczącym ulepszaniem. Wszystkie trzy aspekty aktywności Shustermana przeplatają się wzajemnie, a łączy je zasadnicze dla tego rodzaju filozofowania pojęcie doświadczenia.

W drugim wydaniu *Pragmatist Aesthetics* (1993) znalazł się dodatkowo rozdział (nieobecny w pierwszym wydaniu, a tym samym i w polskim przekładzie), zatytułowany *Somaesthetics. A Disciplinary Proposal*. Od tej pory termin somaestetyka, rozwijany w kolejnych pracach, będzie stanowił rozpoznawalny w całym świecie emblemat aktywności intelektualnej Shustermana. Somaestetyka to nie tylko propozycja wydzielonego pola badawczego współczesnej estetyki, nawiązująca do dominującego dziś w poszukiwaniach estetyków pojęcia *aisthesis*, ale także propozycja stylu filozofowania oraz etyki.

¹ W maju 2010 roku ukazało się polskie tłumaczenie książki: R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przekł. W. Matecki, S. Stankiewicz, Universitas, Kraków.

Tekst ten stanowi polską wersję recenzji opublikowanej wcześniej w języku angielskim w: „Transactions of the Charles S. Peirce Society” 2009, t. 45, nr 4, s. 713–718.

W swej najnowszej książce *Body Consciousness*, tak jak w poprzednich, Shusterman wyklada, czym jest somaestetyka w dyscyplinarnym ujęciu, i w tym uporze stałego powracania do prezentacji też można widzieć przejaw wątpliwości, czy na pewno czytelnicy właściwie pojmują dążenia autora. O wątpliwościach tego typu świadczy także to, że Shusterman, niejako przeczuwając opór czytelnika wobec głoszonych przez niego tez, uprzedza możliwe zarzuty. A wszystko to dlatego, że propozycja somaestetyki jako nowej dziedziny filozoficznej, choć o charakterze zdecydowanie interdyscyplinarnym, stanowi wyzwanie dla sposobów myślenia mocno ugruntowanych w tradycji europejskiej.

W centrum uwagi somaestetyki leży człowiek ucieleśniony, zanurzony w środowisku biologiczno-społeczno-kulturowym, podmiot doznań i odczuć rejestrowanych przez zmysły zewnętrzne i wewnętrzne. Formułując w ten sposób przedmiot badań, Shusterman musi zmierzyć się:

- 1) z dominującą w naszym myśleniu tradycją idealistyczną, ignorującą zasadniczo sprawy ciała i zmysłów; Shusterman mówi nawet więcej, nie tyle o nieobecności problematyki ciała, ile obecności negatywnej – zwłaszcza w tradycji platońsko-chrześcijańsko-kartezjańskiej – i deklaruje chęć doprowadzenia do zmiany zastanego stanu rzeczy;
- 2) z obecną, choć nie na pierwszym planie, filozoficzną refleksją nad cielesnością, refleksją podejmowaną głównie w pierwszej połowie minionego wieku, ale charakteryzującą się ograniczeniami i niekonsekwencjami, których somaestetyka nie może akceptować;
- 3) z panującą dzisiaj, napędzaną przez rynek kosmetyczny, modą nastawioną na rzeźbienie ciała i inne formy jego upiększania i w związku z tym ze stawianymi autorowi zarzutami komercjalizacji filozofii z jednej strony i piękno duchostwa z drugiej;
- 4) z zarzutem anachronicznego traktowania w obrębie somaestetyki problematyki ciała w epoce mediów elektronicznych i ciał bionicznych czy wirtualnych.

Problemy zawarte w dwóch pierwszych punktach mają charakter zasadniczy i pojawiają się w trakcie omawiania książki. Kwestia ujęta w punkcie 3 nie jest warta, jak sądzę, głębszej uwagi, bowiem propozycja kultury ciała i troski o nie, mająca na celu terapię, jak i ogólną meliorację zarówno w obszarze teoretycznego poznania, jak i praktyki życia ludzkiego, nie ma nic wspólnego z dającym się dziś obserwować pędem do estetyzacji ciała, rozumianej jako upiększanie wyglądu czyli jego zewnętrznego kształtu. Jeśli Shusterman mówi o kultury ciała, to ciało rozumie jako aspekt jedności ciała i umysłu, a piękno umieszcza w szerokim estetyczno-etycznym wymiarze. To dlatego autor tak ostro zareagował we wprowadzeniu na zaproponowaną przez amerykańskie wydawnictwo komercyjną okładkę, prezentującą ciało właśnie w ten sposób, przeciwko któremu somaestetyka protestuje. Niemniej zamieszanie związane z okładką pokazuje, że artyści pozostający tak blisko spraw ciała nie zawsze są wsparciem dla somaestetyki, bowiem sztuka nasza uwikłana była przez wieki w przed-

stawianie ciała raczej dla oka, czyli dla patrzącego, niż od strony odczuć samego podmiotu cielesnego.

Na większą uwagę zasługuje kwestia zawarta w punkcie 4. Sądzę, że Shusterman zarówno źle formułuje możliwy zarzut ze strony teorii nowych mediów, że jego somatyczna filozofia, zakorzeniona w nurtach starożytnych ideałów kultury ciała, miałyby być „simply outdated, a backwardly old-fashioned”, jak i niezbyt szczęśliwie przeprowadza obronę: „There is no compelling reason to believe that our new technologies will render our bodies obsolete and our somatic consciousness gratuitous” (s. 12)². Problem nie leży na linii „outdated – forward looking”, nie polega na uproszczonej odpowiedzi, że media elektroniczne nie uczynią naszych ciał zbędnymi, ani też nie sprowadza się do rozlicznych dolegliwości, jakich doznaje ciało ślęczące godzinami przed komputerem. Idzie o potrzebę włączenia w obręb somaestetyki refleksji oferowanej dzisiaj przez zaawansowane teorie nowych mediów, analizujące nieuchronne zmiany zachodzące w człowieku, zarówno w jego cielesności, jak aparacie postrzegania, pod wpływem rzeczywistości wypełnionej mediami elektronicznymi. Interdyscyplinarna somaestetyka winna włączyć osiągnięcia teorii mediów, aby poszerzyć swą refleksję nad cielesnością o wymiar bioniczny i wirtualny. Media nie czynią ciał przestarzałymi czy zbędnymi, lecz wprowadzają je na drogę głębokiej transformacji. Przykładowo, nawykłe do linearnego postrzegania w naszej wizualnej kulturze oko przekształca się obecnie w oko postrzegania symultanicznego i somaestetyka winna objąć namysłem teoretycznym oraz wysiłkiem melioracyjnym problem, jak ułatwić przejście przez tak trudną (o czym świadczą zachowania ludzi na prezentacjach sztuki multimedialnej) transformację.

Shusterman, jak sam pisze, pracował nad *Body Consciousness* około 10 lat, próbując zmierzyć się z europejską tradycją ignorowania lub pomniejszania roli cielesności, lub przedstawiania jej w formie zdecydowanie negatywnej, po to by tę niechlubną tradycję przewyciężyć. Na tej drodze autor znajduje sprzymierzeńców w starożytności, zarówno europejskiej, jak i azjatyckiej, o czym pisał już w swych wcześniejszych pracach. W omawianej książce główną uwagę poświęca tym filozofom XX wieku, którzy wbrew dominującym tendencjom zajmowali się problematyką ciała. I jest to uwaga zdecydowanie krytyczna, bowiem tym razem chodzi Shustermanowi o wypracowanie w obrębie somaestetyki pojęcia świadomego ciała (*body consciousness*), które jest czymś więcej niż świadomością ciała (*consciousness of the body*). Z tego punktu widzenia analizuje zręby filozofii somatycznej u wybranych myślicieli – Michaela Foucaulta, Maurice’a Merleau-Ponty’ego, Simone de Beauvoir, Ludwiga Wittgensteina oraz pragmatystów Williama Jamesa i Johna Deweya – odstawiając ograniczenia i niekonsekwencje obecne w ich myśleniu o somatycznej sferze człowieka oraz wskazując, jak niekiedy bezwiednie wpadają oni w pułapki myślenia dualistycznego, naj-

² „Nie istnieją ważne powody, żeby wierzyć, iż wraz z nowymi technologiami nasze ciała staną się przestarzałe, a somatyczna świadomość niepotrzebna” (s. 33 wyd. pol.) – *przyp. red.*

pierw oddzielającego – jak to kiedyś trafnie ujął Dewey – umysł i ciało, by następnie poszukiwać sznurka do ich powiązania.

Nie można w krótkiej recenzji omówić przeprowadzonych przez autora analiz, które składają się na krytyczny obraz XX-wiecznej refleksji nad cielesnością. Zatem pokrótce o tym, co w tej krytyce najistotniejsze. Warto posłuchać, co mówi Shusterman na temat Merleau-Ponty'ego, uchodzącego dziś za patrona filozofii cielesności. Akcentując paradoks jego myślenia, polegający na tym, że ciało jako „pierwotna subiektywność” z jednej strony stanowi podstawę naszej ekspresji i podłoże języka, z drugiej zaś pozostaje samo „cichym cogito”, „milczącą świadomością”, udowadnia, że francuski filozof nie tylko nie jest zainteresowany tym, co ciało miałoby do powiedzenia o swoich samoświadomych odczuciach kinestetycznych czy priopriocceptywnych, ale w ogóle przeciwstawia się tematyзації somatycznych doznań przez refleksyjną świadomość. Shusterman widzi możliwość wyjaśnienia takiego stanowiska patrona filozofii cielesności poprzez przywołanie założeń i celów fenomenologii oraz jego „basic vision of philosophy as drawing its theoretical strength from its weakness of action” (s. 74)³.

Stanowisko Merleau-Ponty'ego zostaje skontrastowane (ale jako komplementarne) z filozofią pragmatyczną, gdzie przywiązuje się więcej wagi do somatycznej świadomości i somaestetycznej refleksji, zarówno w teorii, jak i w praktyce. Analizując ewolucję myśli pragmatycznej w przejściu od Jamesa do Deweya, autor pokazuje obecne w ich pracach, zwłaszcza u Deweya, stopniowe wzrastanie i rozwijanie systematycznej refleksji nad autorefleksyjnością ciała. James, mimo że z powodu własnych cielesnych dolegliwości, jak i studiów medycznych, był nader zaangażowany w problematykę cielesności, nie uniknął w swej myśli filozoficznej wielu niekonsekwencji, wynikających z niedostatecznego przezwyciężenia dualizmu ciała i umysłu. Chociaż traktuje emocje jako powiązane z ciałem, to wyróżnia także bezcielesne „subtelne emocje”, a akty woli traktuje już jako czysto mentalne. Według Shustermana, po porzuceniu idealizmu Hegla Dewey przejął naturalizm Jamesa i znacznie go ulepszył. W miejsce noszącej ślady dualistycznego myślenia Jamesowskiej interakcji między umysłem i ciałem, wprowadził pojęcie transakcyjnej jedności cielesno-umysłowej (niestety nie mamy jednego słowa na oddanie tej jedności). Odrzucił też czysto mentalny charakter woli i rozwinął pojęcie introspekcji w sposób wykraczający daleko poza to, co na ten temat miał do powiedzenia James, który „refused to advocate somaesthetic introspection for practical life” (s. 176)⁴. Natomiast Dewey zapoznał się z techniką Alexandra i praktykował ją, i chociaż Shusterman sądzi, że amerykański pragmatysta niepotrzebnie bezkrytycznie ufał koncepcjom przyjaciela, przyznaje, że bez przyjaźni z Alexandrem nie byłoby Deweyowskiej filozofii somatycznej w jej teoretycznym i praktycz-

³ „podstawowe wyobrażenie (...) filozofii pojętej jako ta, która bierze swą siłę z niemocy swego działania” (s. 108 wyd. pol.) – *przyp. red.*

⁴ „odmawiał obrony praktycznego wymiaru introspekcji somaestetycznej” (s. 232 wyd. pol.) – *przyp. red.*

nym wymiarze. To Dewey rozwinął sposób filozofowania somatycznego, jaki jest najbliższy Shustermanowi.

Myślenia uwzględniającego w dostatecznym stopniu *body consciousness* zabrakło u analizowanych w książce europejskich filozofów somatycznych. I tak odczytywana z pragmatycznej perspektywy de Beauvoir, której historyczna rola we wprowadzaniu spraw cielesności w obręb XX-wiecznej filozofii jest nie do przecenienia, okazuje się przeciwniczką idei troski o ciało, w obawie że taka kultywacja mogłaby prowadzić do zniewolenia kobiet. Natomiast wprowadzenie Foucaulta i Wittgensteina jako przedstawicieli somatycznej filozofii w ogóle budzi wątpliwości, gdyż pierwszy z nich odwoływał się do nader zawężonego doświadczenia cielesnego, drugi zaś niewiele swej analitycznej uwagi poświęcił somatyce. Toteż dwa ostatnie rozdziały, poświęcone amerykańskim pragmatystom Jamesowi i Deweyowi, wydają mi się w książce najlepsze. Pokazują też dobitnie, jak bardzo somaestetyka Shustermana wyrasta z pragmatycznego sposobu filozofowania.

W projekcie somaestetyki Shustermana nie idzie bowiem tylko o poszerzenie pola filozofii o problematykę cielesności, ale i o pewną propozycję sposobu uprawiania filozofii, obecnego po części w antycznej Grecji lecz później zagubionego w tradycji zachodniej. Polega on, po pierwsze, na pełnym powiązaniu teorii z praktyką. W obrębie somaestetyki autor wyróżnia jej trzy wymiary lub gałęzie: 1) analityczny – o charakterze deskryptywnym i teoretycznym; 2) pragmatyczny – o charakterze normatywnym, jako propozycję i zarazem krytykę metodologii *somatic improvement*; 3) praktyczny – obejmujący nie teksty czy słowa, lecz sferę *doing*, treningów i ćwiczeń usprawniających ciało. Dopiero wszystkie trzy, łącząc swe różnorakie dyskursy i przenikając się wzajemnie, są w stanie sprostać celom filozofii, takim jak wiedza i samowiedza, ale także właściwe postępowanie, dążenie do dobrego życia, szczęście. Aby tak uprawiać somaestetykę, trzeba odłożyć na bok nie tylko uprzedzenie co do cielesności, ale i mocno zakorzenione uprzedzenie, że filozofia jest teorią rozumianą jako czyste poznanie istniejącego stanu rzeczy. Zgodnie z pragmatyzmem, Shusterman uprawia somaestetykę nie jako czystą teorię, lecz teorię uwikłaną w praktykę, a mówiąc jeszcze dobitniej, jako teorię nakierowaną na cele melioracyjne.

Po drugie, ów sposób uprawiania filozofii polega na powiązaniu wymiaru filozofowania z własnym życiem. Nie idzie tu tylko o to, by żyć w zgodzie z głoszoną myślą, ale też by życie prywatne – własne doświadczenia i przeżycia – uczynić częścią myślenia, a przez to upublicznić, czyli w pewnym sensie poświęcić, co wymaga niemałej odwagi. U podstaw somaestetyki leży nie tylko historia filozofii, ale i sfera własnego doświadczenia autora, która obejmuje: praktykowanie ćwiczeń ciała metodą Feldenkreisa, jak i stosowanie tej metody w terapeutycznej pracy z innymi; należą tu także: technika Alexandra, praktykowanie zazen, jogi, t'ai chi ch'uan, kontakty z tancerzami i innymi artystami oraz dyskusje z przedstawicielami różnych kultur. Somaestetyka bowiem, stanowiąca jedność teorii i praktyki, wzbogacona została także o wymiar transkulturowy. Również prezentując kon-

cepcje innych filozofów, Shusterman pokazuje ich myślenie jako uwikłane i często kierowane ich biografią, co nie jest, jak wiadomo, przyjętą praktyką. Tego rodzaju prezentacja nabiera dramatycznego wyrazu szczególnie w przypadku Foucaulta, a w pewnej mierze też Jamesa.

Omawiana książka, kontynuując wiele wątków obecnych we wcześniejszych pracach Shustermana, wpisuje je w kontekst tytułowego pojęcia *body consciousness*; wypracowanie pojęcia somatycznej świadomości stanowi bez wątpienia kolejny ważny krok w rozwijaniu dyscypliny somaestetyki.

Greta Wierzińska

Peter Kivy, *Introduction to Philosophy of Music*,
Oxford University Press, Oxford 2002, s. 304

Relacje między filozofią a muzyką były napięte od zawsze. Obrażony na Wagnera Nietzsche nie był pierwszym, a obrażony na Strawińskiego Adorno ostatnim filozofem, który obraził się na kompozytora. Arthur Schopenhauer pisał, że muzyka jest nieświadomym metafizycznym ćwiczeniem duszy, a powtórzona w pojęciach byłaby filozofią. Kto zatem, jeśli nie filozof powinien pisać wstęp do filozofii muzyki? Kto lepiej od filozofa może sprostać zadaniu uchwycenia w pojęciach istoty sztuki tak abstrakcyjnej, jak muzyka?

Ostatnie 20 lat było okresem intensywnego rozwoju badań poświęconych estetyce muzycznej; w ich wyniku filozofia muzyki określiła się wreszcie się jako odrębna dziedzina badań. Miała ona ostatecznie przekonać sceptyków, że posługując się różnymi językami, filozofia i muzyka rozprawiają zasadniczo o tym samym, a istota myślenia o muzyce i jej problemach ma charakter czysto filozoficzny. Tym bardziej dziwi więc fakt, że podejmowane przez filozofów próby pisania o muzyce mają w znakomitej większości przypadków niefortunny koniec. Przypisując muzyce swoje własne odczucia, autorzy brną w ślepy zaułek skrajnego subiektywizmu bądź popadają w „obiektywizujący”, a w praktyce po prostu niezrozumiały, ton naukowych wywodów.

Autor recenzowanej przeze mnie książki szczęśliwie uniknął popełnienia obu błędów. Peter Kivy jest jednym z najbardziej płodnych myślicieli współczesnych¹. W Polsce znany jest głównie jako autor wielu publikacji z dziedziny filozofii muzyki². Jego głośna i przełomowa praca pt. *Corded*

¹ Peter Kivy jest profesorem filozofii na Rutgers University w New Jersey.

² Są to m. in.: *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca 1990; *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1993; *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, Ithaca 1995; *New Essays on Musical Understanding*, Oxford University Press, Oxford 2001.

Shell (1980) zainicjowała nowe kierunki badań na gruncie estetyki muzycznej. Autor nie ukrywa, że ostatnia publikacja, *Introduction to the philosophy of music*, której tytuł mógłby sugerować, że mamy do czynienia po prostu z podręcznikiem, ma charakter subiektywny, jednostronny, arbitralny, stanowi osobiste wprowadzenie autora do tematu. Jest ona syntezą poglądów, które Kivy wypracowywał przez lata, pozostając wiernym zwolennikiem paradygmatu analitycznego w filozofii. Być może właśnie dlatego zawarte w pracy poglądy, mające często prowokujący charakter, udało mu się przedstawić z istic analityczną elegancją i precyzją, nie tracąc przy tym z oczu istoty sprawy.

Po wstępnym wyjaśnieniu w rozdziale pierwszym (zatytułowanym *Philosophy of...*), jakiego rodzaju aktywnością jest filozofia, Kivy przechodzi do analizy roli emocji w muzyce. W tym celu w rozdziale drugim (*A Little History*) skrótowo omawia stanowiska: Platona, członków Kameraty Florenckiej, Schopenhauera, Eduarda Hanslicka i Susanne Langer. Mają one służyć jako prolegomena do przedstawionej w rozdziale trzecim (*Emotions in the Music*) własnej teorii ekspresji. Kivy opiera swoje stanowisko na założeniu, że kryteria ekspresji muzycznej możemy identyfikować z kryteriami ekspresji ludzkich zachowań. Podobnie jak m.in. Langer, Kivy sądzi, że muzyka wykazuje pewne podobieństwo do „życia emocjonalnego”, jednak w przeciwieństwie do Langer utrzymuje, iż ekspresywna treść muzyki jest w niej obiektywnie zawarta.

Zdaniem angielskiego estetyka jesteśmy w stanie rozpoznać emocje w danej strukturze dźwiękowej dzięki temu, że posiadamy wrodzoną skłonność do ożywiania artefaktów, ożywiania postrzeganych przez nas form. Zdolność muzyki do wyrażania smutku lub radości nie polega jednak na posiadaniu przez nią dyspozycji do wzbudzania w nas tych emocji³. Przypisywanie muzyce określonych własności ekspresywnych nie jest jedynie sprawą subiektywnych doznań. Ekspresja muzyczna jest, zdaniem autora, nie tyle dedukowana, ile – jak powiedziałby Henryk Elzenberg – zastawana w dziele.

Dźwiękowy kształt, forma, kontur⁴ wykazują strukturalne podobieństwo do dźwiękowych i wizualnych przejawów ludzkich emocji, do głosu ludzkiego, czyli elementu naszej cielesnej ekspresji naturalnej⁵. Ta własność muzyki decyduje o tym, że słuchacz jest w stanie odbierać utwór np. jako smutny. Interpretacja odwołująca się do ekspresji naturalnej, przez niektórych uważana za zbyt dosłowną i zdroworozsądkową, a nawet materialii-

³ Taki nastrój czy uczucie są obecne – zdaniem autora – w muzyce w formie przedstawieniowej (ikonicznej) lub abstrakcyjnej; nie wymaga się od kompozytora faktycznego ich przeżywania.

⁴ Oddziaływanie ekspresywne muzyki może odbywać się nie tylko poprzez kontur, ale także poprzez konwencje na zasadzie „kolektywnych skojarzeń”.

⁵ Jest to podobieństwo, którego możemy nie być w pełni świadomi. Najpierw chcemy w elementach muzyki zobaczyć wzór, znak jako nośnik cech żywych, a następnie dostrzec w nich znaczenie ekspresywne. Możemy podświadomie ożywiać muzykę w wyniku gry wyobraźni, którą muzyka uruchamia.

stycznie wulgarną, wydaje się jednak mieć pewne zalety. Unika się w niej między innymi mówienia o rzeczach tak efemerycznych i intersubiektywnie niedostępnych, jak wewnętrzny przebieg emocji.

Można oczywiście zapytać, czy ekspresywne oddziaływanie muzyki poprzez kontur lub poprzez konwencję jest w stanie zagwarantować odbiorcy obiektywną podstawę orzekania o tym, co ona rzeczywiście wyraża. Kivy wydaje się odpowiadać na to pytanie twierdząco: możemy mówić o standaryzacji środków muzycznego wyrażania i odbioru emocji. Umiejętność czytania znaczeń ekspresywnych zależy od istniejących konwencji, a także od niepisanych reguł przyjętych przez wykonawców i odbiorców muzyki⁶. Nie wiadomo, czy Kivy przystałby na interpretację uniwersalistyczną i przyjął że istnieje coś w rodzaju emocjonalnego słownika muzycznego, składającego się z elementów o stałej ekspresji⁷. Choć muzyczne dźwięki nie posiadają znaczeń słownikowych, nie spieramy się na ogół co do tego, jaka jest zasadnicza „wymowa” danego utworu⁸. Kivy przyznaje, że zaprezentowana przez niego teoria, odwołująca się do pojęcia podobieństwa między muzyką a naszą naturalną ekspresją, nie radzi sobie między innymi z wyjaśnieniem tego, w jakim sensie postrzegamy emocje jako własności samej muzyki. Wydaje się on jednak nie dostrzegać innych, poważniejszych i niełatwych do przezwyciężenia trudności.

Po pierwsze, teoria podobieństwa może wprawdzie pomóc zrozumieć, jak to się dzieje, że odbieramy muzykę jako smutną, nie wyjaśnia jednak tego, jak o czymś nieożywionym, jak muzyka, można orzekać smutek. To kluczowa trudność teorii ekspresywności. Po drugie, teorie opierające się na założeniu podobieństwa nie dają się łatwo pogodzić z naszymi potocznymi intuicjami. Zwłaszcza z tymi, które wiążemy ze zwykłym pojęciem ekspresywności rozumianej jako zewnętrzna manifestacja stanów mentalnych. Wydaje się, że każda solidna teoria ekspresywności powinna sobie z tego rodzaju trudnościami radzić⁹.

⁶ Susanne Langer, która zgodziłaby się z tezą o obiektywności znaczeń ekspresywnych muzyki, zachowuje jednakże sceptycyzm co do istnienia takich obiektywnych podstaw naszych sądów. Między innymi dlatego, że znaczenia muzyki nie są, jej zdaniem, uchwytnie za pomocą języka werbalnego.

⁷ Próbę stworzenia takiego słownika podjął Derek Cook w pracy *The Language of Music*, Oxford University Press, London 1959.

⁸ Choć zdarza się, że istnieją różnice stanowisk w związku z „odcieniami znaczeniowymi” danego utworu muzycznego czy frazy.

⁹ Kivy radzi sobie za pomocą rozróżnienia na: {a} *to express (an emotion or mood)* i {b} *to be expressive (of an emotion or mood)*. Jak trafnie zauważa A. Chętko-Gotkowicz: „{a} pojawia się często w krytycznych opisach muzyki, w których traktuje się muzykę jako bezpośrednią manifestację nastroju, uczucia, niejako przypisywanego samemu utworowi, co ilustruje sąd: „Utwór W jest smutny”. To sugeruje, że jest przezeń sygnalizowany stan duchowy czy osobiste przeżycia kompozytora albo wykonawcy. (...) natomiast {b} „to be expressive of...” odnosi się do sposobu wyrażania przez muzykę jakiegoś nastroju, uczucia w oderwaniu od jego rzeczywistej przyczyny, od całego kontekstu jego powstania, a więc uczucia „w ogóle”. Zamiast opisać utwór słowami „utwór W jest smutny” mówimy raczej „utwór W wyraża smutek” (*jakiś smutek*)”. A. Chętko-Gotkowicz,

Kivy odrzuca „zmerszałą estetykę uczucia” (podobnie jak kiedyś Nicolas Forkel), argumentując, iż przyjęcie tezy, zgodnie z którą muzyka jest wyrazem czegoś (*Ausdrueck*), zobowiązuje nas do przyjęcia, że musi istnieć coś, co jest wyrażane. To zaś, jego zdaniem, jest zbyt wysoka cena do zapłacenia. O wiele bardziej oszczędny w założeniach wydaje się umiarkowany formalizm, druga składowa część teorii angielskiego estetyka. Rozdział czwarty zatytułowany *A Little More History* poświęcony jest właśnie omówieniu rozmaitych wersji stanowiska formalistycznego. Kivy przypomina teorie: Immanuela Kanta, Eduarda Hanslicka, Edmunda Gurneya i innych, a następnie formułuje własną wersję tego stanowiska.

W rozdziale piątym noszącym tytuł *Formalism* autor przyjmuje, że tym, co zachwyca nas podczas słuchania muzyki, nie jest rozwój, następowanie po sobie powiązanych ze sobą w ramach muzycznej „logiki” czy „sensu” fikcyjnych zdarzeń muzycznych. Źródłem emocjonalno-estetycznej satysfakcji jest stan równowagi między spełnieniem się oczekiwania kontynuacji danej frazy, tematu itp. i jednoczesnym spełnieniem się oczekiwania mających nastąpić zmian. Muzyka absolutna (instrumentalna, pozbawiona tekstu czy oprawy scenicznej) jest strukturą czysto dźwiękową. Nie posiadając treści semantycznej, nie może posiadać reprezentacji emocji. Interesuje nas zatem jedynie ze względu na swoje zmysłowe własności i formę. Nie opowiada historii, nie przedstawia argumentów. Można o niej mówić tylko przez analogię, gdyż jest nieprzetłumaczalna. Kivy zauważa też, słusznie, moim zdaniem, że asemantyczność i akonceptualność muzyki wzmagają siłę jej wyrazu.

W rozdziale szóstym recenzowanej książki, noszącym tytuł *Enhanced Formalism*, Kivy przedstawia ostateczną, zrewidowaną wersję stanowiska formalistycznego, przekonując, że doskonałe uzupełnia je zaproponowana przez niego teoria ekspresji. Jego zdaniem własności emotywnie, na przykład smutek, są słyszalnymi własnościami samej muzyki. Nie posiadając funkcji semantycznej, są istotowymi własnościami syntaktycznej struktury muzycznej jako takiej. Własności emotywnie funkcjonują na gruncie muzyki absolutnej w rozmaity sposób. Pomagają ustanowić dany wzorzec dźwiękowy jako wzorzec repetycji i kontrastów lub po prostu nadać muzyczne „ciepło” strukturze muzycznej¹⁰.

W rozdziale siódmym, *The Emotions in You*, Kivy przedstawia swoją teorię, która ma wyjaśnić, jak to się dzieje, że muzyka porusza nas emocjonalnie. Zaczyna od przedstawienia słabych punktów teorii, zgodnie z którą muzyka porusza nas przez wzbudzenie emocji, których jest wyrazem. Kivy rozpatruje dwie wersje tej teorii ekspresji. Jedną z nich jest koncepcja Jerolda Levinsona, drugą zaś wersja Colina Radforda i Stephena Daviesa. Dwaj ostatni autorzy przyjmują, że radosna muzyka ma tendencję do tego, żeby wzbudzać w nas radość, muzyka smutna zaś smutek itd.

„Czy mamy obiektywne podstawy do orzekania, co wyraża muzyka?”, *Estetyka i Krytyka* 2002, nr 3(2).

¹⁰ Zdaniem Kivy’ego jest to synteza serii napięć i rozwiązań.

Kivy zręcznie formułuje mocny argument przeciwko tym stanowiskom. Nie wyjaśniają one, jego zdaniem, dlaczego muzyka wyrażająca smutek sprawia nam przyjemność. Dlaczego chcemy słuchać muzyki, która nas zasmuca? Kivy uważa, że celem muzyki jest nie tyle wzbudzenie w odbiorcy treści ekspresywnych, ile ułatwienie mu *odczytania* owych treści. Formułując teorię mającą wyjaśnić, jak to się dzieje, że muzyka jest w stanie nas poruszać, skłania się ku intuicjom kognitywistycznym¹¹. Zgodnie z tym podejściem, mówiąc w dużym uproszczeniu, każda emocja jest zwrócona ku czemuś, posiada swój przedmiot. Argumentacja autora koncentruje się na trzech pojęciach: przedmiotu, przekonania i komponentu uczuciowego. Faktycznym *przedmiotem* emocji jest sama muzyka, która porusza nas ze względu na piękno, które w niej odnajdujemy. Kivy mógłby z powodzeniem powtórzyć za Kantem, że jedynym celem muzyki jest piękno. *Przekonaniem* może być na przykład uznanie *Helicopter Quartet* Karla Heinza Stockhausena za dzieło doskonałe, *elementem uczuciowym* zaś, powiedzmy, uczucie ekscytacji, rozradowania lub entuzjazmu, pojawiające się podczas słuchania pięknego utworu¹². W dalszej części książki Kivy kontynuuje swoją obronę formalizmu, przeprowadzając szczegółową krytyczną analizę poglądów oponentów tej teorii.

W rozdziale ósmym, *Foes of Formalism*, Kivy formułuje szereg mocnych argumentów wymierzonych przeciwko reprezentacjonistycznemu twierdzeniu, że muzyka, także absolutna, może być zakwalifikowana jako posiadająca treści semantyczne. Autor zaprzecza, jakoby muzyka stanowiła język *sui generis*, posiadała syntaksę i semantykę. Powołuje się przy tym na argument mówiący, że interpretacje „przedstawieniowe” ignorują fakt, iż muzyka jest pełna dosłownych repetycji. Nawet jeśli założylibyśmy tego rodzaju przedstawieniowy, opisowy charakter muzyki, to, jak przekonuje autor, bez odpowiedzi pozostaje pytanie, dlaczego muzyka jest ważna również dla osób, które nie przypisują jej żadnej treści opisowej.

Pomijając pieśń i pozostałe formy niedramatycznej muzyki wokalne, Kivy bierze na warsztat muzykę tekstową, której poświęcone są kolejne, niewątpliwie najlepiej napisane fragmenty książki. Na szczególną uwagę zasługuje przedstawiona w rozdziale dziewiątym, zatytułowanym *First the Words: Then the Music*, analiza tzw. „problemu opery”. W konsekwencji odkrycia, że struktura emocji wykazuje pewną cykliczność, twórcy operowi postanowili zaadaptować tę własność dla potrzeb gatunku. Próbowano uzgodnić w ramach jednego gatunku formę czysto muzyczną, opartą na serii repetycji i fikcyjny, opowiadający historię, w związku z czym struktural-

¹¹ Jest to stanowisko emotywnego kognitywizmu, zgodnie z którym reakcją na głęboko poruszającą muzykę jest nie tyle stan emocjonalnego poruszenia jej odbiorcy, ile raczej stan (roz)poznania w niej tych emocji, bez konieczności bycia muzycznie poruszonym do ich odczuwania. Kivy uważa, że muzyka wywołuje w nas jedynie *quasi*-emocje, takie jak ekscytacja, rozradowanie, zdziwienie lub strach z powodu jej piękna.

¹² Kivy wspiera tę tezę rozróżnieniem na dobrą i złą smutną muzykę, argumentując, że dobra smutna muzyka wywołuje silniejsze uczucie smutku niż zła smutna muzyka.

nie jednokierunkowy, nierepetytywny dramat¹³. Przypominając, jak najlepsi kompozytorzy operowi (Claudio Monteverdi, Georg F. Haendel, Wolfgang A. Mozart, Richard Wagner) znajdowali w swojej twórczości różne rozwiązania tego problemu, pozbawione jednak jednoznacznego rozstrzygnięcia, Kivy zręcznie konstruuje kolejne argumenty na rzecz tezy o antynarracyjności muzyki¹⁴.

Rozdział dziesiąty, noszący tytuł *Words without Songs*, poświęcony jest analizie pojęcia reprezentacji muzycznej. Autor różni reprezentację obrazkową i strukturalną. Oba typy, jak argumentuje, mają charakter dodatkowy, nie mogą być postrzegane bez pomocy śpiewanego tekstu lub znajdującego się u podstaw muzyki programu. Jako struktura mająca charakter czysto dźwiękowy, muzyka nie może, jak zauważa Kivy, opowiadać historii. Dzięki temu właśnie jest w stanie w większym stopniu, niż czynią to na przykład werbalne formy wyrazu, zbadać „zakamarki rzeczywistości”, do których słowo nie dociera.

Problematyka ontologii dzieła muzycznego oraz próba odpowiedzi na pytanie: „Na czym faktycznie polega proces wykonania danego utworu?” zostały w książce potraktowane z mniejszą uwagą. Tej problematyce zostały poświęcone rozdziały: jedenasty (*The Work*) oraz dwunasty (*And the Performance Thereof*).

Po wyjaśnieniu problematyczności pytania: „Czym jest dzieło muzyczne?” Kivy zastanawia się nad tym, jak wykonanie może wykraczać poza warunki zgodności z partyturą. Zdecydowanie odrzuca nominalistyczny pogląd Nelsona Goodmana, kwalifikujący dzieło muzyczne jako klasę poprawnych, zgodnych z zapisem nutowym wykonań, a także stanowisko Jerolda Levinsona. Według tego ostatniego ujęcia, mimo posiadania statusu typu abstrakcyjnego utwór muzyczny nie może istnieć niezależnie od działalności kompozytora. Kivy obiera w swoich rozważaniach perspektywę platońską, interpretującą dzieła sztuki w kategoriach abstrakcyjnych muzycznych wzorców, którym przysługuje uniwersalne, obiektywne i wieczne istnienie.

Niewątpliwie tego rodzaju ujęcie sprawy ma jedną poważną zaletę, mianowicie: element normatywny świetnie sprawdza się jako idea regulatywna naszej praktyki aksjologicznej. Zaprezentowana przez Kivy'ego teoria musi jednak poradzić sobie z trudnościami, na które narażona jest każda skrajna postać realizmu. Platonizm angielskiego estetyka ma ugruntowanie analityczne. Kivy przekonuje, że wprawdzie typ (którym jest dzieło muzyczne) ma charakter autonomiczny i niezmienny (różni kompozytorzy, w różnych czasach i kulturach mogą je skomponować, tj. odkryć niezależnie od siebie nawzajem), ale jego pierwszy egzemplarz posiada charakter twórczy dzięki osobistemu piętnu kompozytora, który może stać się w ten sposób zarówno odkrywcą, jak i twórcą. Nie wiadomo jednak, czy tego rodzaju akt

¹³ Jak wiadomo, repetycja w zastosowaniu do form narracyjnych przynosi absurdalne efekty.

¹⁴ W XVIII wieku dostrzeżono, że emocje mogą mieć także strukturę linearną.

twórczy ma więcej wspólnego z innowacją, czy może raczej z inwencją (jak zwykło się myśleć o działaniach kompozytora). A może polega on po prostu na rejestrowaniu (w formie partytury) tego, co kompozytor „odkrył”, a czego nikt inny wcześniej nie słyszał?

Kolejna trudność wiąże się z przyjętym przez brytyjskiego estetyka założeniem, że dzieła muzyczne istnieją na długo przed ich wykonaniem. Mające wieczne istnienie dźwiękowe wzorce są odkrywane, a nie tworzone. Tego, kto godzi się na tego rodzaju założenie, nic już nie powstrzymuje od przyjęcia między innymi, że także mniej doskonałe utwory, melodie, frazy mają swoje „miejsce” w świecie wiecznych abstraktów. Mający doń dostęp kompozytor po prostu wybierałby określone struktury w zależności od własnych preferencji. Cały paradoks polega jednak na tym, że przy takim potraktowaniu sprawy postępowanie kompozytora *de facto* nie różniłoby się od komponowania *tout court*. Aby wyeliminować paradokso-geny charakter przedstawionej tu teorii, należałoby podać kryterium rozstrzygające, czy dany fragment muzyczny w danej chwili (już) istnieje, czy nie. Odwołanie się do wyjaśnienia korzystającego z teorii platońskich idei na niewiele się zda, ponieważ status tych ostatnich sam jest obciążony notoryczną wieloznacznością.

Zwolennik orientacji skrajnie realistycznej ma ponadto kłopot z wyjaśnieniem między innymi tego, jak utwór muzyczny mógłby istnieć bez partytury, notatek, wykonań, nagrań czy wspomnień na jego temat. Nawet jeśli abstraktom przysługuje niezależnie istnienie, to przecież dzieła tworzone są przez osoby żyjące w konkretnych czasach i są zależne od charakteru epoki. Pojęcie abstrakcyjnej muzycznej struktury przyjmowane przez zwolenników stanowiska platońskiego nie posiada wielkiej mocy eksplanacyjnej. Muzyka Beethovena na przykład jest, jak wiadomo, wyrazem myślenia romantycznego. Przypisywanie tej własności dźwiękowym uniwersaliom byłoby jednak czystym nonsensem. Wiadomo na przykład, że w swoich *Wariacjach na temat Haydna* Brahms wykorzystuje *Chorał św. Antoniego*. Próbując wyjaśnić ten fakt, bardziej skłonni byłibyśmy przyjąć, że kompozytor pewnego dnia usłyszał fragment, frazę czy melodię napisaną przez kogoś innego. Kwalifikowanie wspomnianej własności dzieła Brahmsa jako konsekwencji wglądu „kompozytora” w pewien platoński wzorzec dźwiękowy wydaje się posunięciem jeśli nie ryzykownym, to na pewno mocno nieintuicyjnym.

Definiując wykonanie danego utworu w kategoriach zgodności z zapisem w partyturze, Kivy przypuszcza atak na filozofię autentycznego wykonania. Nie podaje jednak żadnej, choćby roboczej, definicji owej zgodności, zamiast tego zostawia czytelnika z kilkoma konkretnymi przykładami. Nie próbuje również wyjaśnić, jak pogodzić zaproponowane w *Introduction to philosophy of music* założenie, że dzieła muzyczne są pozbawione własności przyczynowego oddziaływania, z przysługującą im dyspozycją do wywoływania w odbiorcach określonych emocji (czy też *quasi-emocji*).

Książkę kończy rozdział *Why Should you Listen?*, w którym autor przedstawia swój ulubiony wniosek o wyzwalającej roli muzyki. Przekonanie to

głosił wcześniej między innymi Arthur Schopenhauer. Autor *Świata jako woli i wyobrażenia* oparł jednak swoje wnioskowanie na fałszywych – zdaniem Kivy’ego – przesłankach, mianowicie: przyjął, że muzyka dzieli tę wyzwalającą rolę z innymi sztukami; ponadto błędnie założył, iż u źródeł tej własności muzyki znajduje się fakt reprezentowania przez muzykę metafizycznej woli. Zdaniem Autora, w przeciwieństwie do innych sztuk muzyka ma charakter *par excellence* nieprzedstawieniowy. Muzyka absolutna zaś jest w stanie stworzyć nową niezależną rzeczywistość dźwięków i między innymi właśnie dlatego może pełnić rolę wyzwalającą. Jest to, jak powiedziałby Nietzsche, muzyka, która znaczy tylko samą siebie – *sich selbst bedeute*.

Introduction to philosophy of music stanowi pozycję wartościową i interesującą z wielu względów. Mimo, iż książkę trudno określić mianem podręcznika, to ponieważ zawiera ona syntezę historii estetyki muzycznej od Platona do chwili obecnej, może zostać z powodzeniem wykorzystana jako materiał dydaktyczny do zajęć z filozofii muzyki. Napisana w sposób czytelny i zajmujący, praca ta stanowi w pełni oryginalny głos w dyskusji.

Jest to głos frapujący odwagą i niezależnością sądów, wnikliwością i subtelnością analizy filozoficznej. Stanowisko Autora sytuuje się gdzieś pomiędzy postulowaną przez Igora Strawieńskiego koncepcją muzyki jako „formy dźwięczącej w ruchu” a Schoenbergowską wizją muzyki jako wyrazu uczuć i idei. Kivy nie waha się formułować zarzutów pod adresem stanowisk, których jest zwolennikiem – również wówczas, gdy nie dysponuje miażdżącymi kontrargumentami.

Należy odnotować, iż Kivy pomija poglądy filozofów nienależących do tradycji analitycznej; można także odnieść wrażenie, że milczącym założeniem książki jest mówienie tylko o tak zwanej muzyce klasycznej, pomijając muzykę rozrywkową czy należącą do innych kręgów kulturowych¹⁵. *Last, but not least*, niedosyt pozostawia nieobecność wielu istotnych dla estetyki muzycznej pytań, między innymi o naturę dźwięku muzycznego i jego percepcji czy o muzykę jako proces dziejący się w czasie. Również analiza natury emocji mogłaby zostać pogłębiona.

Biorąc pod uwagę fakt, że zakres problemowy omawianej pracy wyznaczały osobiste zainteresowania Autora, jasne jest, iż potraktowanie tematu nie może być wyczerpujące. Wydaje się również, że w sprawach muzyki dalej jest do rozstrzygnięcia filozoficznych sporów niż w przypadku większości innych problemów filozoficznych. Dlatego praca angielskiego estetyka, chociaż stanowi – czego Autor nie ukrywa – „wprowadzenie z tezą”, jawi się niekoniecznie jako konkluzja. Jest to raczej punkt wyjścia, materiał, który może pobudzić czytelnika do sformułowania własnej teorii na zadany przez Autora temat. A także idealny pretekst dla tych, którzy chcieliby skonfrontować swoje poglądy na muzykę z jednym z najlepiej uargumentowanych na gruncie estetyki muzycznej stanowisk.

¹⁵ Wykonywanie muzyki klasycznej jest – w pojęciu autora książki – najbardziej zbliżone do aranżowania muzyki.

Karol Hryniewicz

Estetyka i filozofia sztuki w świetle tradycji, przecięć i perspektyw

Estetyka i filozofia sztuki: tradycje, przecięcia, perspektywy. Księga jubileuszowa z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej i dydaktycznej prof. Bohdana Dziemidoka, red. M. Bokiniec, P.J. Przybysz, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2009, 284 s.

Husserl utyskiwał swego czasu na to, że na kongresach spotykają się nie filozofie, a jedynie filozofowie. I chociaż w tym względzie wiele się nie zmieniło, warto pamiętać, że spotkania znamienitych filozofów ze wszech miar służą filozofii i, tak jak wielość oraz różnica, kierują naszą myśl ku temu, co znajduje się poza nimi oraz w czym są ufundowane. Jednym z wydarzeń, które pozwoliły w ostatnim czasie spotkaniu takiemu zaistnieć, był jubileusz pięćdziesięciolecia pracy naukowej i dydaktycznej Profesora Bohdana Dziemidoka. Z tej okazji w 2009 roku ukazała się księga jubileuszowa *Estetyka i filozofia sztuki: tradycje, przecięcia, perspektywy*. Wydany nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego trójjęzyczny¹ tom pod redakcją Moniki Bokiniec i Piotra Jana Przybysza jest znaczącym śladem wspomnianego wydarzenia. Dzięki redaktorskiej i wydawniczej pieczołowitości książka może stanowić specyficzny przedmiot estetyczny odślanający interesującą kolekcję tekstów, autorstwa przyjaciół, współpracowników oraz uczniów Jubilata.

Tytuł tomu w adekwatny sposób odnosi się do różnorodności zawartych w nim artykułów, wskazując dyskretnie na wolę dostrzeżenia w metatekstowej przestrzeni poruszanej tematyki pluralizmu, który bliższy jest raczej odnajdywaniu współzależności i symbiotycznych relacji, niż podkreślanii ostrych cięć, dyskontynuacji oraz zawłaszczających autonomii. Całość podzielona została na trzy części: *Estetyka tradycyjna – krytyczne interwencje; Przecięcia – kultura, naród, moralność; Perspektywy – transkulturowość, środowisko, kultura popularna*. W tym przypadku triadyczna struktura wraz z wyraźnie zarysowanym porządkiem czasowym nie powinna jednak

¹ Zamieszczone w książce artykuły poza polską mają także anglo- bądź niemieckojęzyczną wersję.

przywozić na myśl konotacji jedynie heglowskich. Odniesienia, niejednokrotnie krytyczne, do przeszłości, ukazanie aktualnych problemów, jak również dociekania określające horyzont badawczy, pozwalają w niniejszej książce dopatrywać się zarysu, jakkolwiek niezwykle wybiórczego, bieżącej kondycji estetyki. A nie jest ona tak zła, jak sugerować by to mogły proklamowane niegdyś hasła zmierzchu, kryzysu oraz rewizji tej dyscypliny. Warto więc przyrzeć się nieco bliżej owej tekstowej mapie rejestrującej niektóre spośród ścieżek współczesnej estetyki.

Pierwsza część zawiera sześć tekstów podejmujących krytyczne interwencje dokonywane w mniej bądź bardziej inwazyjny sposób w obrębie tkanki tradycyjnej estetyki. Joseph Margolis w artykule zatytułowanym „Nieprawdopodobna konstrukcja dzieła sztuki” podejmuje polemikę ze stanowiskiem Arthura Danto, który wychodząc od jednej z uwag Ludwiga Wittgensteina z *Dociekań filozoficznych*, zbudował w swych pracach poświęconych ontologicznej strukturze dzieła sztuki interesującą analogię pomiędzy analizą działania a analizą dzieła. Margolis zarzuca Danto, że tworząc instytucjonalną teorię dzieła sztuki, budując model świata sztuki i dopuszczając w jego obrębie „transfigurację pospolitości”, nie zdołał – wbrew zamierzeniom – uwolnić się od skłonności do dualizmu i redukcjonizmu. Autor *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki?* stwierdza, że przeprowadzona przez Danto analiza dzieła sztuki „jest kinematyczna (w sensie, w jakim Kantowska krytyka racjonalizmu i empiryzmu jest raczej kinematyczna niż dynamiczna...)²”, podczas gdy „model konceptualny dostosowany do świata sztuki i kultury (...) byłby najbardziej elastyczny, gdyby był raczej dialektyczny (w sensie Hegla) niż transcendentálny (w sensie Kanta)”³. Stąd też antyesencjalistyczny postulat Margolisa, aby „odpowiadając na wyzwania globalnej różnorodności (...), postępować dialektycznie, jeśli uznajemy hegemonię kulturowej przygodności”⁴. Teoria sztuki, zdaniem Margolisa, winna w większym stopniu uwzględniać jej kulturowe pochodzenie oraz nie zapominać, że „to, co Intencjonalne jest określone, ale nie określone”⁵, a ponadto historycznie zmienne i takiej też interpretacji podlegające.

Głębszą jeszcze rewizję, bo sięgającą do samych źródeł nowożytnej estetyki filozoficznej, proponuje Arnold Berleant. Jego tekst „Estetyka bez celu”⁶ poświęcony jest – przeprowadzonej z perspektywy współczesnego rozumienia sztuki i kategorii estetyczności – krytyce podstawowych elementów leżących u podstaw Kantowskiego systemu estetyki (bezinteresowności, powszechności, celowości oraz konieczności sądu estetycznego).

² J. Margolis, „Nieprawdopodobna konstrukcja dzieła sztuki”, w: *Estetyka i filozofia sztuki...*, op. cit., s. 28.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s. 29.

⁶ Niektóre spośród krytycznych względem tradycyjnej estetyki tez Berleanta znane są polskiemu czytelnikowi z jego książki *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o sztuce* (przekł. M. Machnik-Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007).

Dokonywane przez Berleanta przewartościowania w obrębie wspomnianych kategorii w znacznej mierze znajdują zakorzenie w wizji estetyki świadomej swoich empirycznych podstaw, a przez to również w apologii piękna zależnego oraz doświadczenia zmysłowego, która przeciwstawiona zostaje racjonalistycznej i obiektywistycznej, całkowicie nieempirycznej oraz systematycznie wykluczającej doświadczenie zmysłowe estetyce Kanta⁷. Konkluzją argumentacji Berleanta jest – radykalne w swej wymowie – stwierdzenie irrelevancji Kantowskiej estetyki, która zdaniem autora

(...) nacechowana jest siłą i przekonaniem pomnika, ale jest pomnikiem anachronicznym i pozbawionym życia, który opacznie pojmuje przedmiot estetyczny i dążenia artystyczne, podstawiając strukturę w miejsce percepcji i działania

co sprawia, że stanowi ona „teorię bez zastosowania, estetykę bez celu”⁸.

Innym teoretycznym konstruktem, którego wzrastającą popularność i niewątpliwą produktywność na gruncie współczesnej estetyki możemy ostatnimi laty obserwować, jest kategoria doświadczenia estetycznego⁹. Zdaniem Anny Zeidler-Janiszewskiej, daje ona nadzieję na wyjście poza jedną z podstawowych aporii charakteryzujących nowoczesną estetykę, która jest stopniowo redukowana do roli filozofii zdeestetyzowanej sztuki, a przy tym sytuowana w kontekście podlegającej estetyzacji rzeczywistości. Autorka w kategorii doświadczenia estetycznego upatruje dla estetyki szansę na reorganizację jej instrumentarium oraz pola badawczego, prowadzącą ku „estetyce poza estetyką” czy „estetyce *sensu largo*”, a więc również ku tym obszarom życia, które znajdują się poza horyzontem form sztuki. Badaczka poddaje analizie jedną z granicznych – jak pisze – postaci doświadczenia estetycznego, jaką jest „dionizyjski rausz” – posługując się terminologią Nietzschego, czy też „świeckie objawienie” – jeżeli przystanie się na rozstrzygnięcia Waltera Benjamina. W obu przypadkach istotne jest, że tak scharakteryzowane doświadczenie rozgrywa się nie tylko w sferze sztuki, lecz również poza nią, w świecie, który traktowany być może jako „fenomen estetyczny”. Ciężar dociekań spoczywa wtedy już nie tylko na dziele, lecz w znacznej mierze przemieszcza się ku problemom estetyki oddziaływania.

Trzy kolejne teksty, które zamykają wspomnianą część książki, znajdują wspólne odniesienie problemowe w postaci zagadnień związanych z tym obszarem aksjologicznych opisów dzieła sztuki, które w obrębie sytuacji estetycznej przewidują istotną rolę dla wartości komizmu, brzydoty oraz samego procesu wartościowania artystycznego. Zagadnienia te, niejednokrotnie sytuowane na marginesie rozważań snutych w literaturze przedmiotu z perspektywy estetyki piękna i wzniosłości, zostały tutaj podjęte

⁷ Zob. A. Berleant, „Estetyka bez celu”, w: idem, *Estetyka i filozofia...*, op. cit., s. 42.

⁸ Ibidem, s. 45.

⁹ Autorka wzmiankuje problematyzację tej kategorii dokonane przez: Rudigera Hubnera, Karla Heinza Bohrera, Heinza Paetzolda, Martina Seela, Christopha Menkego oraz Mieczysława Wallisa i Leopolda Blausteina.

jako samodzielne i relewantne. Brzydota, której znaczenie i wartość we współczesnej estetyce analizuje Teresa Pękala, odgrywa coraz ważniejszą rolę w sztuce ewoluującej od antykallizmu ku anestetyzmowi i podobnie jak zjawisko komizmu, któremu w kontekście auratyczności dzieła sztuki przygląda się Robert Rogoziecki, narusza poczucie normalności, którym dysponuje postrzegający dzieło podmiot. Obecność normatywnego tła pozwala w obu wspomnianych przypadkach wskazać na towarzyszącą doświadczeniu funkcję poznawczą. Zarówno komizm, jak i brzydota obecne w dziele, przeciwstawiając się temu, co nieznaczące i stymulując normatywne zaangażowanie doznającego ich podmiotu (doświadczenie takie zakłada jakieś uprzednie rozumienie tego, co uznajemy za zgodne z normą), kierują naszą uwagę ku prawdzie przedmiotów będących ich nośnikami oraz ku próbie rozumienia naszego względem nich położenia. Istotne zdaje się również, co w swoim tekście podkreśla Anna Chęćka-Gotkiewicz, dostrzeżenie tych aspektów dzieła sztuki, które pozwalają dostrzec obecne w nim, różne od estetycznych, wartości artystyczne. Te ostatnie, niejednokrotnie niesprowadzalne do wartości estetycznych, mogą stanowić nieocenioną pomoc przy dążeniu do obiektywności i porównywalności ocen poszczególnych dzieł sztuki (w szczególności zaś poszczególnych konkretyzacji np. utworów muzycznych).

Artykuły znajdujące się w drugiej części stanowią próby odpowiedzi na pytanie o miejsce, w jakim znalazła się interesująca nas dyscyplina na skutek licznych interwencji dokonywanych w obrębie tradycyjnego paradygmatu myślenia estetycznego. Diagnoza ta musi uwzględniać pojawiające się coraz liczniej interakcje z innymi obszarami badawczymi oraz wskazywać na strefy wpływów poszczególnych metodologii i rozstrzygnięć badawczych. Jedną z kluczowych kwestii jest odpowiadanie w tym kontekście na pytanie o potrzebę wyznaczenia i ewentualny przebieg linii demarkacyjnej między estetyką a filozofią kultury. Zagadnienie to rozważa w swoim tekście Monika Bokiniec. Zarówno tytuł: „Estetyka i filozofia kultury albo: estetyzacja wszystkiego?“, jak i prowadzony wywód wskazują na sceptyczny stosunek autorki do nadmiernego rozszerzania pola badawczego estetyki, która miałaby stawać się transdyscypliną zacierającą granice oddzielące ją od filozofii kultury. Właśnie w tym dyskutowanym granicznym obszarze przenikania się wpływów – m.in. nauk społecznych i estetyki – usytuowana została tematyka tekstów Tadeusza Szkołuta oraz Piotra Jana Przybysza. Autorzy rozważają w nich krytyczno-etyczną oraz krytyczno-ludyczną funkcję sztuki w perspektywie jej wspólnotowych zobowiązań. Przedmiotem namysłu staje się napięcie występujące między rolą sztuki w budowaniu tożsamości narodowej (a więc również jej związków z oficjalnym dyskursem władzy) i emancypacyjno-wolnościowym powołaniem, wynikającym z jej natury i wpisany w dialektykę twórczości. Tym samym sytuuje się sztukę w rozległym obszarze przenikania się wpływów tego, co ogólne, zbiorowe i tego, co indywidualne, jednostkowe.

Wobec dostrzegalnego wzrostu zainteresowania społeczną rolą oraz praktycznymi implikacjami estetycznego dyskursu i zakorzenionych w nim

modeli zachowań badacze obserwują stopniowy proces uwalniania się myślenia estetycznego z ram akademickich rozważań teoretycznych, prowadzący ku estetyce pragmatycznej. Siłą rzeczy tak pojmowana estetyka działania rozgrywa się w przestrzeni współczesnej kultury i jej mechanizmów. Stąd też nie może ona pozostać obojętna na problemy wielokulturowości, ekologii, nowych form komunikacji oraz samej kultury popularnej z wielością jej struktur genologicznych.

Poświęconą tej perspektywie problemowej trzecią część książki otwiera tekst Wolfganga Welscha „Powrót piękna?“, w którym znawca problemów estetyzacji buduje zarys teorii „uniwersalnego i zapierającego dech w piersiach – wielkiego piękna“. Zdaniem Welscha, zmieniające się w dziejach ideały piękna i sposoby jego opisu nie wykluczają istnienia ponadczasowego, nieuwarunkowanego kulturowo oraz fascynującego swym ponadkulturowym potencjałem semantycznym „wielkiego piękna“. Tym samym powtórzona zostaje teza niemieckiego badacza o dwuwarstwowej budowie struktur kulturowych, w obrębie których dokonujemy naszych rozpoznania i opisów rzeczywistości.

Odwołując się do wspomnianego rozróżnienia, możemy powiedzieć, że kolejny artykuł, Ken-ichi Sasaki, poświęcony strukturze japońskiej wrażliwości (rozumianej jako estetyczny sposób odczuwania), pozostaje w obszarze warstwy kulturowej i nie dokonuje przejścia do warstwy transkulturowej, a co więcej neguje jego możliwość. Sceptyczny wobec filozoficznych rozszczeń do uniwersalności autor podjął się na podstawie analiz poezji *waka* zbadania charakterystycznej dla swojego kręgu kulturowego wrażliwości. Pozwoliło mu to na sformułowanie tezy, iż kultury posiadają, każda inna, właściwy sobie sposób intensyfikowania emocji i w zakresie wrażliwości uwidaczniają swoją odmienność.

Na uwagę zasługują również dwa zamykające cały tom teksty: Leva Krefta „Melodramat i telenowela“ oraz Yrjö Sepänmaa „Eko-estetyka stosowana: zapowiedź“. Łączy je chęć zastosowania refleksji estetycznej w szeroko rozumianym świecie przeciętnego konsumenta kultury popularnej. Kreft analizuje strukturę współczesnej telenoweli, wskazuje na jej historię i melodramatyczne filiacje oraz stara się zaznaczyć jej społeczną rolę w kulturze masowej. Problemy, które z tym się wiążą, sygnalizowane są już w swoim metodologicznym pytaniu, przed którym stanąć musi każdy badacz wytworów popkultury: „Czy jako produkt przemysłu kulturowego nie są one raczej postindustrialnym towarem niż tradycyjnym dziełem sztuki?“¹⁰. Z kolei Sepänmaa w swoim artykule buduje – nie pozbawiony kontrowersji – projekt estetyki środowiskowej, mającej być elementem estetyki stosowanej. Estetyk miałby być wówczas „ekspertem w kwestii smaku“¹¹ – dostawcą ekspertyz i porad, które podobnie jak porady prawne dostępne by były szerokiemu gronu odbiorców. Owa *sui generis* „profesjonalizacja“ znajduje swój wyraz w postulatcie, by pojmować „tytuł «estetyk» jako stopień poli-

¹⁰ Lev Kreft, „Melodramat i telenowela“, w: *Estetyka i filozofia...*, op. cit., s. 245.

¹¹ Yrjö Sepänmaa: „Eko-estetyka stosowana: zapowiedź“, ibidem, s. 264.

techniczny, oparty na badaniach i ekspertyzach”¹². O rozmachu, ale i niebezpieczeństwach wiążących się z zamiarem przekształcenia klasycznej estetyki akademickiej w estetykę środowiskową i uczynienia z niej filozofii funkcjonalnej świadczyć może zdanie, które zamyka omówienie szerokiego zakresu postulowanych przez autora działań estetyka: „oprócz wszystkiego innego przedstawiciel estetyki stosowanej ma pieczę nad ludzkim umysłem i jest jego terapeutą”¹³.

Jakkolwiek omawiana książka i teksty publikujących w niej estetyków mogą pełnić dla niektórych funkcję terapeutyczną, rozwiewając być może część czytelniczych niepokojów dotyczących przyszłości i kondycji dyscypliny, jaką jest estetyka, to podstawowa zaleta tego tomu oraz jego wartość mają inne źródło. Otóż każdy z zamieszczonych w nim artykułów, skonstruowany z właściwym sobie dystansem i wnikliwością badawczą, w zestawieniu z pozostałymi tekstami tworzy interesującą mozaikę, która, jak to zwykle bywa, odsłania swą treść wówczas, gdy składające się na całość a kontrastujące ze sobą elementy postrzegane są z odpowiedniego dystansu i perspektywy.

Profesor Dziemidok, wygłaszając referat plenarny podczas I Kongresu Estetyki w Polsce, przyznał z właściwym sobie humorem, że dla niego „estetyka pozostaje wciąż jeszcze filozoficznym Kopciuszkiem, nieodkrytym przez swego królewicza”¹⁴. Nie sądzę, co prawda, by książka *Estetyka i filozofia sztuki: tradycje, przecięcia, perspektywy* mogła oczekiwać temu położyć kres, na pewno jednak sprawi, że ów „filozoficzny Kopciuszek” zyska na atrakcyjności.

¹² Ibidem, s. 265

¹³ Ibidem.

¹⁴ B. Dziemidok, „Tendencje estetyki współczesnej w pracach R. Shustermana i W. Welscha”, w: *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 36.

noty o autorach

- Magdalena Borowska – **dr, Zakład Estetyki, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego** _____
- Patircia Castelo Branco – **dr, Universidade Nova de Lisboa, Portugalia** _____
- Zuzanna Dziuban – **dr, Zakład Kultury Miasta, Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza** _____
- Adam Górniak – **dr, Zakład Filozofii Starożytnej i Średniowiecznej, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego** _____
- Agnieszka Gralińska-Toborek – **dr, Katedra Estetyki, Instytut Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego** _____
- Karol Hryniewicz – **mgr, doktorant, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego** _____
- Wioletta Kazimierska-Jerzyk – **dr, Katedra Estetyki, Instytut Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego** _____
- Krzysztof Lipka – **dr, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie** _____
- Teresa Pękala – **prof. dr hab., Zakład Estetyki, Instytut Filozofii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej** _____
- Kazimierz Piotrowski – **dr, Wydział Sztuk Wizualnych, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi** _____
- Alicja Sawicka – **mgr, doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego** _____
- Paulina Sztabińska – **dr, Zakład Historii Malarstwa i Rzeźby XIX i XX w., Katedra Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego** _____
- Grzegorz Sztabiński – **prof. dr hab., Katedra Estetyki, Instytut Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego** _____
- Greta Wierzińska – **studentka, Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego** _____
- Krystyna Wilkoszewska – **prof. dr hab., Zakład Estetyki, Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego** _____

W dniu 12 kwietnia 2010 roku w Krakowie zmarła doktor Janina Makota. Pogrzeb odbył się 16 kwietnia na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie.

informacje dla autorów

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

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

notes for contributors

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

1. Articles submitted should not exceed 22 pages of normal typescript e.g. 1800 characters per page. Reviews should be no more than 8 pages long.
2. All notes in the article should be footnotes in accordance with the style used in the last volumes of *Sztuka i Filozofia*. Additional texts such as 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. *Sztuka i Filozofia* reserves the rights to make additional changes in texts submitted when necessary.
7. Materials sent will not be returned.