

Piotr Kozak

Wzniosła utopia awangardy – aporie analityki wzniosłości

Problematykę poniższej rozprawy stanowi kategoria wzniosłości w ujęciu Jean-François Lyotarda, która została twórczo rozwinięta przez niego na podstawie analizy *Krytyki władzy sąđen* Immanuela Kanta oraz zastosowana do interpretacji dwudziestowiecznej praktyki awangardowej. Już jednak na wstępie należne są wyjaśnienia: umyślnie stosujemy tu, wbrew tradycji Kantowskiej, termin *aporia* w miejsce *paradoksu*. Uważamy, czego zamierzamy dowieść w poniższej pracy, że to właśnie owo pierwsze pojęcie wyznacza istotę problematyki wzniosłości. Spotkanie pomiędzy Lyotardem a Kantem będzie zatem naznaczone piętnem sprzeczności. Więcej, tym, który będzie owemu spotkaniu towarzyszył będzie nie kto inny, jak Stalin¹.

W poniższej pracy będziemy interpretować głównie dwa teksty Lyotarda: *Wykłady o wzniosłości* oraz *Wzniosłość i awangardę*. Pozostałe pozycje będą pojawiać się jedynie jako tło dla eksplikacji głównych tez autora. Musimy również wytłumaczyć się z dość narzucającej się nieobecności *Le différend*. Chcieliśmy jednakże uniknąć wchodzenia w kontekst „sporu” wokół tego dzieła. Szczególnie sporu pomiędzy Lyotardem a Georgesem Didi-Hubermanem.

Pozostając przy zagadnieniu o czym *nie* będzie ten tekst: nie będzie on poruszał również psychoanalitycznej krytyki koncepcji wzniosłości, szczególnie tej dokonanej przez Slavoję Žižka. Chcieliśmy bowiem uniknąć równoczesnego stosowania diametralnie różnych siatek pojęć i kategorii. Nie będziemy również wnikać w istotę polemiki Jacques’a Rancière’a, choć należy przyznać, że do tego ostatniego autora jest nam najbliżej.

Tematyka tekstu koncentrować się będzie wokół trzech głównych punktów: 1) pierwszym byłaby eksplikacja Lyotardowskiego odczytania Kantowskiej kategorii wzniosłości oraz mechanizm jej aplikacji w obszarze praktyk sztuki awangardowej i postmodernistycznej; 2) kolejnym krokiem byłaby analiza porównawcza praktyki międzywojennej sztuki awangardowej oraz socrealizmu, gdzie tezą heurystyczną jest to, że sztuka czasów Stalina, sam Stalin, byłiby ukoronowaniem i radykalizacją ideałów awangardy, a nie ich zerwaniem; 3) ostatnim krokiem byłby powrót do Kanta i Lyotarda i próba ponownego przyjrzenia się w tym świetle zagadnieniu wzniosłości.

¹ Nie chodzi nam tu jednakże o bezpośrednie związki. Jak wiemy, sam Lyotard był w latach 50. związany z lewicową, antystalinowską organizacją *Socialisme ou barbarie*.

1. Eksplicacja koncepcji wzniosłości Jean-François Lyotarda

Wzniosłość „rozbija wszystko jak piorun i od razu objawia całą potęgę mówcy”². To stwierdzenie Pseudo-Longinosa przejmą i powtórzą po kolei: Boileau, Burke, Kant i Lyotard. Według starożytnego autora wzniosłość, *resp.* górnosc pojęta jest jako „najwyższa doskonałość i szczyt wyrazu”. Wzniosłość porywa słuchaczy, a jej źródłem jest wielkość ducha i patos. Górnosc nie ma przekonywać słuchaczy. Ma ich zachwycić.

Moment zachwytu, moment „teraz” będzie zatem konstytutywny dla wzniosłości. Wzniosłość jest jak piorun. Rozrywa struktury czasowe. Moment „teraz” jest czymś, co nie da się pomyśleć. „Tym, czego nie potrafimy pomyśleć, jest to, że coś się zdarza” albo raczej: „że się zdarza” – pisze Lyotard we *Wzniosłości i awangardzie*³. „Zdarza się” poprzedza bowiem zawsze to, „co” się zdarza. Zdarzenie jest pierwotne wobec tego, co się właśnie wydarzyło. „Coś” pojawia się później. Wydarzenie (*das Ereignis*) jest doświadczeniem doskonale prostym, ale prostota ta objawia się jedynie w obnażeniu, poza myślą, poza systemem. Zdarzenie, oczekiwanie na zdarzenie, które można uzbroić w reguły, pozwalające nam przewidzieć, co będzie następowało po czym, jest jednak naznaczone ambiwalencją. Moment „zdarza się” zawiera również niebezpieczeństwo, że „nic się nie zdarza”, że wypowiedziane zdanie jest ostatnim. Rodzi się wtedy pytanie „co teraz”, np. w doświadczeniu białej kartki przed rozpoczęciem pisania. Moment „teraz” niesie ze sobą trwogę, że może się nic nie zdarzyć. „Teraz” obraca się w „nicość”.

„Teraz” wymyka się zatem spod wszelkich prób ujmowania go w system, w strukturę przewidywania. Nie jest ani wcześniej, ani później, ani niegdyś. W ujęciu Lyotarda wspomniany tekst Pseudo-Longinosa jest więc pęknięty, falujący. Próbuje określić, co to jest wzniosłość, ale nie może dać jej reguły. Próbuje ukazać wzniosłość, próbując sam być wzniosły. W tym sensie prawdę o ujęciu wzniosłości u Pseudo-Longinosa oddaje ten, kto go zakłamał – Boileau. Według tego ostatniego wzniosłości się nie wyklada. Dydaktyka jest wobec niej bezsilna. Nie wymaga reguły, ale tego, by czytelnik czuł, „co czują wpierv wszyscy”⁴. Idea wzniosłości burzy harmonię reguły. Nie jest tym, co się da udowodnić i przedstawić. Jest czymś cudownym, co nas porywa, co nas uderza i co sprawia, że czujemy. Z kolei u Burke’a idea wzniosłości jest wzbudzana przez potężny, wywołujący zdziwienie i grozę przedmiot. Podmiot w spotkaniu z nim jest osłupiały i jakby martwy. Sztuka oddala to zagrożenie. Dostarcza przyjemności płynącej z zachwytu, z *delight*. „Dzięki niej duszy przywrócony zostaje ruch między życiem a śmiercią, i ruch ten jest jej zdrowiem i życiem”⁵.

Koronne miejsce w historyczno-filozoficznych analizach Lyotarda zajmuje jednak Kant. W ujęciu niemieckiego filozofa wzniosłość ujawnia się w przedstawieniu negatywnym. Daje nam nieskończone myślenie o nieskończoności.

² *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Wyd. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1951, s. 92.

³ J.-F. Lyotard, „Wzniosłość i awangarda”, przeł. M. Bieńczyk, w: *Teksty Drugie*, nr 2-3 1996, s. 174.

⁴ Por. tamże, ss. 178-179.

⁵ Tamże, s. 182.

W przeciwieństwie do smaku wzniosłość nie jest uświadamiana nam poprzez obiekty natury, które posiadają formę, ale raczej te, które obdarzone są wielkością, siłą, obecnością wykraczającą poza wyobraźnię, poza myśl, poza formę. Wzniosłość jest estetyką negatywną. Jest tym, co pociąga i odpycha zarazem. W przeciwieństwie do piękna, które tylko pociąga i zachwyca. Wzniosłość powstaje o tyle, o ile jest ona opozycyjna do celowości piękna i smaku. Jest a-celowa. Jest nieprzyjemna dla wyobraźni⁶. Wzniosłość przekracza wszelkie formy, które znajduje dla niej wyobraźnia. To, co wzniosłe, „uobecnić” może tylko idea rozumu. Nie mamy przy tym do czynienia z czystą „obecnością” idei absolutu. W innym wypadku ów sąd nie byłby refleksyjny, ale determinujący. Idea absolutu jest „obecna” tylko jako znak, jako sygnał rozumu. To, co ma jednak znaczenie, to to, że owa rozkosz jest odczuta jako absolutna. Ukazuje jednocześnie – jakby powiedział Kant, regresywnie – cień absolutu. To, co znajduje się poniżej wszelkich determinacji. Nie mogąc czegoś pojąć, ukazuje negatywnie to, co poniżej, to, co „przed”. To, co przed wszelkimi władzami umysłu, przed wszelkimi formami, schematami, pojęciami. Tym, co zmusza nas do przedstawienia nieprzedstawialnego jest sam rozum. Myślenie pochodzi z samej siły myślenia. Tym, co jest przed myślą, jest sama myśl, i jest ona absolutna. Tym właśnie jest ów Kantowski „głos rozumu”⁷, na który powołuje się Lyotard⁸.

Zachwyt nad pięknem opiera się na łasce. Piękno daje przyjemność bez zainteresowania, jest równoznaczne z miłością. Wzniosłość również zachwyca bezpośrednio, ale daje przyjemność negatywnie poprzez swój opór wobec interesów zmysłów. Opór wskazuje na wzniosłość, a zarazem na dysonans władz rozumu. Uczucie piękna przedstawia nam obiekt w sposób całkowicie celowy. Oferuje nam przyjemność wynikającą z gry form oraz jako egzaltację z posiadania idei. Lyotard wychodzi przy tym z przekonania, że krytyka w opracowywaniu zagadnień dobra, prawdy i piękna posługuje się operatorami zaczerpniętymi z ekonomii (takich jak użytek, zainteresowanie, zysk, ofiara). Dokonuje się to dlatego, że krytyki to w istocie ekonomia władz. Dotyczą szczególnie tego, w jaki sposób poszczególne władze zastosować w praktyce⁹. We wzniosłej myśli można poczuć nicość owej ekonomicznej przyjemności. Wzniosła myśl jest subiektywnym wznoszeniem się ku granicom i ponad nie, a zarazem oporem wobec tego impetu. Jest pasją determinowania i oporem wobec tej pasji. Absolut nigdy nie jest tam, nigdy nie jest w pełni uobecniony, ale zarazem jest zawsze obecny, jako wezwanie do myślenia ponad tym, co tam. Nieuchwytny, ale i niedający o sobie zapomnieć. Prezentujący się jedynie negatywnie¹⁰. Wyjaśnienie wzniosłości napotyka podwójny opór: wyobrażenie tego „co” może przedstawić zniewala samo siebie w imieniu tego, by przedstawić „to”, co nie może być dłużej obecne. Wzniosłość jest stanem nieograniczoności. Uczucie

⁶ Por. J.-F. Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, przeł. E. Rottenberg, Stanford University Press, Stanford 1994, ss. 68-69.

⁷ Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. oraz wstępem i przypisami opatrzył J. Gałęcki, tłumaczenie przejrzał A. Landman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 146.

⁸ Por. J.-F. Lyotard, *Lessons*, ss. 121-122.

⁹ Por. tamże, s. 159.

¹⁰ Por. tamże, s. 150.

wzniosłości umożliwia nam poczucie omnipotencji. Jest doświadczeniem rozkoszy Realnego¹¹. Wzniosłość jest paradoksalna.

Wzniosłość w tym kontekście nie jest przy tym radosną dyspozycją myśli. Uczucie wzniosłości nie opiera się na proporcji, ale na dysproporcji. Obiekt, który powoduje uczucie wzniosłości, jest znakiem sfery nadnaturalnej, ale zarazem rozprasza wszelką prezentację i niszczy fenomenalność fenomenu. Wzniosłość umyka żądaniom komunikatywności. Zrywa również więzy z moralnością. Wzniosłość nie jest dana w formie szacunku. Powinność różni się od wzniosłości, ponieważ nie wzbudza grozy, a przepisywane przez nią prawo samo znajduje drogę do umysłu. Powinność jest wzniosła, ale nie jest wzniosłością samą. Moralność może być wzniosła o tyle, o ile jest oporem, czyli szacunkiem pojętym jako pogwałcenie naszej zmysłowej natury, ale i tu chodzi nam właśnie o opór, a nie moralność samą. Efekt wzniosłości wynika zatem z dysproporcji pomiędzy czystą wolą a empirycznym požądaniem. Wzniosłość nie jest zatem ani moralną uniwersalnością, ani estetyczną uniwersalizacją. Jest raczej zniszczeniem jednej przez drugą w przemocy różnicy. Owa różnica nie może domagać się, by być w jakikolwiek sposób komunikowalna¹².

Tyle odnośnie do wstępnego zarysowania pierwszej części zagadnienia wzniosłości u Kanta, do którego wrócimy jeszcze pod koniec tekstu. Obecnie spróbujemy przeanalizować mechanizm aplikacji teorii wzniosłości w obszarze sztuki.

Sztuka natchniona estetyką wzniosłości, np. malarstwo Barnettta Newmana, jest według Lyotarda estetyką wstrząsu. Wstrząsem *par excellence* jest przy tym to, że (coś) zdarza się zamiast niczego. Dzieło nie odsyła nas do wzorców, ale do tego, co nieprzedstawialne. Awangarda chce dotrzeć do niewyraźnego. Zadania tego podejmuje się już Cézanne, który chce odtworzyć postrzeganie „przed” postrzeganiem. Awangarda idzie dalej. Odrzuca ramy, kolory (Malewicz), przedmioty (body art, happening), wreszcie miejsce ekspozycji (Daniel Buren). „Próba awangardowa – pisze Lyotard – wpisuje zdarzenie dostrzeżonego *now* jako to, co nie może zostać przedstawione [...], awangarda nie przywiązuje uwagi do tego, co zdarza się «tematowi», lecz to czy zdarza się?, do niedostatku. I w ten sposób należy do estetyki wzniosłości”¹³. Namalowanie owego czy zdarza się jest analogiczne do prób namalowania samego istnienia. Awangarda, rozważając owo zdarza się, nie wzbudza poczucia utożsamienia. *Sensus communis* nie może utrwalić się przy dziełach pytających. *Sensus communis* nadbudowuje się wtórnie zakonserwowana w instytucjach, historii, przekazie. Sztuka awangardowa poprzez estetykę wzniosłości i pytanie czy zdarza się? pyta również „kim jesteśmy” i stawia nas w tym samym momencie w obliczu nicości¹⁴. Logika wzniosłości różni się zatem od estetyki innowacji, kapitalistycznej idei nowości. Ta druga: „[...] polega na takim postępowaniu, jakby zdarzyło się wiele rzeczy, i na powodowaniu ich nadejścia. Wola potwierdza swoje panowanie nad czasem. Podporządkowuje się w ten sposób metafizyce

¹¹ Por. tamże, s. 55.

¹² Por. tamże, s. 239.

¹³ Por. J.-F. Lyotard, „Wzniosłość”, s. 185.

¹⁴ Por. tamże, s. 186.

kapitału, który jest technologią czasu. Innowacja «idzie». Zapytanie czy zdarza się? powstrzymuje. Wraz z wydarzeniem wola się rozpada. Zadaniem awangardy pozostaje unieważnienie domniemań umysłu co do czasu. Uczucie wzniosłości jest imieniem tego niweczenie”¹⁵.

2. Analiza porównawcza praktyki artystycznej pierwszej awangardy oraz socrealizmu

Podsumowując powyższe wywody, tezy Lyotarda dają się zawrzeć w trzech punktach: 1) wzniosłość upewnia nas w istnieniu nieprzedstawialnego; 2) autentyczna sztuka jest świadectwem nieprzedstawialnego, jest znakiem absolutu; 3) sztuka nowoczesna i ponowoczesna jest wzniosła, to jest zgłębia różnicę pomiędzy tym, co można pomyśleć, a tym, co można przedstawić¹⁶.

Dodać można jeszcze do tego tezę, wyrażoną zresztą *explicite*, ale też która nasuwa się sama przez się: estetyka wzniosłości, rządząca się negatywną dialektyką i realizowana przez awangardę, zostaje następnie zneutralizowana przez systemy totalitarne, przemieniające jej pytania w oczekiwanie baśniowego tematu, mitu, oczekiwanie na naród, *Führera* itd.¹⁷ Przyjmując takie założenie, możemy uratować awangardę przed „omnipotencją rozumu”. Ciekawsze wydaje się jednak zbadanie założenia przeciwnego: badanie oparte na wstępnym założeniu, że socrealizm i sztuka czasów stalinowskich były nie przeciwieństwem, ale radykalizacją awangardy. Nie chcielibyśmy przy tym traktować tego stwierdzenia jako hipotezy, której należałoby bronić. Należałoby potraktować ją raczej jako tezę heurystyczną, która ma pozwolić nam na powrót oświetlić kategorię wzniosłości u Lyotarda i Kanta. Zobaczyć, co byłoby, gdyby przyjąć takie, a nie inne założenie. Przy rekonstruowaniu owej przesłanki będziemy przy tym w przeważającej mierze opierać się na analizach Borisa Groysa zawarte w jego klasycznej już pozycji *Stalin jako totalne dzieło sztuki*.

Według rosyjskiego filozofa awangarda nie była u swych początków ideologią agresywną, ale defensywną. Zmierzała do obrony techniki, nie chciała zniszczenia świata. Jednocześnie akceptuje ona owo rozczłonkowanie świata, jego dysharmonię, której jest świadkiem w historii. Sztuka awangardowa miała w istocie doprowadzić do nowego ładu kosmosu. Oznaczało to zarazem, że sztuka ma się skończyć i rozplątać się w życiu. Harmonia ma przy tym polegać na odsłanianiu tego, co ukryte. W powojennych zniszczeniach widziała awangarda okazję, by wprowadzić swoje artystyczne założenia w praktyce. W związku z tym jednak, że świat jawi się dla awangardy, i po wojnie rzeczywiście nim jest, jako wielki chaos, potrzeba mocy, aby wprowadzić sztukę w życie. Projekt musi być totalny. Stąd też zainteresowanie polityką i współpraca z bolszewikami¹⁸.

¹⁵ Tamże, s. 188.

¹⁶ Por. R. Nycz, „Rehabilitowanie wzniosłości”, w: *Teksty Drugie*, nr 2-3 1996, s. 3.

¹⁷ Por. J.-F. Lyotard, „Wzniosłość”, s. 186.

¹⁸ Por. B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1996, ss. 20-27. Polskie tłumaczenie: tenże, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przeł. i wstęp P. Kozak, Wyd. Sic!, Warszawa 2010. Wszelkie cytaty w poniższej pracy odnoszą się do wersji niemieckiej.

Po rewolucji ponadto pytanie awangardy nie brzmi już : „czy się zdarza?“, ale : „czy się zdarzyło“?

Awangarda będzie oczywiście różniła się od socrealizmu. Przede wszystkim stosunkiem do klasycznego dziedzictwa, rolą odbicia, problemem nowego człowieka. Te różnice będą jednak wyływać nie ze sprzeciwu socrealizmu wobec projektu awangardy, ale z jego radykalizacji, na którą awangarda nie mogła sobie pozwolić. Sztuka awangardowa poprzez formalistyczną estetykę kierować się ma ku permanentnej rewolucji, która doprowadziłaby do deautomatyzacji świadomości. Sztuka stalinowska szukała przeciwnie – automatyzacji postępu świadomości, systematycznego podążania naprzód w wyznaczonym przez siebie kierunku w życiu codziennym, w bazie, w podświadomości. Tylko bowiem zmieniając bazę, możemy zmienić nadbudowę. Tym samym, według Groysa, Stalin radykalizuje awangardę¹⁹.

Jeżeli zatem Lenin twierdził, że człowiek musi marzyć, śnić, to zadaniem artysty okresu stalinizmu jest to, by jego sen nie różnił się od snu Stalina. *Mimesis* jest tu więc *mimesis* woli Stalina. To jest też różnica pomiędzy utopijnym snem awangardy a teorią odbicia sowiektów. Prawdą jest tu wola partii i Stalina. Artysta nie oddaje rzeczywistości jako takiej, ale takiej, jaką chce być, to jest taką, jaką wyśnił Stalin²⁰. Estetyka i praktyka czasów stalinowskich jest zasadniczo podporządkowana wychowaniu i formowaniu mas. Jest to idea, którą Stalin ujął w „progresywnej” awangardowej metaforze: pisarze są „inżynierami ludzkich dusz”.

Sztuka ery Stalina przejawia przy tym destrukcyjny moment awangardy. Ma za zadanie zniszczyć starego człowieka i zbudować nowego. Na tak zarysowanej mapie nie ma już miejsca dla awangardy. Celem sztuki stała się nieśmiertelność człowieka w jego dziele. Z kolei jeżeli Stalin był „Leninem naszych dni”, to oczywiście staje się, że Lenin nie mógł umrzeć, musiał zostać zakonserwowany jako mumia. Lenin stał się ucieleśnieniem modelu nowego człowieka. Sam Lenin był tu jednak okładką. Prawdziwym dziełem sztuki był Stalin²¹. To Stalin był nowym człowiekiem. To on uosabiał absolut. Portrety Stalina są ucieleśnieniem najwyższej formy socrealizmu. Przedstawiają one nowego człowieka, najwyższą formę ducha. Stąd słynne powiedzenie Stalina: „pisz prawdę” oznaczało nie tyle *mimesis* rzeczywistości, co wewnętrzne zespolenie się ze Stalinem. Kult Stalina jako dialektycznego Demiurga, ucieleśnienie sowieckiego Boga miał przy tym swoje pokrewieństwo z awangardowym kultem ponadindywidualnej jednostki. Projekt sowieckiego nowego człowieka jest oczywiście projektem estetycznym. Człowiek ma tu odzyskać wolność²².

Innymi słowy: socrealizm nie tyle zwulgaryzował, co zradykalizował ideały awangardy. Socrealizm równa się zatem awangarda plus Stalin. Stalin jako dzieło sztuki jest połączeniem treści i kontekstu, utopii i antyutopii. W nowym sowieckim człowieku łączy się treść i kontekst – świadome i podświadome. Socrealizm byłby zatem drugą stroną awangardowego wzniołego dzieła

¹⁹ Por. tamże, ss. 50-51.

²⁰ Por. tamże, ss. 60-62.

²¹ Por. tamże, ss. 75-76.

²² Por. tamże, s. 82.

sztuki. Stalin nie tyle neutralizowałby projekt awangardy, co doprowadzał go do jego końca.

3. Kant i Lyotard

Chcielibyśmy następnie wrócić do analityki wzniosłości u Lyotarda i Kanta i przyrzeć się jej w nowym świetle. Paradoks wzniosłości u Kanta w interpretacji Lyotarda opierał się, jak wiemy, na podwójnym osłabieniu zasady przyczynowości: osłabienia w sensie regresji, ukazywania tego, co przed, oraz osłabienia w sensie obecności idei rozumu. Są to przy tym dwa odrębne uczucia. Dla wyobraźni owo oderwanie się jest dokonywane regresywnie. W uczuciu strachu utraty wszelkiej władzy syntezy. Z drugiej strony, dla rozumu owo oderwanie jest dokonane w egzaltacji odzyskania maksymalnych władz myślenia, które to myślenie ma u podstaw wszelkiego ciągu danych, bez przywiązania do nich. Pierwsza redukcja była zagrożeniem dla władzy poznania. Druga ustanawia władzę czystego pożądania. Z tego powodu słusznie twierdzi Lyotard, że bardzo trudno zaklasyfikować Kanta do filozofów podmiotu²³.

Ważne jest jednak, jakie miejsce zajmuje w strukturze filozofii Kanta kategoria wzniosłości. Jeżeli nie możemy mówić o obecności podmiotu, to też nie możemy mówić o jego braku. Obecność podmiotu nie jest warunkiem wzniosłości. Jest tym, co wzniosłość obiecuje. Tu do pewnego stopnia rozchodzą się drogi Kanta i Lyotarda. Kant stara się bowiem uniknąć czystej negatywności doświadczenia wzniosłości. Chodzi mu wyraźnie o uratowanie podmiotu, któremu grozi przeistoczenie się w nicłość. Uczucie wzniosłości odkrywa przed nami bowiem niestałość jedności naszych władz. Ich pęknięcie. Jest to komponent cierpienia w owym uczuciu. Rozwój owego uczucia w kierunku idei rozumu ma właśnie odzyskać ową jedność i uchronić się przed katastrofą. Jest to zarazem warunek uczucia wzniosłości. Ta pozwala nam odkryć nową jedność, bardziej szlachetną, „niemal zrujnowaną”²⁴. Owa jedność wyobraźni i rozumu nie jest przy tym domniemana, jak w *sensus communis*, ale wytworzona. Wytworzona w niezgodności. We wzniosłości ujawnia się nam według Kanta nadzmysłowe przeznaczenie naszych władz. Ujawnia się zarazem jako predestynacja bytu moralnego. Uczucie wzniosłości przygotowuje nas na nadejście prawa moralnego²⁵. W tym sensie wzniosłość jest pożądaniem samopotwierdzenia się podmiotu jako podmiotu władz. To, co „przed”, to, co nieograniczone, staje się obiektem naszych władz. Chodzi tu zatem nie o doświadczenie niebytu podmiotu, ale tego, że „możemy móc”, mamy praktyczne władze. Natura jawi się w tym świetle jako czysta potencjalność. Nieludzka przestrzeń, w której może realizować się ludzkie *summum bonum*.

U Kanta pozostaje jednak przy tym nagie twierdzenie, że owo ożywienie sił poznawczych w doświadczeniu estetycznym musi koniecznie prowadzić do

²³ Por. J.-F. Lyotard, *Lessons*, ss. 145-146.

²⁴ Por. tamże, s. 25.

²⁵ Por. G. Deleuze, *Filozofia krytyczna Kanta. Doktryna władz*, przeł. i postówie B. Banasiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 86.

zgodności. Kant nie daje ku temu żadnych argumentów, a i takich argumentów nie ma. Przeciwnie. Jak słusznie odczytuje Lyotard, wzniosłe poruszenie nie może zawierać żadnych określeń i reguł. Estetyczne poruszenie owych sił polega zawsze na tym, by owe określenia i reguły przekraczać. Tym samym za Kantowskim paradoksem wzniosłości czai się aporia. Sprzeczność pomiędzy nieograniczonym ożywieniem sił poznawczych a ich zgodnością podporządkowaną logice władz²⁶. Kant zakładając ową zgodność w niezgodności władz, *de facto* przeslizguje się pomiędzy nimi. Zbyt szybko łączy to, co celowe i a-celowe. Tym, co umożliwia mu ten przeskok, owo pogodzenie przeciwieństw jest w istocie wola mocy. Tym, co gwarantuje jedność nas samych, jest władza, w której wszelka potencjonalność ukazuje się jako omnipotencja. Nic dziwnego zatem, że Kant będzie mógł twierdzić w swojej *Krytyce władzy sądenia*, że ostatecznie do realizacji dobra bezwzględnej potrzebna jest karność i państwo²⁷.

Przeslizguje się również Lyotard, próbując zredukować wzniosłość do czystej negatywności, do czystej nieuchwytności. Nie broni go nawet stwierdzenie, że sztuka wzniosłości, tak jak postmodernizm, nie jest rozumiana jako radykalnie przeciwstawna sztuce pięknej czy analogicznie modernizmowi, ale pojmowana jest jako kolejny stan ducha immanentny doświadczeniu estetycznemu i modernizmowi²⁸. Jak chcieliśmy bowiem pokazać na przykładzie porównania praktyki artystycznej pierwszej awangardy i socrealizmu, tak pierwszy, jak i drugi projekt były w najwyższym wymiarze projektami pozytywnymi. Ukazaliśmy je jako wyraz dążenia do przekształcenia *praxis*, do przemiany sztuki w życie. Dążyły do odbudowania tego, co niezmiennie, tego, co podstawowe i transcendentne. Wszystko jedno, czy tę transcendencję stanowiło „przed-spostrzeżeniowe” przedstawienie Malewicza, czy nowy człowiek Stalina.

W istocie bowiem Lyotard dokonuje redukcji wzniosłości. Stara się ukryć przed wolą mocy w czystej negatywności doświadczenia wzniosłości. W tym sensie jego kategoria wzniosłości bliższa jest Edmundowi Burke’owi niż Kantowi. Kant, jak wiemy, w trosce o podmiot nie mógł dokonać do końca owej redukcji. Nie boi się jednak postawić kolejnego kroku, przed czym wyraźnie powstrzymuje się Lyotard. Należy jednak zrozumieć jego obawy. Za czystą a-celową negatywnością czai się bowiem wąsata postać o wyraźnie gruzińskich rysach.

Piotr Kozak: The sublime utopia of Avant-garde – aperies of the analytic of the sublime

The issue of the paper is Jean-François Lyotard’s category of the sublime and its application to the area of modern art. We state not only that Lyotard’s grasp is insufficient to interpret properly modern art but also that his understanding of the sublime brings together a danger of a contradiction.

²⁶ Por. Ch. Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008, ss. 96-97.

²⁷ Por. I. Kant, dz. cyt., ss. 423-426.

²⁸ Por. J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, przeł. J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 24.

Therefore in the first part we present the Lyotard's conception of the category of the sublime in comparison to interpretations of Pseudo-Longinos and Boileau. Afterwards we deal with the issue of the modern art. Our goal is to present twentieth-century artistic practices, strictly speaking Russian Avant-garde, and compare them to Social Realism. In this part, basing on an interpretation of Boris Groys, we state that Social Realism was not a negation but a continuation of Avant-garde. Such comparison let us also anew interpret Lyotard's conception of the sublime. Thus in the last part we turn back to Lyotard's understanding of the sublime and – referring to Kant – we try to show the weak points of his interpretation.

Piotr Kozak: L'utopie sublime de l'avant-garde – apories de l'analytique du sublime

Je voudrais prendre pour sujet de mon intervention le concept de sublime que Jean-François Lyotard a proposé pour analyser l'art de l'avant-garde. Selon le philosophe français, l'art du XXème siècle aurait pour trait caractéristique le désir de témoigner de l'inexprimable. Ce qui, à son tour, confronte l'art à l'incommensurabilité du pensable et du représentable, en le rendant sublime.

L'avant-garde attend un «événement», tout en suscitant la question: «cela se passe-t-il?» L'événement nous place en face du néant, il nous retient. Ce que souligne Lyotard: il ouvre devant nous l'expérience d'une individualité radicale. Le sens commun ne fait que s'y superposer. À mon avis, c'est une approche trop unilatérale. Car en même temps s'y produit un mouvement inverse. Le sublime, ce que remarque le Pseudo-Longin, non seulement «retient», mais également «pousse». «L'événement» est une expérience particulière et universelle à la fois. Il fait apparaître un espace dans lequel apparaît et se dilue le sujet. Il nous met en face de ce qui est radicalement extérieur et le plus intérieur.

L'aporie du concept de sublime mène en même temps vers l'analyse de la pratique de l'art avant-gardiste post-révolutionnaire, analyse qui ne devrait pas répondre à la question: «cela se passe-t-il?», mais à la question: «cela s'est-il passé?» À mon avis, le caractère «positif» de l'avant-garde, tendant vers la réalisation de ses idéaux dans la vie et vers la dissolution de l'art, joue à l'unisson avec le réalisme socialiste. En m'appuyant sur les analyses de Boris Groys, j'essaierai de démontrer que le réalisme socialiste n'a pas tellement vulgarisé que radicalisé les idéaux de l'avant-garde. Le réalisme socialiste égale donc l'avant-garde + Staline. Staline, en tant qu'oeuvre d'art, relie le contenu et le contexte, l'utopie et l'anti-utopie. Dans le nouvel homme soviétique s'unissent le contenu et le contexte – le conscient et l'inconscient. Ce n'est donc pas tellement l'avant-garde, mais plutôt le réalisme socialiste qui serait une incarnation de l'oeuvre d'art.

(traduit par Dariusz Adamski)