

Sprzedaż (od numeru 37) prowadzi:

Wydawnictwo Naukowe Semper  
ul. Mariensztat 8  
00-302 Warszawa  
tel. 22 538 92 03  
redakcja@semper.pl  
<http://semper.pl>

Zapraszamy do sklepu internetowego:

<http://semper.pl/sklep>

oraz do księgarni firmowej:

ul. Bednarska 20a  
00-321 Warszawa  
tel. 22 828 49 73  
handlowy@semper.pl

43 - 2013

43 - 2013

-od 1991-  
SEMPER



sztuka i filozofia

- \* 0 igraszkach zmysłów,  
fenomenologia nowych mediów,  
akt zmywy
- \* humanistyka obecności  
- estetyka obecności  
fenomenalnej
- \* ogrody tymczasowe



sztuka i filozofia

43 - 2013

sztuka i filozofia

■ Uniwersytet Warszawski Instytut Filozofii

■ Wydawnictwo Naukowe Semper®

- **rada redakcyjna**\_\_\_\_\_  
Arnold Berleant, Andrzej Bronk, Alicja Kuczyńska (przewodnicząca), Jerrold Levinson, Iwona Lorenc, Andrzej Póltawski, Władysław Stróżewski, Grzegorz Sztabiński, Irena Wojnar, Anna Zeidler-Janiszewska
  
- **zespół redakcyjny**\_\_\_\_\_  
Ewa D. Bogusz-Bołtuć, Magdalena Borowska, Kamilla Najdek, Bogna J. Obidzińska (sekretarz redakcji, sztuka.wfis@uw.edu.pl), Piotr Schollenberger (redaktor naczelny), Małgorzata A. Szyszkowska, Anna Wolińska (z-ca red. naczelnego)
  
- **zespół recenzentów**\_\_\_\_\_  
Jan Berdyszak, Maria Bielawska, Jolanta Dąbkowska-Zydroń, Dobrochna Dembińska-Siury, Janusz Dobieszewski, Anna Grzegorzczyk, Jan Hartman, Alicja Helman, Jan Hudzik, Jacek J. Jadacki, Anna Jamroziakowa, Alicja Kępińska, Leszek Kolankiewicz, Teresa Kostyrko, Piotr Łaciak, Jacek Migasiński, Monika Murawska, Anna Pałubicka, Paweł Pasieka, Teresa Pękała, Robert Piłat, Hanna Puszko-Miś, Ewa Rewers, Stefan Sarnowski, Grzegorz Sztabiński
  
- **adres redakcji**\_\_\_\_\_  
Instytut Filozofii UW, Zakład Estetyki  
Krakowskie Przedmieście 3, 00-927 Warszawa  
www.sztukaifilozofia.uw.edu.pl
  
- **redaktor prowadzący numeru**\_\_\_\_\_  
Anna Wolińska
  
- **opracowanie tekstów w języku angielskim**\_\_\_\_\_  
Matthew E. Gladden
  
- **projekt okładki**\_\_\_\_\_  
Jan Modzelewski
  
- **wydawca**\_\_\_\_\_  
Uniwersytet Warszawski, Instytut Filozofii,  
Wydawnictwo Naukowe Semper®  
ul. Mariensztat 8, 00-302 Warszawa  
tel./fax 22 538-92-03  
www.semper.pl, e-mail: redakcja@semper.pl

ISSN 1230 – 0330

Nakład 200 egz.

# spis treści

■	
Rozprawy	
Janusz Sidorek: <b>O igraszkach zmysłów</b> .....	5
Maria Gołębiowska: <b>Zmowa jako relacja podmiotu z Innym</b> .....	15
Cezary Józef Olbromski: <b>Temporalność terażniejszości w konfrontacji z dynamiczną (de)figuratywnością dzieła sztuki [uobecnianie vs. odtworzenie] – analiza fenomenologiczna nowych mediów</b> .....	28
Paweł Pasięka: <b>Estetyka ogrodów tymczasowych</b> .....	36
■	
Dyskusje	
Anna Grzegorzczak: <b>Sztuka ikony w humanistyce obecności</b> .....	58
Iwona Lorenc: <b>Estetyka obecności fenomenalnej jako hermeneutyka faktyczności</b> .....	74
■	
Eseje	
Anna Wolińska: <b>O wyobraźni przedmiotowej i strukturalnej miłośnika horroru</b> .....	87
■	
Recenzje	
Paweł Pasięka: <b>Architektura i jej znaczenia</b> .....	97
<b>Noty o autorach</b> .....	103
<b>Informacje dla autorów</b> .....	105

# table of contents

<hr/>	
<b>Discourse</b>	
Janusz Sidorek: <b>On the Frolics of Senses</b> .....	5
Maria Gołębiowska: <b>Collusion as the Relation Between the Subject and the Other</b> .....	15
Cezary Józef Olbromski: <b>The Temporality of Presentness in Comparison with the Dynamic (De)Figuration of a Work of Art. [Presentation vs. Reproduction] – the Phenomenological Analysis of New Media</b> .....	28
Paweł Pasięka: <b>Aesthetics of Temporary Gardens</b> .....	36
<hr/>	
<b>Discussions</b>	
Anna Grzegorzczuk: <b>The Art of Icons in the Humanistics of Presence</b> .....	58
Iwona Lorenc: <b>The Aesthetics of Phenomenal Presence as a Hermeneutic of Facticity</b> .....	74
<hr/>	
<b>Essay</b>	
Anna Wolińska: <b>The Horror Fan and the Objective and Structural Aspects of their Imagination</b> .....	87
<hr/>	
<b>Review</b>	
Paweł Pasięka: <b>Architecture and its meaning</b> .....	97
<b>Author's Information</b> .....	103
<b>Notes for Contributors</b> .....	105

Janusz Sidorek

## O igraszkach zmysłów

Na początek<sup>1</sup> może kilka słów komentarza do nieco frywolnego tytułu. Otóż od pewnego czasu noszę się z zamiarem przekładu najnowszej książki znanego zapewne nam tutaj wszystkim Bernharda Waldenfelsa, książki poświęconej „Zmysłom i sztukom”<sup>2</sup> i będącej II częścią planowanej trylogii, w jakiś sposób podsumowującej dotychczasowe dokonania filozofa. Przygotowując się do przekładu, czytałem książkę w sposób „techniczny”. Jest to zupełnie inny typ lektury od zwykłego czytania „konsumenckiego”, ale także inny od tego, z którym zapewne najczęściej mamy do czynienia, gdy czytany tekst czynimy elementem własnej pracy naukowej – pisząc recenzję, podejmując polemikę czy nawet tylko poszerzając zakres własnego rozeznania w temacie i posiłkując się tezami autora tekstu przy formułowaniu własnego stanowiska. Techniczna lektura translatorska równie wielką wagę przywiązuje do tego, „co” mówi tekst, jak i do tego, „jak” to zostało powiedziane. Musi wyłapać wszelkiego typu igraszki językowe – zarówno te, które rozgrywają się wewnątrz danego tekstu, jak i te, które odsyłają na zewnątrz. Nieco upraszczając sprawę, można powiedzieć, że tłumacz nie traktuje tekstu jako możliwego źródła prawdy, nie interesuje go jego odniesienie do jakkolwiek bądź rozumianej rzeczywistości, lecz raczej stara się wydobyć jego strukturę – związki łączące ze sobą poszczególne słowa, zdania, rozdziały, a także te odniesienia, które osadzają tłumaczony tekst w uniwersum innych tekstów. Taki typ lektury ma wiele wspólnego z postawą czysto estetyczną – w kantowskim, a także w husserlowskim sensie tego słowa, kiedy to „zjawisko przedmiotu” odsyła nas nie tyle do „przedmiotu samego”, ile raczej do „przedmiotu w zjawisku”, a dynamiczna relacja zachodząca między tymi członami otwiera pewną przestrzeń gry, która ze swej strony może stać się źródłem estetycznej rozkoszy<sup>3</sup>. Wprawdzie w przypadku przekładu i związanej z nim lektury o jakiegokolwiek rozkoszy trudno mówić, niekiedy wręcz bardziej adekwatne byłoby tu słowo „cierpienie” czy nawet „męczarnia”, niemniej

1 Nieco rozszerzony tekst odczytu wygłoszonego na konferencji „Fenomen i przedstawienie” we wrześniu 2011 roku.

2 B. Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Suhrkamp, Berlin 2010.

3 Por. *Hua* XXIII, s. 391.

podstawowe warunki, które tutaj muszą być spełnione, są bardzo podobne. Dlatego wolno chyba zaryzykować twierdzenie, że taka lektura odbywa się pod klauzulą redukcji estetycznej albo przynajmniej – by uniknąć sporu o słowa – redukcji *quasi*-estetycznej<sup>4</sup>.

Niestety, z taką redukcją – tak jak z każdą redukcją, która pojawia się na terenie fenomenologii – jest ten kłopot, że nie dość ją raz zadeklarować, ale trzeba niejakiemu wysiłku, by ją trwale podtrzymywać. Bez tego wystarczy chwila nieuwagi – i już z powrotem znajdujemy się w postawie naturalnej: zjawiskowy charakter przedmiotu gdzieś nam umyka i mimowolnie stajemy twarzą w twarz z „rzeczą samą”. W szczególny sposób odnosi się to do lektury translatorskiej: tłumacz w zasadzie ma tylko tłumaczyć, żadną miarą nie wolno mu filozofować po swojemu, czasem jednak mimochodem coś zrozumie, w momencie zapomnienia jakaś myśl go zainspiruje albo pobudzi do sprzeciwu, słowem – zaczyna się zachowywać jak „naturalny” adresat tekstu. Jeśli czyta w sposób zdyscyplinowany, potrafi się szybko z tego wycofać, niemniej te chwile słabości pozostawiają trwałe ślady. Trudno ten ślad nazwać adekwatnym obrazem, ze względu na swą fragmentaryczność nierzadko jest on bardzo silnie zdeformowany, zmieniony „nie do poznania”, ale zarazem coś jednak pokazuje. Jeśli posłużyć się językiem fenomenologii responsywnej Waldenfelsa, owe „chwile słabości” można opisać jako momenty, w których naturalny patos tekstu przełamuje wszelkie sztuczne ograniczenia i wzywa czytającego do odpowiedzi. Jeśli ten od odpowiedzi uchylić się nie może, a zarazem udzielić jej nie chce, nie pozostaje mu nic innego, jak przekształcić całą tę sytuację w rodzaj gry, igraszki właśnie, w której dystans ulega ciągłym zmianom, ironia niepostrzeżenie przechodzi w zaangażowanie, by natychmiast się z niego wycofać. W takiej grze nie ma miejsca na wiążące deklaracje, ale ta deklaracja również nie jest wiążąca. Słowem: nic nie jest tu traktowane serio, ale też nic nie jest też czystym pozorem; wszystko rozgrywa się w przestrzeni dzielącej „naprawdę” od „na niby”. Husserl przestrzeń tę nazywał przestrzenią modalizacji<sup>5</sup>.

Cały powyższy wywód – mam nadzieję – jakoś objaśnia pierwsze ze słów występujących w tytule. Ale „igraszki”, o których tu mowa, raczej zasługują na miano igraszek intelektualnych niż zmysłowych. By skomentować drugi człon tytułu, muszę już przejść do właściwego tematu. Zgodnie z tym, co zostało wyżej powiedziane, nie będę podejmował tu próby systematycznej rekonstrukcji zaproponowanej przez Waldenfelsa teorii wiążącej sztukę ze zmysłowością. Nie dlatego, by nie była ona tego warta (a jest – co chcę podkreślić z całą mocą),

4 Co do związków redukcji fenomenologicznej z postawą czysto estetyczną por. list Husserla do Hugo von Hofmannsthal'a z 12 stycznia 1907 r. (E. Husserl, *Briefwechsel*, Bd. VII, ss. 132-134; polski przekład Piotra Bukowskiego w „Teksty Drugie”, nr 2/3, 1996, ss. 255-258). List ten jest wart uwagi z co najmniej dwóch względów. Po pierwsze, Husserl pisał go, gdy dopiero opracowywał swój pomysł redukcji – słynne *Pięć wykładów*, w których koncepcja ta po raz pierwszy została przedstawiona publicznie, wygłosił dopiero kilka miesięcy później. A po drugie, miał świadomość, że zwraca się nie do profesjonalnego filozofa, lecz do subtelnygo poety, w związku z czym niemal całkowicie zrezygnował z fachowego słownictwa, które niekiedy raczej utrudnia niż ułatwia zrozumienie jego myśli. – Pytanie, czy redukcja fenomenologiczna ma swój analogon tylko w czystym estetyzmie – jak to widział Husserl – czy może związki sięgają tu znacznie głębiej, to kwestia, do której trzeba będzie jeszcze wrócić.

5 Por. E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, Ks. I, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1975 (dalej cytowane jako *Idee I*), s. 338 n.

ale raczej dlatego, że tym razem postawiłem sobie nieco inne zadanie. Tak więc dotknę jej tylko w kilku punktach, które wydają się szczególnie doniosłe. Ale przede wszystkim chciałbym skoncentrować się na pewnych podstawowych przesłankach, na których ona się wspiera. Trudno się bowiem oprzeć wrażeniu, że kierunek, który Waldenfels nadaje swej fenomenologii, każe ponownie przemyśleć sprawy – wydawałoby się – raz na zawsze rozstrzygnięte i ujęte w kanonicznych formułach w podręcznikach.

Już Husserl w *Badaniach logicznych*, choć początkowo określał spostrzeżenie zmysłowe poprzez proste odwołanie się do narządów zmysłowych – „widzimy oczami, słyszymy uszami”<sup>6</sup> – bardzo szybko zastąpił tę quasi-fizjologiczną charakterystykę określeniem funkcjonalnym: zmysłowe jest to, co może dostarczać fundamentu dla poznania nadzmysłowego, intelektualnego, przy czym oba te szczeble są ze sobą nierozzerwalnie związane i dadzą się od siebie odróżnić tylko w drodze abstrakcyjnej analizy. Czynnikiem różnicującym wskazane poziomy była prostota aktów zmysłowych przeciwstawiana złożoności aktów kategorialnych<sup>7</sup>. Mówienie o prostocie może tu być zresztą mylące: zarówno akty zmysłowe, jak i nadzmysłowe od początku były pomyślane jako akty syntetyczne<sup>8</sup>, z tą różnicą, że w przypadku „prostych” aktów zmysłowych synteza wiązała ze sobą elementy jednorodne, w związku z czym mogła mieć charakter ciągły<sup>9</sup>, podczas gdy w aktach złożonych nad tym jednorodnym materiałem nadbudowywały się nowe struktury, wymagające uczłonowanych kroków. Zarazem wydawało się wtedy czymś oczywistym, że ciągła synteza zmysłowa ma charakter pasywny, dokonuje się niejako sama z siebie, poza nami, w całkowitej anonimowości, w przeciwieństwie do aktywnej syntezy kategorialnej, która zawsze jest jakimś osiągnięciem czynnego podmiotu<sup>10</sup>.

Ta zrozumiała sama przez się konstatacja<sup>11</sup> już wkrótce musiała zostać poddana dość daleko idącej rewizji. Pierwszą zmianę wprowadziła tutaj nauka

6 Por. *BL II*, A 610. *Badania logiczne* cytuję według polskiego wydania Warszawa 2000-2005, ale odsyłam przy tym – zgodnie z przyjętym zwyczajem – do paginacji pierwszego (A) lub drugiego (B) wydania niemieckiego, w polskim wydaniu podanej na marginesach.

7 Por. *BL II*, A 617.

8 Dlatego niepoprawne jest spotykane niekiedy w literaturze utożsamianie aktów syntetycznych z aktami kategorialnymi.

9 Por. *BL II*, A 570. Już tam Husserl określał syntezy ciągłe jako „nader osobliwe”.

10 Jeszcze w *Ideach II (Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii)*, Ks. II, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1974), które *explicite* podejmują ledwie dotkniętą w *Badaniach* problematykę zmysłowości, Husserl pisał, że najbardziej rzucającym się w oczy rysem odróżniającym te dwa typy syntez jest to, że „synteza kategorialna jako synteza jest samorzutnym aktem, natomiast zmysłowa synteza nie. Wiązanie raz jest działaniem samorzutnym, własną aktywnością – drugi raz nie” (s. 28). Już kilka stron dalej (na s. 34) czytamy jednak, że także zmysłowy „przedmiot konstytuuje się pierwotnie dzięki spontanicznemu [aktowi]. Najniższym [aktem] spontanicznym jest uchwycenie”. Nawet jeśli pominiemy dodane przez tłumaczkę ze względów czysto językowych słowo „akt” (w oryginale występuje tylko abstrakcyjny termin *Spontaneität*), to kontrast jest uderzający. Jeszcze wyraźniej powiedziane jest to w kontekście korelacji kinestetyczno-aistetycznej: „Do możliwości doświadczenia jednak przynależy samorzutność przebiegów przedstawiających aktów odbierania wrażeń (*Empfindungsakten*)” (s. 81). Właśnie ta „spontaniczna bierność”, „aktywna odbiorczość” czy „aktywność w pasywności” z czasem miała okazać się czynnikiem przysparzającym chyba największych trudności. Zarazem zestawienie powyższych cytatów pokazuje rzecz u Husserla dość częstą – jak wyniki własnych analiz rozsadzają schemat, w którym filozof te analizy umieszcza.

11 Co do epistemologicznego statusu kategorii „zrozumiałe samo przez się” por. E. Husserl, *Idea fenomenologii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 30 n. Husserl stawia tam mocną tezę,



o horyzontach<sup>12</sup>. Nasze widzenie – w najbardziej pierwotnym sensie tego słowa – zawsze dokonuje się w jakimś horyzoncie: to, co widziane, zawsze wyodrębnione jest spośród tego, co widoczne, i otoczone jest tym, co widzialne. To, co niewidziane (choć widoczne) i niewidoczne (choć widzialne) stale współokreśla aktualnie widziane obiekty, wpisuje się w nie, w jakimś sensie partycypuje w aktualnym widzeniu, które pozbawione tej otoczki całkowicie zmieniłoby swój sens, uległoby natychmiastowemu odrealnieniu. Wręcz można powiedzieć, że widzenie implikuje różne formy niewidzenia, sugeruje je i narzuca – i na tym między innymi polega jego żywa intencjonalność. W rzeczywistym doświadczeniu te horyzonty ulegają ciągłym zmianom, płynnie przechodzą w siebie, przy czym świadomość tych zmian sama stanowi nieredukowalny czynnik doświadczenia. Ale do tego dochodzi coś jeszcze: nie tylko wiem, że horyzonty w siebie przepływają, ale wiem też, że przepływać w siebie mogą – i to zupełnie inaczej, niż ma to *de facto* miejsce, choć zgodnie z pewnym charakterystycznym dla danej konstelacji wyglądom stylem. Moje widzenie zawsze w jakimś stopniu jest kontyngentne.

To „zupełnie inaczej” określone jest przez kilka czynników. I tak przede wszystkim to, jak widzę rzeczy, a więc jak rozkładam akcenty w ramach triady widziane-widoczne-widzialne, skorelowane jest z moim usytuowaniem względem tych rzeczy. Ta banalna uwaga pociąga za sobą ważne konsekwencje fenomenologiczne. Oto bowiem okazuje się, że nigdy nie mogę być czystym obserwatorem, czystym podmiotem widzenia, ale muszę przynajmniej zlokalizować siebie w tej samej przestrzeni co oglądane rzeczy, a więc – w pewnym sensie – muszę również stać się (dla siebie!) rzeczą pośród rzeczy. Sam dla siebie jestem nieusuwalnym tłem wszelkiego spostrzegania<sup>13</sup>. Tam, gdzie cokolwiek widzę, tam również musi być moje oko, którego wprost zobaczyć nie potrafię. Z drugiej wszakże strony jestem dla siebie podmiotem wszelkiego rodzaju doznań – zarówno tych, których źródło upatruję w postrzeganych rzeczach, jak i tych, które płyną wprost z mojego ciała. Husserl mówił tutaj o dwóch ściśle skorelowanych ze sobą szeregach – aistetycznym i kinestetycznym – jakkolwiek wydaje się, że to przeciwstawienie też ma charakter analityczny i w rzeczywistym doświadczeniu raczej mamy do czynienia z nierozzerwalnym splotem, w którym poszczególne doznania przechodzą w siebie w sposób płynny<sup>14</sup>. W każdym razie chodzi o to, że wszelkiej zmianie perspektywy towarzyszy świadomość ruchu własnego ciała. Tak więc każdej, najprostszej percepcji towarzyszy dwojaka świadomość samego siebie: jako tego, który jest współobecny rzeczom i jako

■  
 że zrozumiałe samo przez się jest to, czego z takich czy innych względów nie potrafimy zakwestionować. Można dodać, że strukturalnie zrozumiałe samo przez się jest to, czego nie potrafimy zakwestionować ze względu na samą strukturę naszego poznania. Odkrycie, że taka samozrozumiałość bynajmniej nie musi pokrywać się z oczywistością (określaną jako granica wszelkiego poznania) – a więc, że „potrafimy” wcale nie musi pokrywać się z „możemy” – było chyba podstawowym motywem, który skłonił Husserla do poszerzenia zakresu badań fenomenologicznych o wymiar transcendentalny.

12 Por. *Idee I*, np. s. 81, 129 n., 143 n. i wiele innych miejsc.

13 Por. *Idee II*, s. 80 n.

14 Por. tamże, s. 82 n. Warto zauważyć, że Husserl czynnik różnicujący upatruje nie w jakości samych wrażeń, lecz w „całkowicie odmiennych funkcjach konstytuujących” (tamże), jakie one pełnią. Waldenfels jakże trafnie powie o kinestezie, że jest ona dla siebie bynajmniej nie „doznaniem ruchu, ale doznającym się ruchem i zarazem poruszającym się doznawaniem” – *Sinne und Künste*, s. 170.

tęgo, który doznaje. Skomplikowane zależności między tymi dwoma sposobami uświadamiania sobie własnego ciała (a także – i przede wszystkim! – ciała cudzego) Husserl opisywał jako grę toczącą się między „cielesną rzeczą” (*Leibkörper*) a „rzeczowym ciałem” (*Körperleib*)<sup>15</sup>.

To wzajemne implikowanie się spostrzeganej rzeczy i spostrzegającego ją cielesnego podmiotu nie wyczerpuje jednak jeszcze opisu doświadczenia. W faktycznym spostrzeganiu równie wielką rolę co rzeczywiste relacje łączące spostrzeganą rzecz z ciałem spostrzegającego odgrywają relacje możliwe. Gdy widzę jabłko, wiem, że mogę je wziąć do ręki, ścisnąć słabiej albo mocniej, powąchać, ugryźć itd. Jest tak również wtedy, gdy oglądam smakowite jabłko przez szybę na wystawie zamkniętego sklepu i *de facto* żadnego z tych działań wykonać nie mogę. Jabłko, o którym bym wiedział, że się go nie da ugryźć ani powąchać, nawet gdybym pokonał szybę, przestałoby dla mnie być jabłkiem, co najwyżej byłoby podobizną jabłka, czymś, co tylko udaje jabłko, ale naprawdę wcale nim nie jest. To wszystko, co w ten sposób możemy zrobić z napotykanymi rzeczami, współtworzy ich zmysłowy sens i jest widziane tak samo jak barwa albo kształt. Ale to znaczy, że obcując z taką rzeczą – np. z jabłkiem – uświadamiam sobie siebie samego nie tylko jako tego, kto ma ciało i jest ciałem, ale także jako tego, kto tym ciałem włada, i to włada w określony sposób. Ta świadomość bynajmniej nie musi przybierać postaci wyekspikowanej, z reguły jest dość głęboko ukryta i jej wydobycie wymaga nader kunsztownych analiz, niemniej stanowi nieodzowną przesłankę rzeczywistego doświadczenia. Husserl mówił tutaj o sferze „praktycznego mogę”, o „możliwościach” albo „władzach”<sup>16</sup> cielesnego podmiotu i pytanie o źródła tych możliwości było jednym z tych, które kazały mu rozciągnąć zakres właściwych analiz fenomenologicznych na obszar transcendentnej genezy. Choć bowiem każde aktywne konstytuowanie w jakimś zakresie jest nie tyle tworzeniem sensu, co raczej reaktywowaniem, budzeniem sensu już zastanego i tylko „uśpionego”, a więc siłą rzeczy jego analiza musi odwołać się do zapomnianej przeszłości, to w przypadku cielesnych „władz” ten „historyczny”<sup>17</sup> wymiar dostrzegalny jest gołym okiem: władam moim ciałem w określony sposób, gdyż kiedyś się tego musiałem nauczyć – jakkolwiek już nie pamiętam, jak to się odbywało.

Od „ja mogę” już tylko krok do „ja potrafię” – a więc domeny tego, co Grecy nazywali słowem *technē* a Rzymianie *ars*. Jeżeli bowiem, po pierwsze, całe nasze zmysłowe doświadczenie przeniknięte jest sensem promieniującym z subtelnej gry, jaką nasze ciało toczy z otaczającymi go rzeczami, po drugie, jest ono do tej gry zdolne, ponieważ taką grę rozgrywa między sposobami, w jakie samo partycypuje w doświadczeniu, i, po trzecie, ta gra nigdy nie zamyka się w tępej

15 Por. E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie*, przeł. A. Wajs, PWN, Warszawa 1982, s. 162 n. Przytaczam tu terminy oryginalne, gdyż przyjęte sposoby przekładu (łącznie z tym, którym posłużyłem się w powyższym zdaniu) nie oddają w pełni ich sensu.

16 Por. *Idee II*, s. 351 n. i 356 n.

17 Cudzysłów jest tu niezbędny, gdyż nie chodzi o historię w pospolitym znaczeniu tego słowa, lecz o transcendentną historię cielesnego podmiotu, stawiającą sobie za cel rekonstrukcję warunków możliwości aktualnego doświadczenia. Taka historia lokalizuje się poza czasem obiektywnym i nie sposób jej zsynchronizować z jakimkolwiek kalendarzem. Więcej na ten temat w moim artykule „Czasowość historii transcendentnej”, w: *Principia*, t. XLVII-XLVIII (2007), ss. 79-94.

obecności, ale zawsze jest przenoszeniem kształtującej mnie przeszłości na kształtowaną przeze mnie przyszłość, to nie ma żadnego powodu, by obok sprawności, które traktuję jako „naturalne”, takich, jak umiejętność chodzenia czy gryzienia, nie włączyć tu także sprawności wyuczonych, nabytych w drodze żmudnego procesu uczenia się – jak umiejętność kierowania samochodem, wysokogórskiej wspinaczki albo rysowania – czy choćby tylko oglądania cudzych rysunków i słuchania cudzych melodii. W końcu te wszystkie umiejętności stały się moją „drugą naturą” i w perspektywie codziennego doświadczenia są nieodróżnialne od natury „pierwszej”. To jednak na nowo kazałoby przemyśleć stare pytanie o stosunek jakkolwiek bądź rozumianej „natury” do jakkolwiek bądź rozumianej „kultury”. Z jednej bowiem strony cała ta sfera – o czym Husserl dobrze wiedział – jest głęboko zakorzeniona w naszej cielesności, z drugiej jednak sama ta cielesność jest zanurzona w kulturze, i to nie tylko w tym sensie, że ta kształtuje zawsze jakiś obraz ciała, zapośredniczając w ten sposób mój stosunek do samego siebie i innych, ale także – i co tu ważniejsze – w tym, że współokreśla zakres dostępnych możliwości. Bym mógł przekształcić pożeranie w jedzenie czy spożywanie posiłków, muszę opanować sztukę posługiwania się sztućcami, „stosownego” przeżywania, zachowania „właściwej” postawy, umiejętność prowadzenia towarzyskiej konwersacji etc. – słowem, to wszystko, co składa się na „kulturę stołu”.

\*\*\*

Celem powyższego wywodu było pokazanie, że pytanie o wzajemny związek zmysłów i sztuk w zasadzie można już postawić na gruncie klasycznej fenomenologii Husserla, a tym samym wykazanie „ortodoksyjnego” charakteru projektu Waldenfelsa. Mówiąc „w zasadzie”, chcę jednak trochę osłabić tę tezę. Może nie aż tak, by zachowując możliwość logiczną zarazem optować na rzecz praktycznej niemożliwości<sup>18</sup>, ale przynajmniej w pewnym stopniu. W istocie bowiem trudno byłoby wyobrazić sobie ten projekt bez dwóch istotnych modyfikacji.

Pierwsza z ich ma swe źródła w trwających już z górą dwie dekady studiach nad fenomenem obcości i sprowadza się do zastąpienia klasycznego przeciwstawienia pasywności i aktywności – przeciwstawienia, które już w fenomenologii późnego Husserla ulega niejakiemu rozchwianiu – figurą patosu i odpowiedzi. Waldenfels mówi o patosie, rozumiejąc to słowo w znaczeniu źródłowym, wszędzie tam, gdzie coś nam się przytrafia, przydarza, nawiedza nas czy nachodzi. To daleko wykracza poza sferę tradycyjnie rezerwowaną dla pasywnej recepcji. Wprawdzie nachodzą nas uczucia smutku albo euforii, przytrafiają nam się nieoczekiwane przypadki, doświadcza nas los, zdarza się, że coś nas boli, ale mówimy też, że coś przykuwa naszą uwagę, rzuca nam się w oczy, a na wyższym poziomie, że nasuwają nam się myśli, przychodzą do głowy pomysły albo narzuca się jakieś rozwiązanie problemu. To w znacznej mierze relatywizuje nowożytną ideę samowładnego podmiotu, pojmowanego

18 Co do sensu tego rozróżnienia por. *Idee II*, s. 362, zob. też *Idee I*, s. 144.

jako autonomiczne źródło, z którego biją akty<sup>19</sup>. Dla Waldenfelsa to źródło, przynajmniej po części, usytuowane jest poza mną, w tym, co dla mnie obce, ale na co mogę, choć nie zawsze chcę, się otworzyć. Niekiedy potrafię się temu przeciwstawić – np. ignorując pomysły, które kwalifikuję jako „niestosowne” czy wręcz „głupie” – niekiedy nie – np. ulegając smutkowi albo cierpliwie znosząc atak bólu. Wówczas jestem sobą w tej samej mierze, w jakiej sobą nie jestem. – Patos zawsze domaga się odpowiedzi. Może występować w różnych postaciach: apelu, roszczenia, wyzwania, prowokacji, ale w każdym przypadku jego charakterystyczną cechą jest otwartość formy, którą „trzeba” jakoś zamknąć. Jeśli ta odpowiedź ma być adekwatna (co wcale nie znaczy wyczerpująca – taka zapewne nigdy nie jest możliwa)<sup>20</sup>, wówczas mogę w niej „dać więcej, niż mam”<sup>21</sup>. Więcej niż mam, gdyż wprawdzie czerpię z własnych zasobów, ale to nie ja sformułowałem pytanie albo wysunąłem roszczenie, a także to nie ja określiłem warunki, w których odpowiadam<sup>22</sup>. Choć autoryzuję moją odpowiedź, podpisuję się pod nią, tylko po części pochodzi ona ode mnie, gdyż zacząłem poza sobą. Bez tego niemożliwa byłaby autentyczna twórczość, mielibyśmy do czynienia jedynie z multiplikowaniem zastanego „stanu posiadania”. Patos niejako stawia mnie na granicy tego, co własne i obce, i w ten sposób pozwala mi wykroczyć poza siebie – jakkolwiek byśmy rozumieli tę figurę.

Ale do tego dochodzi coś jeszcze. Emblematem fenomenologii jest intencjonalność. Waldenfels ujmuje ją w prostą formułę „coś jako coś”. Cokolwiek nam się jawi, zawsze jawi nam się jako coś: jako stół, jako dzieło sztuki, jako towar, jako pamiątka rodzinna czy, choćby jako „nie wiadomo co”. To nie znaczy, że ono po prostu jest tym czymś, raczej jest tak, że to my je takim czynimy, takim się dla nas staje. Nie znaczy to jednak też, że przed tym aktem nadania sensu jest ono po prostu niczym. „Formuła *coś jako coś* oznacza, że coś (rzeczywistego, możliwego czy też niemożliwego) powiązane zostaje z czymś (sensem, znaczeniem) i że zarazem jest od niego różne”<sup>23</sup>. Nie chodzi przy tym o proste sklejenie ze sobą dwóch rzeczywistości – fizycznej i psychicznej, realnej i idealnej – ale raczej o spojenie, dzięki któremu w ogóle mogą one znaleźć się w horyzoncie naszego widzenia. Dla Waldenfelsa to spojenie także jest pewną formą odpowiedzi na wyzwanie ze strony tego, co domaga się sensu. „Husserlowskich »rzeczy samych« nie należy rozumieć jako czegoś zastanego, gotowego, co tylko odbieramy, lecz jako coś, co możemy osiągnąć jedynie w ten sposób, że odpowiadamy na jego roszczenie”<sup>24</sup>. Tak więc na różnicę sygnifikatywną – różnicę między sensem i tym, co ma sens – nakłada się „różnica responsywna” – różnica między tym, *na* co odpowiadamy, a tym, co odpowiadamy. Ta ostatnia bynajmniej nie zacierza ani nie unieważnia tej pierwszej, ale ukazuje ją

19 Por. B. Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, s. 72 n.

20 Por. tamże, s. 7.

21 Por. B. Waldenfels, *Antwortregister*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994, s. 605 n.

22 Szczególnym przypadkiem są takie roszczenia, które prowokują mnie do przełamania tych warunków i wyjścia poza zastany porządek. Właśnie tu zaczyna się prawdziwa fenomenologia obcego. Por. B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 184 n. oraz tenże, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009, s. 56 n.

23 B. Waldenfels, *Podstawowe motywy*, s. 32.

24 Tenże, *Grenzen der Normalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, s. 67.

w nowym świetle. Nie jest bowiem tak, że z jednej strony mamy bezsensowne dane, a z drugiej mniej czy bardziej dowolne akty nadawania sensu. Jeśli coś rzuca mi się w oczy, przykuwa moją uwagę, to nie ma tu jeszcze mowy o jakimkolwiek podmiotowym akcie, który mógłbym sobie przypisać. Zostajemy przez coś ugodzeni i dopiero to ugodzenie „otwiera nam oczy”, udostępniając pole intencjonalnej aktywności. Tego ugodzenia nie należy jednak też rozumieć w sensie czysto przyczynowego pobudzenia, raczej różnica responsywna sytuuje się przed tradycyjną alternatywą przyczynowości i intencjonalności: to, co nas pobudza „ani nie jest ufundowane w uprzednim »czymś«, ani też nie znosi go późniejsze »po co«”<sup>25</sup>. Dlatego Waldenfels mówi tu o heterogenezie, a perspektywa responsywna ma umożliwić wydobycie owego „heteron jako takiego”<sup>26</sup>. Rzecz jasna, pisząc książkę, a więc uprawiając pewną formę dyskursu, filozof siłą rzeczy musi umieszczać je w przestrzeni sensu, sensownego doświadczenia, ale cały wysiłek skierowany jest na to, by nie maskować miejsc, w których to doświadczenie się załamuje. Stąd tak częste sięganie do opisów literackich, gdyż sztuka, jak się wydaje, poczyną sobie w tym obszarze znacznie śmieiej niż filozofia<sup>27</sup>.

W ten sposób dochodzimy do drugiej ze wspomnianych wyżej modyfikacji, która dotyczy charakteru sensu przenikającego nasze zmysłowe obcowanie ze światem. Starałem się wyżej pokazać, że już na gruncie klasycznej fenomenologii Husserla cała ta sfera jest wysoce zorganizowana, że intencjonalność bynajmniej nie jest zarezerwowana dla „wyższych” aktów intelektu, ale rodzi się już na poziomie najprostszycy percepcji. Gdybym sięgnął do ostatnich prac twórcy fenomenologii, *Kryzysu* i tekstów bezpośrednio z nim związanych, musiałbym dodać, że owe akty wyższe cały swój sens zawdzięczają przekształceniu struktur zaczerpniętych z „nizin”, a ten, kto o tym zapomina, niechybnie zmierza ku przepaści. Lecz Waldenfels również to ujęcie chce zradykalizować. Nasze zmysły nie tylko są źródłem sensu, lecz także dostarczają tego sensu w nadmiarze, są „rozrzutne” w tym znaczeniu, że zawsze dostarczają sensu więcej, niż intelekt jest w stanie opracować. Ta nadwyżka sensu odgrywa istotną rolę w naszym życiu. Dzięki niej potrafimy podejmować istotne decyzje – wbrew racjonalnym przesłankom, gdyż tak nam każe „serce” – potrafimy „intuicyjnie” przedzierać się przez gąszcz pokrętnych argumentów, za którymi nieomylnie wyczuwamy kryjący się fałsz, i potrafimy „na oko” szacować rozmaite wielkości, bez uciekania się do zawsze możliwych, ale niekiedy uciążliwych procedur pomiarowych<sup>28</sup>. Ta nadwyżka sensu umożliwia też rozmaite gry zwane sztukami, które na różne sposoby starają się ją spożytkować.

Obie te modyfikacje łącznie pozwalają potraktować pytanie o wzajemny związek zmysłów i sztuk jako pytanie w ścisłym sensie fenomenologiczne. Nie

25 B. Waldenfels, *Podstawowe motywy*, s. 41.

26 Por. tamże, s. 36.

27 Por. tamże, s. 4. To tłumaczy, dlaczego w *Sinne und Künste* autor mógł poświęcić cały rozdział analizie *Poszukiwań* Prousta.

28 Por. B. Waldenfels, *Sinne und Künste*, s. 37 n. Waldenfels w tym kontekście mówi o „wycuciu” (potocznie nazywanym „intuicją”) jako szczególnym „zmysłem tła”, w przeciwieństwie do wyspecjalizowanych „zmysłów figuralnych”.

chodzi już wtedy o poszukiwanie jakiejś dodatkowej przestrzeni aistetyczno-estetycznej, w której zmysły i sztuki mogłyby się ze sobą zbiec – czy to w ten sposób, że wychodząc od zmysłów, pytamy o ich pozaepistemiczne funkcje, czy też, na odwrót, tak, że za punkt wyjścia przyjmujemy sztuki i dążymy do pokazania „zmysłowego residuum w królestwie piękna”. Choć obie te perspektywy mogą być i bywają płodne, znacznie ciekawsze jest odwrócenie problemu i potraktowanie tego związku jako pierwotnie danego. Wówczas „czysta zmysłowość i czysta sztuka” okazują się „efektem rozszczepienia albo abstrakcji”<sup>29</sup> i kwestią pozostają tylko okoliczności, w których do takiego rozszczepienia dochodzi. W miejsce intelektualnej syn-tezy wchodzi tu „syn-opsja, sym-fonia, generalnie syn-estezja i syn-ergia jako nieustający proces jednoczenia, w którym jedno przechodzi w drugie, ale w nim nie zanika”<sup>30</sup>.

Ten proces nie jest pozbawiony licznych naprężeń i pęknięć, w wielu miejscach się załamuje, ale właśnie te pęknięcia i załamania ze swej strony tworzą ośrodki krystalizacji obcości, dzięki którym możliwa staje się gra patosu i odpowiedzi na patos, co z kolei prowadzi do pojawienia się wspomnianej wyżej nadwyżki sensu. Aby jednak tę nadwyżkę uchwycić jako taką, niezbędną jest pewna *epoché*, zatrzymanie naturalnego ruchu doświadczenia, wyrwanie go z jego samozrozumiałych kolein. Taką *epoché* – w postaci *epoché* uniwersalnej, skierowanej ku całemu światu, a więc ku całości naszego doświadczenia (a właściwie ku jego całościowym podstawom) – swą fundamentalną metodą uczyniła fenomenologia. Jednakże na długo przedtem w sposób cząstkowy i niejako spontanicznie praktykowały ją poszczególne sztuki: jako *epoché* ikoniczną, pikturalną, audytywną, kinetyczną czy narracyjną<sup>31</sup>. Tylko bowiem przemieniając twórczą aktywność naszych zmysłów w rodzaj igraszki, mogły obnażyć ją samą, mogły uzmysłowić cud narodzin sensu „na naszych oczach”, a tym samym stawały się zdolne do pełnienia swej podstawowej funkcji intensyfikowania doświadczenia. Ten, kto do takiej *epoché* nie jest zdolny, kto nie chce bądź nie potrafi jej zaakceptować, ten siłą rzeczy musi redukować wszelką sztukę do jej funkcji czysto zewnętrznych.

29 Tamże, s. 11.

30 Tamże.

31 W sposób szczegółowy różne formy i funkcje takiej *epoché* Waldenfels omawia na przykładzie tańca i konstytutywnej dla niego „*epoché* kinetycznej”. Nie polega ona bynajmniej na intelektualnym powstrzymaniu się od sądu, ale raczej na pewnej przemianie sensu, jaki niosą ze sobą ruchy naszego ciała, na zawieszeniu horyzontów tworzonych przez świat życia i potraktowaniu tego świata jako czegoś obcego. Do takiej *epoché* jesteśmy zdolni już wtedy, gdy chcemy spontanicznie dać wyraz wielkiej radości – skacząc czy biegając „bez sensu” – przede wszystkim jednak, praktykowana w sposób zamierzony, otwiera ona przestrzeń sztuki choreograficznej. Por. tamże, s. 234 n. Natomiast w rozdziale o Prouście, gdzie do głosu dochodzi *epoché* narracyjna, *epoché* narratora (którą można porównać do „refleksji naturalnej” Husserla) przeciwstawiona jest *epoché* realnego autora, radykalnie przełamująca wszelkie ograniczenia postawy naturalnej i pozwalająca wprowadzić do gry figurę „coś jako coś”. Fakt, że te dwie postaci w konstrukcji dzieła coraz bardziej się do siebie zbliżają, pozwala spojrzeć na tę ostatnią jako na „*epoché* responsywną”. Polega ona na „wstrzymaniu własnego ruchu, tak, że otwarta zostaje przestrzeń dla czegoś nieredukowalnego, co zawsze już nam się przydarzało, co czeka na naszą odpowiedź i w pewnym sensie do niej przymusza” (s. 384). W ten sposób *Poszukiwania* okazują się powrotem do początków, „przy których nas nigdy nie było”.

### Janusz Sidorek: On the Frolics of Senses

The article presents Bernhard Waldenfels' theory of the aesthetic mode of experience, presented in his book *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Firstly, the author shows that the concept of "play" or a "frolic" is inherent to the "aesthetic reduction" – a specific mode of discourse that conditions and accompanies the work of translator. Secondly, the phenomenological concept of sensuousness and sensorial experience is analysed, beginning with Husserl's *Logical Investigations* and finishing with the *Cartesian Meditations*. A careful consideration of sensory experience in Husserlian phenomenology shows that there is a link between the concept of senses and the concept of arts. This interconnection is the object of philosophical investigation proposed by Waldenfels.

*jsidor@sgh.waw.pl*

Maria Gołębiewska

## Zmowa jako relacja podmiotu z Innym

Punktem wyjścia mojego tekstu chciałabym uczynić dwie tezy. Pierwsza to teza Sokratejskiej ironii. Otóż termin „ironia” wywodzi się ze starogreckiego słowa *airoon*, które określało tego, kto udaje (przede wszystkim udaje, że nie wie, wówczas, gdy wie). U początków myśli zachodniej tak oto odkrywamy figurę, postać człowieka udającego, a nie tylko tego, kto chce poznać prawdę. Prawda bytu, tego, co istnieje dokoła, narzuca się, ale wiedza prawdziwa o bycie dana jest w głębi rozumu, do którego trzeba dojść trudną drogą rozważań w dialogu. Prowadzić do prawdy ma udawana postawa – przyznawanie się do poglądów, których *de facto* nie podzielamy, lecz deklarujemy (często z przesadą), by ostatecznie rozmówca odkrył jako prawdziwe i moralnie słuszne poglądy zupełnie odmienne. Tak u podstaw odkrywanej rozumnie prawdy pojawia się kłam, oszustwo.

Druga teza dotyczy kwestii komunikacji i zakłóceń w komunikacji, opisywanych między innymi przez Jeana Baudrillarda (jako skandal komunikacyjny). Zakłócenia te wiążą się z naruszaniem normatywnych reguł relacji komunikacyjnej, ustanowionej na mocy obyczaju, ale też uprawomocnionej racjonalnie (jak na przykład w teorii rozumu komunikacyjnego Jürgena Habermasa). Akty komunikacyjne wymagają odwoływania się do normatywności językowej, kulturowej, obyczajowej, a ostatecznie i moralnej. Zarazem komunikacja sama potwierdza tę normatywność (w reprodukcji symbolicznej), ale również wpływa na przemiany normatywności, jak to jest w przypadku uzusu i normy językowej. Zagadnienie ustanawiania normatywności dzięki językowi – aktom komunikacyjnym to ważna kwestia wielu koncepcji, przede wszystkim tych, które zajmują się pragmatycznymi aspektami języka i innych systemów znakowych, między innymi teorii aktów mowy Johna L. Austina oraz fenomenologicznej koncepcji intersubiektywności. Przyjrzyjmy się bliżej tym koncepcjom, rozważając ich metodologiczną skuteczność w badaniu nie tyle jawnych aktów komunikacji, ile praktyk niejawnych – zmowy jako naruszenia reguł komunikacyjnych. Reguły komunikacyjne odwołują się – w swych związkach z normatywnością – do powszechnie znanych, uznanych umów. Lecz zmowa nie jest umową powszechnie znaną, a tym bardziej akceptowaną. Stanowi wyłom w komunikacji, naruszenie jej głoszonych reguł. Uczestnicy zmowy udają, że przyjmują i respektują powszechnie uznane umowy, po to, by jednak komunikować się układkiem, z pomocą nieznanym innym kodów aż zostaną zdemaskowani lub po prostu ujawnią swe zamierzenie.



## Performatyka Austina wobec tego, co jawne

John J. Austin postulował podjęcie badań nad aktami mowy jako pewnymi czynnościami w kulturze, tak by wskazać i opisać wielość i różnorodność tych czynności. Jest to z pewnością aktualne zadanie także wobec zmowy, ustanawiającej niejawnie więzi komunikacyjne i w ten sposób zmieniającej reguły komunikacji.

Według Austina czynności performatywne – działania z pomocą słowa, znaku wizualnego, gestu są zarazem „czynieniem” czegoś. Performatyw to dokonywanie pewnej czynności wraz z użyciem języka i wówczas akt mowy określany jest jako czynność lokucyjna. Wyrażenia performatywne to inaczej – wedle dotychczasowej terminologii prawniczej – „wyrażenia dokonawcze”<sup>1</sup>. Austin postuluje zastosowanie swojej koncepcji do badań wielu zróżnicowanych typów wypowiedzi, pytając też o reguły komunikacyjne. „Poza dawną doktryną dotyczącą znaczeń, potrzebujemy nowej doktryny – dotyczącej wszystkich możliwych mocy wypowiedzi”, poza bowiem pytaniem „co *znaczy* dana wypowiedź, istnieje różne od niego pytanie o to, jaka jest (...) *moc* danej wypowiedzi”<sup>2</sup> – czy jest to na przykład rozkaz, usilna prośba czy prośba. Chodzi tu o moc illokucyjną wypowiedzi pociągającej za sobą określone działania.

Austin czyni rozróżnienie między twierdzeniami (wypowiedziami opisowymi, konstatającymi) a wypowiedziami performatywnymi (normatywnymi, preskryptywnymi, imperatywami), zarazem pokazując, że ta klasyfikacja opiera się nie tyle na gramatycznej konstrukcji (zdania) czy przypisywaniu wartości logicznej, ile na celu, jakemu służy dana wypowiedź – czynność w obrębie kultury. „Ciągle bardzo ważne jest, by uświadamiać sobie, że sugerować, iż coś jest prawdziwe, jest czymś zgoła innym niż mówić coś, co samo jest prawdziwe”<sup>3</sup>. Austin argumentuje: „im bardziej myślimy o prawdzie i fałszu [o wartościach zdań jako sądów logicznych; dop. M.G.], tym wyraźniej stwierdzamy, że tylko niewiele zdań, jakie w ogóle wypowiadamy, to zdania po prostu prawdziwe lub po prostu fałszywe. Zazwyczaj chodzi o to, czy są słuszne, czy nie są słuszne, czy są adekwatne, czy nie są adekwatne, czy są przesadne, czy nie są przesadne” – „‘Prawdziwy’ i ‘fałszywy’ to po prostu ogólne etykiety dla całego wymiaru rozmaitych ocen, które mają jakoś do czynienia z relacją między tym, co mówimy, a faktami”<sup>4</sup>. Austin pisze: „Oczywiście, filozofowie zawsze wiedzieli, że istnieją inne rodzaje rzeczy, jakie mówimy [poza prawdą i fałszem; dop. M.G.] – takie jak wskaźniki, wyrazy woli i wykrzykniki – spośród których pewne zostały nawet sklasyfikowane przez gramatyków (...). Ale filozofowie przyjmowali jednak, że interesują ich jedynie wypowiedzi zdające sprawę z faktów lub prawdziwie czy fałszywie opisujące sytuacje. W ostatnich czasach ten rodzaj podejścia został podany w wątpliwość”<sup>5</sup>. Austin zaznacza, że w kulturze „faktycznie musi istnieć ta konwencjonalna procedura”<sup>6</sup>, do której odwołujemy się w swojej wypowiedzi,

1 Por. John L. Austin, *Mówienie i poznawanie*, przeł. B. Chwedeńczuk, PWN, Warszawa 1993, s. 314.

2 Tamże, s. 333.

3 Tamże, s. 316.

4 Tamże, s. 332.

5 Tamże, ss. 311-312.

6 Por. tamże, s. 316.

przede wszystkim reguły komunikacyjne – uznana konwencja komunikowania się i okoliczności odwołania się do procedur komunikacyjnych<sup>7</sup>. Inaczej, poza kontekstem i bez danych określonych okoliczności, czynność (werbalna) będzie niepoprawna – nie tyle nieprawdziwa, ile niefortunna, „nieudana”<sup>8</sup>, bo „darema, bezskuteczna”<sup>9</sup>. Może też być oparta na nieszczerości, nieporozumieniu czy nieodpowiedzialności (na przykład tego, kto się zobowiązuje) albo też nie jest wypowiedziana na serio<sup>10</sup>. Austin pisze jednak o „wymiarach prawdy i fałszu” w wypowiedziach performatywnych.

### Performatyka wobec tego, co niejawne

Performatyka jako koncepcja uczestnictwa podmiotu w kulturze zakłada aktywność podmiotu oraz społeczną i kulturową transparentność działań podmiotu. Podmiot jest pojmowany jako aktywny, działający z pomocą słowa, jako skuteczny i oddziałujący na świat dokoła. Austin zakłada, że podmiot działa jawnie wobec wszystkich, że jego intencje są ujawniane, nawet wówczas, gdy próbuje się łamać ustalone reguły posługiwania się językiem. Austin rozważa akty słowne, których celem jest lub może być wprowadzenie w błąd odbiorcy. Niedopełnianie obietnic bądź ustalanie stanu świata w zdaniach nie tyle fałszywych, ile niefortunnych, czyli w zdaniach wypowiedzianych z intencją wprowadzenia w błąd – to jednak przykłady aktów performatywnych, w których reguły komunikacyjne są uznawane i respektowane przez nadawców i odbiorców komunikatu.

Austin zatem brał pod uwagę pewne reguły performatywne, związane z łamaniem umów komunikacyjnych i przykłady te włączył do swojej teorii aktów mowy. Punktem wyjścia i odniesienia dla Austina jest bowiem zbiór reguł pisanych i niepisanych, które można określić jako pewne umowy komunikacyjne z przemilczaną, a przyjmowaną przez wszystkich oczywistością. Jednak istnieją akty mowy i reguły, które *a priori* nie powinny mieć wprost charakteru performatywnego – są to **akty zmowy**. Zmowa narusza reguły komunikacyjne, ustala stan świata na potrzeby pewnej grupy czy też tajnej instytucji, która jest znana nie dzięki wiedzy rozpowszechnianej, ale dzięki domysłom, podszeptom, kłamstwom (które należy pojmować *à rebours*, a więc ich zaprzeczenie jest prawdą). Zmowa to akt mowy, który jest wewnętrznie sprzeczny – jest aktem nie wprost, ukrytym, nieujawnionym, ujawniona bowiem zmowa okazuje się umową. Nie jest to kłamstwo, nieznane są bowiem reguły ustalania prawdy – brak tu rozpoznanego kontekstu dla pojmowania i weryfikacji prawdy. Zmowa wydaje się utudą umowy, ale zakłada umowność umowy, to znaczy społeczny i kulturowy kontekst prawdy i wiedzy „prawdziwej”, określane na przykład jako intersubiektywność (przez fenomenologów oraz interakcjonizm symboliczny). Zmowa zakłada działania jednostek, które usiłują przeciwstawić swoje reguły

7 Por. tamże, s. 317.

8 Tamże, s. 692.

9 Tamże, s. 317.

10 Por. tamże, s. 320.

– umowom powszechnie znanym i sankcjonowanym. Skrajnym przykładem takiej zmowy byłby spiszek.

Innym zagadnieniem dotyczącym zmowy jest zagadnienie języka prywatnego i kodów tworzonych na potrzeby zmowy – czy istnieje zмова podmiotu jednostkowego ze sobą? Jean-François Lyotard pisał, odnosząc się do myśli Freuda, o pewnej zmowie (*une connivence*) między figurą i pragnieniem, o ich pewnej współbieżności dostrzeganej dzięki regularnościom przebiegu marzeń sennych. To w nich, jak i w halucynacjach, ujawnia się dzięki figurom to, co byłoby przedmiotem pragnienia<sup>11</sup>. Byłaby to pewna zмова w oglądzie wewnętrznym podmiotu. Jean Baudrillard zapewne odpowiedziałby, że wewnętrzna zмова jest sposobem samooszukiwania siebie. Jednak oszustwo względem samego siebie jest oszustwem w ramach reguł powszechnych umów, zмова zaś sankcjonuje prawdę tam, gdzie inni dostrzegają tylko łamanie reguł lub kłamstwo, fałsz. Natomiast w przypadku zmowy podmiot nie oszukuje siebie, lecz ustala reguły komunikacyjne ze sobą (i ze światem) tylko sobie znane, którym pozostaje wierny. Powołuje on pewien kod komunikacji ze sobą, który opiera się na przemilczeniach wobec innych. Zмова dwojga osób jest opisywana przez Gilles’a Deleuze’a przy charakterystyce „znaków miłosnych” – znaków rozpoznawanych przez dwie osoby, specyficznych znaków dialogowych, gdzie reguły dialogu są ustalane jedynie przez owe dwie osoby.

Czy jednak zмова narusza reguły komunikacji, czy też dodaje nowe reguły do dotychczas istniejących, tyle że niejawne? Okazuje się, że zмова o tyle naruszałaby reguły komunikacyjne, o ile byłaby aktem performatywnym – aktem ustalającym pewien stan świata z pomocą słów na potrzeby pewnej wspólnoty. Jednak zмова, o ile wprost i jawnie powołuje ów stan świata, staje się po prostu jedną z wielu umów. Zмова podważa same reguły performatywności – mówiąc inaczej, jest umową, nie będąc nią zarazem, jej reguły bowiem nie powinny podlegać rozpoznaniu. Dzięki performatywnym aktom mowy ustalany jest stan świata, ale w ramach przyjętych i znanych instytucji. Czy jednak istnieją instytucje, w ramach których dokonuje się zmowy? Umowy powszechnie znane próbują dociec źródeł zmowy – historycy wskazują grupy czy osoby odpowiedzialne za zmovę-spiszek, opisują działania, dzięki którym ujawnia się zmovę. Te właśnie działania ujawniające o charakterze performatywnym ustanawiają w pewien sposób zmovę, gdyż ją ujawniają. I wówczas dopiero zмова okazuje się naruszeniem reguł komunikacyjnych – jako ujawniona przestaje być zmovą, a staje się nieuprawnioną, nielegalną, tajną umową, a więc jest naruszeniem reguł zawsze *post factum*, zawsze w czasie przeszłym, nie zaś w teraźniejszości.

Trzeba więc zauważyć, że opis zmowy jako niejawnego aktu performatywnego ustanawia na nowo pewien kontekst komunikacyjny – jest to nowy **kontekst intersubiektywny**, który w teoriach fenomenologicznych łatwiej daje się opisać i scharakteryzować niż w samej performatyce. Jak zauważył Jacques Derrida, teoria aktów mowy wchodzi w dyskusję ze strukturalizmem, akcentując aspekty pragmatyczne języka, synchroniczność zaś sprowadzając do aktualnego użycia języka. Zagadnienie nie tyle zmowy, ile sekretu jako przedmiotu tajnej umowy

11 J.-F. Lyotard, *Discours, figure: un essai d'esthétique*, Klincksieck, Paris 1971, s. 271.

było rozważane między innymi przez Michela Foucault. Można powiedzieć, że Foucault proponuje swoją koncepcję dyskursu jako praktyki językowej, próbując poniekąd wypełnić zadanie, które stawia przed filozofią języka Austin – określić różne praktyki językowe pod względem ich kulturowej i społecznej „użyteczności”. Foucault jednak bierze pod uwagę niejawne reguły komunikacyjne (na przykład różne formacje wypowiedzi, reguły cielesnego i wizualnego porządkowania przestrzeni) oraz ich oddziaływanie na jednostkowy podmiot. Jak pisze, „nie wszystkie obszary dyskursu są w równym stopniu otwarte”<sup>12</sup>, co wiąże się z zagadnieniem wykluczenia<sup>13</sup>. Wiadomo, że Foucault zakłada społeczną i kulturową dystrybucję wiedzy i wykluczenie nie tylko z dostępu do wiedzy, lecz także z samej relacji komunikacyjnej. Właśnie wykluczeniem z takiej relacji jest sekret – nie tylko sekretna treść, ale także sposób „dystrybucji” wiedzy – komunikacja. Dotyczy to sekretów środowiskowych, wiążących wiedzę z władzą (sekret techniczny i naukowy)<sup>14</sup>. Ujawnienie stanowi – wedle Foucault – konieczne dopełnienie sekretu w porządku dyskursu społecznego, ale przede wszystkim dyskursu podmiotu ze sobą w ramach dyscyplin psychologicznych czy medycznych. Sekret byłby bowiem rodzajem wewnętrznej tajnej umowy podmiotu ze sobą (przypadki szaleństwa i autyzmu) i z sobie podobnymi (przypadki skazanych za przestępstwa), która podlegałaby ostatecznie ujawnieniu. Łatwo zauważyć, że wedle Foucault zmowa byłaby nie tylko tajną umową podmiotu ze sobą i z sobie podobnymi, lecz także byłaby skierowana przeciwko Innym, byłaby pewnym warunkiem wiedzy i niewiedzy podmiotu jednostkowego o sobie, tożsamości złożonej i nie zawsze koherentnej. Byłaby też związana z konstytuowaniem, dzięki komunikacji, tożsamości My – wspólnoty zmierzającej do koherencji. Ujawnienie zmowy łączy się ze wskazaniem jej paradoksalnego charakteru – zarazem ukrytego i performatywnego. Trzeba podkreślić, że podmiot zmowy byłby tym, kto lepiej niż Inni rozpoznaje komunikacyjne reguły – czy to performatywne, czy to dyskursywne.

### Jawność intersubiektywnego My i niejawność Wy

Trzeba też zauważyć, że w teorii Johna L. Austina ważne jest **pojęcie intencji** – intencji pojętej nie tylko wolicjonalnie, lecz także poznawczo – intencji jako koniecznego, poznawczego nastawienia podmiotu względem nie tyle rozmówcy, ile samej wypowiedzi i aktu wypowiedzania. Można w tym odnaleźć strukturalistyczne odniesienie podmiotu względem *énoncé* i *énonciation*. Jednak można w tym dopatrzeć się także Husserlowskiej pustej intencji znaczeniowej do wypełnienia przez użytkownika języka – przez odbiorcę aktu mowy, ale również przez nadawcę, który mówiąc, uświadamia sobie znaczenia słów, których używa zgodnie z danym językiem. Edmund Husserl, jak wiadomo, odróżnia porządek transcendentálny, antropologiczny i egzystencjalny. Właśnie do porządku antropologicznego oraz tego egzystencjalnego należałby akt mowy pojmowany

12 M. Foucault, *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 27.

13 Por. tamże, s. 11.

14 Tamże, s. 30.

pragmatycznie – jako akt mowy realizowany tu i teraz (w tym performatywy). Oczywiście byłoby stwierdzenie, że Austin traktuje **akty mowy jako przedstawienia**, choć **nie jako fenomeny** w sensie fenomenologicznym. Można zauważyć, że odwołanie się do fenomenologicznie pojętej intersubiektywności daje możliwość analizy zmywy jako uprawnionego aktu mowy w ramach intersubiektywności, ponieważ właśnie w przypadku zmywy potwierdzane są reguły tworzenia więzi społecznych – relacji komunikacyjnych jako inicjowanych przez subiektywności w obrębie danej kultury. Zmowa bowiem nie jest znową w odniesieniu do innych kultur czy społeczności – nie jest możliwa do rozpoznania przez nie. To przypadek konstytuowania więzi intersubiektywnej, niezinstytucjonalizowanej jeszcze, ale – można powiedzieć – mocno spersonalizowanej, czyli o silnie zaznaczonej roli subiektywności. Równocześnie jest to więź komunikacyjna wykluczająca ingerencję osoby trzeciej, rolę obserwatora dołączonego do źródłowej dla intersubiektywności wspólnoty My – o tej ważkiej roli obserwatora pisze Alfred Schuetz. Zmowa – aby być ujawniona – wymaga właśnie obserwatora, tego, kto jest dodany do intersubiektywnej relacji My i rozszerza ją o swoją osobę.

Paradoksalny charakter zmywy, trudny do ujęcia w odwołaniu do performatyki, okazuje się łatwiejszy do objaśnienia w przypadku odniesienia się do fenomenologicznej koncepcji intersubiektywności. Zagadnienie intersubiektywności bowiem wiąże się z konstytuowaniem wspólnoty My – wspólnoty, która w przypadku zmywy konstytuowana byłaby niejawnie i dążyłaby do koherencji przez sprzeciw wobec tego, co Inne, co narzuca się i wydaje się nie do uniknięcia. Problematyka intersubiektywności dotyczy również włączenia podmiotu jednostkowego we wspólny świat My, ale też dystansu wobec tego świata, a właśnie taki dystans podmiot uzyskuje dzięki wewnętrznej komunikacji ze sobą. Sekret jako rodzaj wewnętrznej zmywy, tajnej umowy ze sobą to pewne otwarcie na siebie i zamykanie się przed światem Innych, choć równocześnie ów Inny pojawia się we wnętrzu zróżnicowanego podmiotu.

Edmund Husserl w *Medytacjach kartezjańskich* ujmuje konstytucję intersubiektywności jako wtórną wobec konstytucji jednostkowej subiektywności. Konstytucja intersubiektywności jest pewnym dopełnieniem i następstwem konstytucji Ja – dotyczy konstytucji innej świadomości danej poznaniu Ja *per analogiam* wobec samoświadomości Ja. Jest to możliwe dzięki założeniu o obiektywnych, ponadjednostkowych strukturach świadomości transcendentalnej i konstytucji sensu, które zapewniają i uprawniają odpowiedniość analogii między Ja a Ty, i są pierwotne wobec „nastawienia naturalnego” życia codziennego. Później wprowadzając termin *Lebenswelt*, Husserl pisał w tekście *O pochodzeniu geometrii*: „Przed wszelkim zwróceniem uwagi uświadamiamy sobie otwarty horyzont naszych bliźnich, łącznie z jego wyodrębnionym rdzeniem najbliższych nam osób, naszych znajomych. Współuświadamiamy sobie również ludzi naszego zewnętrznego horyzontu jako ‘innych’. Zawsze uświadamiam ich sobie jako ‘moich’ innych, z którymi mogę wstąpić (...) we wzajemne rozumienie. Dzięki temu związkowi mogę się z nimi kontaktować, zawiązywać jakieś szczególne formy wspólnoty, a potem zdobyć habitualną wiedzę o tym wspólnym bycie [My]. Każdy człowiek ma tak jak ja (...), swoją społeczność oraz ludzkość

w ogóle, do której zawsze sam siebie zalicza i o której żyjąc wie”, czyli My w najszerszym, antropologicznym sensie<sup>15</sup>. I dalej: „ludzkość dla każdego człowieka, dla którego stanowi horyzont My, jest wspólnotą możliwości wypowiedzenia się, zazwyczaj całkowicie zrozumiałego dla wszystkich nawzajem”<sup>16</sup>. Zatem ludzie jako ludzie, wspólnota bliźnich, czyli świat rozumiany jako *Lebenswelt* – świat, o którym ludzie mówią, a z drugiej strony język – „są nierozzerwalnie splecione”, w nierozzerwalnej jedności swych wzajemnych związków, dane jako horyzont naszych pomyśleń i działań<sup>17</sup>. Według Husserla komunikacja stanowi podstawę wspólnego świata przeżywanego. Jednak inni badacze podkreślają, że ta wspólnota komunikacyjna może być dopiero następstwem uprzedniej wspólnoty grupy – konkretnej zbiorowości ludzkiej, dla której można wskazać miejsce w geografii społecznej i kulturowej. I tak w koncepcji Alfreda Schuetza, inaczej niż u Husserla, *Lebenswelt* jako świat przeżywany staje się przesłanką komunikacji. Komunikacja wedle Schuetza byłaby zadaniem, dzięki któremu wspólnota może osiągnąć lepsze porozumienie będące następstwem pierwotnych form kontaktu jako źródła wspólnego świata przeżywanego.

Schuetz w tekście na temat potocznej i naukowej interpretacji ludzkiego działania omawia podstawowe założenia swojej koncepcji intersubiektywności. Ujmuje świat intersubiektywny życia codziennego jako świat zastany – doświadczany i interpretowany, mający dla nas znaczenie, a zarazem jako miejsce działań jednostkowych<sup>18</sup>. Schuetz rozwija tezy Husserla szczegółowo: „Tylko przez odniesienie do mnie pewien stosunek z innymi zyskuje swoisty sens, który określam słowem ‘my’. Przez odniesienie do ‘nas’, których ośrodkiem jestem ja sam, inni ujmowani są jako ‘wy’, a w odniesieniu do ‘was’, którzy się do mnie zwracacie, jeszcze inni jako ‘oni’. Świat społeczny rozwarstwia się wokół mnie jako jego centrum wedle stopnia malejącej lub rosnącej swojskości, mniejszej lub większej anonimowości. *Alter ego* dzielą się na moich partnerów (*Umwelt*), współczesnych (*Mitwelt*), przodków (*Vorwelt*) i następców (*Folgewelt*), przy czym to ja i moje odmienne wobec nich postawy ustanawiają te różne stosunki. Świat otaczający, w którym żyję, jest podzielony ponadto wedle moich każdorazowych zainteresowań na pola w różnym stopniu dla mnie istotne”<sup>19</sup>. W świecie tym obok podmiotów jako uczestników komunikacji Schuetz wskazuje podmiot szczególny – Obserwatora, który pozostaje na zewnątrz badanych relacji, niejako w zmowie z samym sobą.

Trzeba jednak podkreślić, że Schuetz ujmuje *Lebenswelt* Husserla jako zarazem świat naturalnego nastawienia, co jest wielkim uproszczeniem tej Husserlowskiej kategorii. Z taką tezą łączy się u Schuetza rozpatrywanie podmiotów przede wszystkim w ich biernym, odbiorczym charakterze, których aktywność sprowadza się do interpretacji sensów danych i zastanych w intersubiektywnej sferze

<sup>15</sup> Por. E. Husserl, „O pochodzeniu geometrii”, przeł. Z. Krasnodębski, w: *Wokół fundamentalizmu epistemologicznego*, red. S. Czerniak, J. Rolewski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1991, ss. 15-16.

<sup>16</sup> Tamże, s. 16.

<sup>17</sup> Por. tamże.

<sup>18</sup> Por. A. Schütz, „Potoczna i naukowa interpretacja ludzkiego działania”, w: *Kryzys i schizma*, red. E. Mokrzycki, t. 1, PIW, Warszawa 1984, s. 146.

<sup>19</sup> A. Schütz, „Fenomenologia i nauki społeczne”, przeł. D. Lachowska, w: *Fenomenologia i socjologia*, red. Z. Krasnodębski, PWN, Warszawa 1989, s. 125.

My. Według Schuetza „naiwnie żyjący człowiek nie widzi żadnego powodu, by stawiać transcendentalne pytanie o rzeczywistość świata lub realność *alter ego* i dokonywać skoku w sferę zredukowaną”<sup>20</sup>. My jest sferą pierwotną i inni ludzie dani są mi bezpośrednio w świecie codzienności – naturalnego nastawienia. Przeżycia wymagają refleksji, interpretacji, to jest konstytucji sensu. Jest on konstytuowany przez Ja w autorefleksji, autointerpretacji i to właśnie jest warunkiem wiedzy o Innym. Proces interpretacji przeżyć Innego, będący zarazem nadawaniem im sensu, ma swe źródło w autointerpretacji Ja, w refleksji nad własnymi przeżyciami. Nie mamy jednak dostępu do indywidualnej konstytucji sensu Innego, do jego refleksyjnej interpretacji przeżyć. Możemy odwołać się do własnej autorefleksyjnej interpretacji i *per analogiam* przypisać ją Innemu jako *Alter Ego*, bo obcując z Innymi w społecznym i kulturowym świecie, zakładamy i analogiczny charakter przeżyć, i analogiczną strukturę świadomości swojej i Innego. Ja oraz Inny pozostają więc w zamknięciu swojej subiektywności, a teza ta miałaby swe źródła być może tak w potocznych przekonaniach o niedostępności psychiki Innego, jak i w kartezjanizmie.

Schuetz ujmuje My jako relację Ja i świata, jako zbiór sensów i znaczeń obiektywizowanych społecznie i kulturowo. My to nie tylko konkretna grupa, lecz także zbiór wspólnych znaczeń, do których Ja i Ty odwołują się w komunikacyjnej sytuacji, nazywanej My, to obszar wspólnoty przeżyć, o wspólnie – kulturowo i społecznie – nadawanym znaczeniu. Takie ujmowanie sfery intersubiektywnej pozwala rozpatrywać pojawienie się w niej różnego rodzaju umów i porozumień. I właśnie kwestia porozumienia wyprzedzającego indywidualne rozumienie jest rozpatrywana przez Bernharda Waldenfelsa w polemice z Schuetzem. Waldenfels ujmuje My jako sferę porozumienia prymarną wobec rozumienia Ja. Koncepcja prymatu porozumienia daje możliwość ujmowania różnego rodzaju umów, ale przede wszystkim pozwala traktować umowę – porozumienie jako wynik zawsze zindywidualizowanej relacji My, a właśnie taką relacją komunikacyjną byłaby zmowa.

Schuetz przejmując od Husserla tezy fenomenologii, dotyczące zagadnień poznawczych – podmiotu jako aktywnego podmiotu konstytuującego przedmiot poznania, koncepcję intencjonalności – przedmiotu intencjonalnego jako wyniku konstytucji. Jednak to, co interesuje przede wszystkim Schuetza jako badacza społecznego, to konstytucja przez podmiot poznania – innego podmiotu jako przedmiotu intencjonalnego. Pytanie o sens przedmiotowy jako wynik konstytucji dotyczy tu sensu, jaki nadaje podmiot poznający innemu podmiotowi w procesie poznania – typizacji Innego i ujęcia go jako *Alter Ego*. Jak wspominałam, Schuetz dokonuje podziału podmiotów uczestniczących w komunikacji na odbiorców (nadawca w dialogu jest również odbiorcą) oraz Obserwatora aktu komunikacyjnego, do którego nie jest skierowany sam przekaz, ale który uczestniczy jako osoba trzecia w komunikacji. Schuetz charakteryzuje podmiot poznający, ale też w ogóle działający, jako pewien podmiot odbiorczy – raczej uczestnik życia społecznego i aktów komunikacji w sferze intersubiektywnej, reprodukujący znaczenia, niż ich twórca. Można odwołać się tutaj do określenia

<sup>20</sup> Tamże, s. 126.

odbiorczości przez Immanuela Kanta. Według Kanta odbiorczość jest „zmysłową zdolnością” doznawania „w pewien sposób pobudzeń przez przedstawienia”<sup>21</sup>, dzięki reprezentacjom mentalnym. Byłaby to przede wszystkim zdolność oglądania, a zmysłowość wyznaczałaby tutaj warunki odbiorczości. Kant określa odbiorczość jako jedno z dwóch głównych źródeł poznania – odbiorczość jako przyjmowanie przedstawień, czyli „odbiorczość wrażeń”, dopełniana jest przez ujmowanie tych przedstawień z pomocą pojęć. Dzięki odbiorczości przedmiot poznania jest dany, by mógł następnie być pomyślany w stosunku do owego pojęcia<sup>22</sup>. Odbiorczość byłaby „zdolnością odbierania podnieć”<sup>23</sup> i łączyłaby się z pewną spontanicznością doznawania, gdyż „odbiorczość tylko wraz ze spontanicznością może umożliwić poznanie”<sup>24</sup>. Owo spontaniczne otwarcie podmiotu na świat i *Alter Ego* łączyłoby się – według Schuetza – z kreatywnością podmiotu odbiorczego.

Natomiast Obserwator aktu komunikacyjnego to badacz społeczny, który przedmiotem swego badania czyni sam akt komunikacji i jego uczestników jako podmioty poznające i działające. Rozróżnienie na odbiorcę (potoczne rozumienie świata) i Obserwatora (naukowe rozumienie świata) dotyczyłoby dwóch rodzajów odbiorczości – receptywności, związanych z odmiennym statusem podmiotu w relacji komunikacyjnej. Jest to również podział na odbiorcę – biernego, nie w pełni świadomego, oraz Obserwatora jako samoświadomy podmiot odbiorczy.

Trzeba podkreślić, że Schuetz ujmuje relację My, daną Obserwatorowi, jako zawsze do pewnego stopnia zamkniętą, choć nie całkiem domkniętą. Pojawia się tu następny aspekt myśli Schuetza – aspekt, który można odnaleźć wcześniej w koncepcji receptywności u Malebranche’a i Leibniza. Podmiot poznający można określić bowiem jako podmiot poniekąd wybrany do odbioru – recepcji pewnych treści, które – być może – są właśnie do niego skierowane. W koncepcji Schuetza Obserwator jako uczestnik komunikacji nie musi rozumieć wszystkich komunikatów, nie są bowiem one właśnie do niego skierowane. Może on odczytywać znaczenie i sens komunikatu dzięki reakcji na nie odbiorcy, który rozumie właściwie treści przekazu (chodzi tu nie tylko o słowne odpowiedzi odbiorcy, lecz także o gesty ciała, ważne w koncepcji Schuetza). Zatem uprzywilejowany w takim akcie poznawczym byłby nie Obserwator, ale odbiorca, który właściwie rozpoznaje przekaz. Zatem każdy podmiot jest określany jako wybrany bądź nie do odczytania określonych danych percepcyjnych – zależnie od swego statusu kulturowego i społecznego.

Obserwator występuje więc w roli – z jednej strony uprzywilejowanej, z drugiej zaś strony – jest deprecjonowany. Receptywność Obserwatora byłaby zatem ograniczona w porównaniu z receptywnością odbiorcy, gdyż – paradoksalnie – receptywność wymaga pewnego zaangażowania podmiotu poznającego w przedmiot poznania już w momencie zmysłowego percypowania. Wedle Schuetza receptywność jest poddana czynnikom kulturowym (założenia

21 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. I-II, przeł. R. Ingarden, PWN, Warszawa 1986, t. II, s. 237.

22 Tenże, dz. cyt., t. I, s. 138.

23 Por. tamże, s. 158.

24 Tamże, s. 201.



kulturalizmu) i byłaby zróżnicowana zależnie do statusu konkretnego podmiotu – od jego wiedzy i samowiedzy. Co jednak przynosi owa samowiedza w przypadku Obserwatora? Wedle Schuetza jest on podmiotem uprzywilejowanym, bo samoświadomym swojej społecznej roli oraz roli Innych jako odbiorców (i Obserwatorów). Jednak zarazem wszelka wiedza przechodzi niejako mimo niego, obok – nie jest skierowana do niego, ponieważ pozostaje on podmiotem uczestniczącym tylko częściowo w aktach percepcji, a są one: 1) nie do niego wprost skierowane, 2) skupiając się na obserwacji samej sytuacji, nie jest podmiotem dostatecznie zaangażowanym w akt odbiorczy. Mówiąc inaczej, jego receptywność – percepcja przedmiotu i dokonywanie aktu konstytucji przedmiotu – są ograniczone przez obserwację zachowań Innych i zachowań własnych. Inni pozostają wobec niego zawsze Obcy, niejako w zмовie podmiotów, które przynależą do obcego świata Wy. Samoświadomość Obserwatora nie tyle pogłębiałaby wiedzę podmiotu o przedmiocie percypowanym – o Innych, ile ograniczałaby tę wiedzę, nie pozwalałaby bowiem podmiotowi w pełni uczestniczyć w akcie percepcji. Dystans wobec Innych – biernych i naiwnych odbiorców, uczestników świata naturalnego nastawienia – zamyka Obserwatora-badacza społecznego na przedmiot poznania i relację komunikacyjną My zmienia w relację komunikacyjną Wy – w relację umowy tajnej dla Obserwatora, zмовy dla niego niedostępnej. Trzeba podkreślić, że ujawnienie przez Obserwatora obcych światów społecznych wymaga do nich dostępu, nie jest to więc relacja Ja – Oni właściwa dla tajnej umowy, której można jedynie się domyślać pod postacią na przykład spisku.

Koncepcja Obserwatora Schuetza pozwala na nowo przyjrzeć się charakterystyce podmiotu poznania jako podmiotu aktywnego i biernego zarazem. Zdystansowany wobec przedmiotu poznania Obserwator – a w tej roli występuje – wedle Schuetza – każdy samoświadomy podmiot poznający, świadomy swej roli społecznej i wiedzy – usiłuje niejako przełamać swoją bierność wobec danych zmysłowych. Lokując siebie wobec tych treści, nie będąc do końca pewnym, czy są dla niego przeznaczone, skazany na pewien dystans wobec docierających danych, Obserwator pyta co chwila o sens przedmiotowy, o intencję znaczeniową, ale pojętą normatywnie – czyli – co to ma dla mnie znaczyć?, co ma do mnie dotrzeć dzięki tym danym? czy to dla mnie są przeznaczone te dane?, do kogo jest skierowany ten komunikat? Obserwator jawi się jako zdezorientowany podmiot, który wciąż poszukuje wskazówek i drogowskazu, poszukuje pewności, skazany wciąż na podejrzenia. Odbiorca – receptywny, biernie i naiwnie poddający się przepływowi danych zmysłowych wydaje się mieć większe zaufanie do swego wyposażenia zmysłowego i umysłowego, podczas gdy Obserwator usiłuje – dzięki samoświadomości, która przynosi pomniejszenie zaangażowania w akt percepcji – wciąż na nowo określać siebie. W akcie komunikacji z Innymi i odbierając wszelkie dane (jako przekazy nie do siebie skierowane), jest skupiony bądź na sobie, bądź na narzędziu przekazu, na tym, w jaki sposób docierają do niego treści, nie zaś na tych treściach. Jak się wydaje, temu też może służyć obserwacja Innego – Inny staje się kluczem do samowiedzy Ja, bo choć jest moim *Alter Ego*, to dzięki niemu właśnie mogę lepiej rozpoznać *Ego*. Relacje społeczne i komunikacja, nawet w obrębie jednej

kultury, to przecież ciągle rozpoznawanie Innych, ale nie tyle przyjmowanie wiedzy o nich w roli receptywnego odbiorcy, ile samoświadomego Obserwatora – rozpoznawanie Wy i ich tajnej umowy, aby stali się My, aby podmiot dołączył do wspólnoty i uczestniczył w umowie.

Trzeba jednak zauważyć, że Schuetz uznaje pewne kulturowe i społeczne uprzywilejowanie Obserwatora – wyniki jego poznania mają charakter normatywny, jest on dopuszczony do usankcjonowanego obserwowania Innych i nie ma tu zakazu patrzenia czy zakazu spojrzenia. Obserwator może występować tu w usankcjonowanej społecznie roli podglądacza, *voyeura*. Odbiorca czerpie swą wiedzę o świecie i Innych z kontaktów pełnych zaangażowania z Innymi, ale nie ma usankcjonowanej społecznie i kulturowo roli normatywnego czy krytycznego odnoszenia się do przedmiotu poznania. Natomiast Obserwator w swej uprzywilejowanej kulturowo roli pozostaje w obrębie świata postrzeganego, wciąż usiłując uzyskać doń dystans, oddalić się od niego. Jest to kolejny paradoks roli Obserwatora – jego zmysłowa receptywność zakorzenia go w świecie i utwierdza kontakt z przedmiotem poznania, ale równocześnie oddalenie, dystans wobec danych zmysłowych i wobec Innych jest warunkiem jego tożsamości – utwierdza go w roli uprzywilejowanego Obserwatora. Wierny swej roli, musi zakładać zarazem obcość i jawność umowy Innych, tak jak jawna, ale obca wobec Innych powinna pozostać jego osoba. Koncepcja „obserwacji uczestniczącej” pojawia się w naukach społecznych niejako wbrew postulowanemu obiektywizmowi, bo w obserwacji takiej – można powiedzieć – Obserwator chce powrócić do roli odbiorcy i pogodzić obie role.

Trzeba dodać, że Schuetz wskazując odmienność roli odbiorcy i Obserwatora, równocześnie z antropologami kultury ukazuje różne obszary, do których zróżnicowany dostęp mają różne podmioty. Schuetz poniekąd wyprzedza późniejsze refleksje Michela Foucault, między innymi na temat władzy spojrzenia i dyskursu nauki. Odbiorca wedle Schuetza, czyli ten, do kogo jest skierowany komunikat, patrzy i widzi. Odwołując się do terminologii semiotyki strukturalnej – jest odbiorcą zakładanym i wpisanym w tekst, czyli w przedmiot poznania. To podmiot poznania Kanta i Husserla, gdzie pojawia się zadziwiająca przystawalność podmiotu i przedmiotu poznania. Jest to oczywiście również odbiorca rzeczywisty – podmiot istniejący w świecie, wśród przedmiotów i Innych, wobec nich i wraz z nimi. Z kolei Obserwator według Schuetza to rzeczywisty podmiot, który odczytuje tekst – rozpoznaje przedmioty poznania, ale nie jest to podmiot zakładany ani wpisany w tekst – w świat, który przyszło mu obserwować. To podmiot, który widzi, bo patrzy, ale prymarnie już wie, ku czemu skierować swoje spojrzenie. To podmiot, który dokonuje selekcji przedmiotów poznania – wyboru uprzedniego wobec procesów poznawczych. Oto władza – odbiorca żyje w przekonaniu, że został wybrany do percepcji właśnie tego fragmentu świata, w którym przyszło mu żyć, Obserwator zaś, porzuciwszy niedzisiejsze złudzenie bycia wybranym do poznawania świata tu i teraz, sam dokonuje wyboru – wyboru siebie jako Obserwatora i przedmiotów poznania. Dokonuje niejako umowy sam ze sobą – nowoczesny, zindywidualizowany podmiot wiedzy i władzy, dostrzegający wciąż inność wokół siebie, ale też w sobie.

## Obserwator – podmiot zmywy?

Trzeba zauważyć, że wskazywana (i postulowana) przez Schuetza rola Obserwatora – badacza wykraczającego poza potoczne, naturalne nastawienie – znajduje w przypadku zmywy potwierdzenie swej społecznej i kulturowej ważności. W koncepcji Schuetza Obserwator dowiadyuje się o wspólnotcie My dzięki ujawnieniu typizacji i procesów tworzenia owych intersubiektywnych światów My, ale także dzięki temu, że sam jest niejako na granicy My i świata wobec My zewnętrznego (My jest oswojonym przez Ja-Obserwatora światem Wy). Właśnie taka rola widzialnego-niewidzialnego Obserwatora, *voyeura* predestynuje poniekąd Obserwatora do ujawnienia zmywy dwojga osób czy też do budowania wspólnoty My wbrew uznanym regułom komunikacyjnym. Podmiot-Obserwator powinien bowiem rozpoznać owe reguły jako warunki możliwości powołania wspólnoty. I takie zadanie presuponowane przez Schuetza jest specyficznym działaniem poznawczym, wykraczającym poza aspekty antropologiczne czy egzystencjalne, które bylibyśmy skłonni łączyć z realizowanymi aktami mowy. Właśnie w przypadku zmywy owe reguły komunikacyjne jako warunki możliwości ujawniają się dzięki ich odmienności czy też intencjonalnemu odróżnianiu się od reguł oficjalnych, komunikacyjnych umów i obiegu informacji. Mówiąc inaczej, paradoksalna i graniczna wobec wspólnoty My rola Obserwatora, znajduje pewien specyficzny właśnie dla siebie przedmiot badania – zmywę jako więź komunikacyjną, powstającą również na granicy tego świata, obok lub wbrew umowom.

Schuetz domaga się od Obserwatora ujawniania prawdy o światach społecznych, a legitymizuje to jego wybraną społecznie rolą naukowca. Jednak Obserwator światów społecznych występuje w innej roli niż obserwator zoolog, botanik czy chemik. Nie tylko domaga się dostępu, lecz także musi uzyskać dostęp do wspólnoty My dzięki akceptacji czy przyzwoleniu. Inaczej występowałby wprost nie w roli dociekliwego podmiotu poznającego, ale w niewdzięcznej roli *voyeura*, który zarazem ma dostęp do wiedzy oraz władzę. Kim jest właściwy podmiot zmywy? To podmiot nieujawniany, ukryty, niedostępny, mający władzę nad sobą i nad ukrytą wspólnotą My. Obserwator ujawniając zmywę, odkrywając jej reguły komunikacyjne, nie musi ujawniać jej uczestników, powinni pozostać anonimowi, aby zmywa pozostała zmywą. Ujawnić powinien reguły zmywy i badać jej przejawy – reprezentacje, przedstawienia kulturowe pojawiające się w sferze intersubiektywnej. Obserwator zatem nie bada zmywy jako spisku personalnego ani nie odwołuje się do domysłów. Koncepcja śladu Lévinasa, a rozwinięta przez Derridę, może podpowiedzieć, jakich reprezentacji powinien poszukiwać Obserwator. Zmywa, jak już wspomniano, jest więzią komunikacyjną szczególnie spersonalizowaną i indywidualizowaną. Natomiast Obserwator – badacz społeczny powinien kierować się wymogiem obiektywności, to on bowiem powinien obiektywizować subiektywną i indywidualną wiedzę o zmywie, nawet wówczas, gdy dotyczy jego własnej osoby.

Kim byłby więc właściwy podmiot zmywy? To ten, kto sam ze sobą ma umowę, a zarazem skrywa się sam przed sobą, kto dostrzega w sobie zróżnicowanie i domyśla się inności w sobie albo też jej poszukuje. Jakiego przedmiotu

dotyczyłaby jego tajna umowa ze sobą? Byłby to obieg wiedzy podmiotu o sobie, ukrytej przed nim samym, ujawnianej dzięki Obserwatorowi z zewnątrz i w nim samym, z ukrytymi regułami komunikacyjnymi – spowiedzi, ale też terapii psychoanalitycznej, na co zwrócił uwagę Jean-François Lyotard.

### **Maria Gołębowska: Collusion as the Relation Between the Subject and the Other**

The text presents the different methodological possibilities of considering collusion as a case of social contract and agreement. The first methodological point of reference is the speech act theory of John L. Austin, in the context of which collusion constitutes the border case of every individual and social communication, of every performative – of open, manifest, apparent acts of communication. The second methodological point of reference concerns collusion investigated as a secret – for example, by the poststructuralist philosophy of language, by Michel Foucault and Jacques Derrida. However these explications of the social phenomenon of collusion concentrate on the manifestation of collusion – on the disclosure of the contents of these secret acts of communication. Both the speech act theory and the theses of poststructuralist philosophy of language consider collusion as a special case of the social contract and agreement. The third point of reference we can find in the phenomenological theses concerning intersubjectivity, proposed in his later texts by Edmund Husserl, as well as by Alfred Schuetz. This text presents an analysis concerning the status of the Observer, as defined by Schuetz: the position of the Observer as the third person in the communicative relation between the sender (the subject of action) and the receiver (the subject of reception). The Observer has a special status in the acts of communication: the status of a subject who manifests the secret rules of communication, which are also the rules of collusion. Finally, we find the problem of collusion in the theses on the communicative relation between the subject and the Other, as well as in the internal communication of every subject. This internal communication is the object of psychoanalytical research considered, among others, by Jean-François Lyotard.

*mgolebie@ifispan.waw.pl*

Cezary Józef Olbromski

**Temporalność terażniejszości w konfrontacji z dynamiczną  
(de)figuratywnością dzieła sztuki [uobecnienie vs. odtworzenie] —  
analiza fenomenologiczna nowych mediów**

Materia uwalniała się od funkcji  
reprezentacji Piękna,  
aż piękno uwolniło się od materii.

**Tytułem wprowadzenia<sup>1</sup>**

Możliwe jest potraktowanie najnowszych i łatwo poddających się komercjalizacji sposobów zdigitalizowanego tworzenia dzieł sztuki lekceważąco i stwierdzenie, iż (zasłyszane, nie pamiętam źródła) „komputery rozwiązują większość problemów nieistniejących wówczas, gdy nie było komputerów”, ale można także starać się wykorzystać/przewidzieć ich możliwości w dziedzinie przekazu estetycznego.

Moja — szkicowana dopiero — propozycja dotyczy przewyciężenia tradycyjnego odbioru dzieła sztuki, lecz także stanowi polemikę z tradycyjnym ujęciem specjalizacji kanałów informacyjnych; zatem fenomenolog nie powinien sobie zbyt dużo obiecywać po analizie fenomenologicznej [nowych] mediów. Jednakże temporalizacja tego, co do tej pory wymykało się percepcji ma swoje podstawy.

Na wstępie przybliżę zawarte w tytule terminy: temporalność terażniejszości oraz dynamiczna (de)figuratywność.

*Temporalność terażniejszości* — mimo iż brzmi to paradoksalnie, terminu tego używam na określenie zadanej przez twórcę dzieła sekwencji poszczególnych terażniejszości wrażenia estetycznego. Terminu tego nie używam w kontekście fenomenologicznej konstytucji wewnętrznej świadomości czasu. Jednakowoż wrażenie estetyczne konstytuowane przez świadomość dokonuje się w czasie.

*(De)figuratywność* — na podstawie przedstawiania figuratywnych i abstrakcyjnych artystycznych zdarzeń cząstkowych odbiorca tworzy własną figuratywność dzieła. Dokonuje się to poprzez dowolne przemieszanie domen zmysłowości i tworzenie nowych interpretacji wrażeń. Termin ten nie jest pochodną postmodernistycznego terminu autorstwa J. Derridy „dekonstrukcja”.

*Dynamiczna (de)figuratywność* — terminem tym określam nowy wymiar dzieła sztuki, nową jakość relacji twórcy ↔ źródło wrażeń artystycznych ↔ odbiorcy.

---

<sup>1</sup> Tekst powstał przy współpracy z Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation.

Jej cechą zasadniczą jest uwolnienie odbioru dzieła sztuki od tradycyjnego postrzegania zmysłowego określanego przez specjalizację zmysłów. Dokładnie, chodzi tutaj o przemieszanie domen zmysłowości i łączenie wrażeń w niemal dowolny sposób.

Komentarza wymagają ponadto dwa klasyczne już terminy:

*Uobecnienie (Vergegenwärtigung)* „Uobecnienie jakiegoś przeżycia *a priori* leży w zasięgu mojej wolności” (Husserl 1989: 402). Dokonuje się przez odtworzenie przez świadomość.

*Odtworzenie (Reproduktion)* tego, co zadane jest przez twórcę w zdigitalizowanym dziele.

Podam teraz kilka przykładów gradacji sensu:

odczuwanie kolorów	smak światła	odgłos rozmiaru jakiegoś obiektu	zapach wiersza
≠	≠	≠	≠
kolor nastroju	światlistość głębi wywodu	przestrzenność idei	rytm przestrzenności
≠	≠	≠	≠
nastój stanu psychicznego/ /obiektu naturalnego	logiczna kla- rowność barwy dźwięku	idealna forma zmysłowości	przestrzenność głębi/ciemności

ale także: zapach smaku; przejrzystość pustki; harmonia proporcji; kolor barwy; wewnętrzna strona powierzchni.

Pojawiają się także inne liczne pytania. Oto niektóre z nich: „jak wyrazić piękno krajobrazu, którego nie można pokazać?”; „jak wyrazić stan psychiczny, o którym ktoś nie ma żadnego pojęcia?”; „jak pokazać różnicę między bezsennością a pustką ontologiczną?”.

To tylko kilka pojawiających się samorzutnie konstelacji sensu możliwych do wyrażenia przy pomocy dynamicznej (de)figuratywności. Widzimy, iż niektóre z przytoczonych przykładów — chociażby „przejrzystość pustki”, „harmonia proporcji” — stanowiły dotychczas przedmiot pozaartystycznej sfery działalności intelektualnej niezwiązanej bezpośrednio z przekazem artystycznym.

## A

Klasyczny podział na sztukę figuratywną oraz sztukę abstrakcyjną uzupełniony jest właśnie o dynamiczną (de)figuratywność. Wprowadzam kolejną jakość, wedle której percypowane jest dzieło. Cechy charakterystyczne tej jakości są następujące. (1) W przeciwieństwie — przykładowo do tradycyjnego filmu, w którym reżyser nie jest w stanie do końca intersubiektywnie panować nad formą przekazu: gra aktorów, poprzez którą wyrażane są wartości artystyczne, nie całkowicie adekwatnie wyrażające zamysł twórcy; ograniczenia techniczne związane z niemożnością oddania tego, co się przedstawia w umyśle; ograniczenia odtworzeniowe, związane z niemożnością znalezienia obiektu/przedmiotu, poprzez który oddane byłoby to, co się przedstawia w umyśle; inne problemy z intersubiektywnością

relacji twórca ↔ realizacja — twórca cyfrowego dzieła sztuki w sposób dowolny i całkowicie kontrolowany kreuje swój przekaz artystyczny. Jedynym ograniczeniem — zakładając doskonałość narzędzi, przy pomocy których tworzone jest dzieło twórcy — są jego możliwości. Nie jestem wszakże znawcą owych narzędzi, przyjmuję zatem, iż przejście na stronę digitalizacji pozwala — bądź w niedalekiej przyszłości pozwoli — na pełną kontrolę nad dziełem. (2) Ekspresyjna figuratywność/abstrakcyjność stanowiąca tło przekazu artystycznego. Jest on przykładem swoistego *continuum* formy wyrazu artystycznego, nad którą panuje artysta. Nie tylko możliwości elastycznej transformacji formy — figuratywność/abstrakcyjność — lecz także (3) dowolne łączenie bodźców zmysłowych z ekspresyjną figuratywnością/ekspresyjną abstrakcyjnością. Przesądza to o (4) zmianie funkcji przekazu artystycznego, który przestaje być tylko przekazem artystycznym. Staje się on wszechstronnym ujęciem określonego fenomenu, odkrytej, zrekonstruowanej, wykreowanej i skonstruowanej wreszcie jednostki sensu. Ontyczny kwalitety przekazu artystycznego zastąpiony jest przez uniwersalny przekaz działający w sposób holistyczny na odbiorcę. Twórca w sposób wręcz doskonały może panować nad temporalną terażniejszością odbiorcy. Innymi słowy, traktując poszczególne terażniejszości wrażenia estetycznego jako jednostki sensu przekazu, wyznaczając ich sekwencyjność, panując nad znaczeniami odbiorcy — osiągnięcie przed-predykatywnego poziomu przekazu artystycznego daje taką możliwość — tworzone jest dzieło metaestetyczne, trans-dyscyplinarne, dla którego jedynym ograniczeniem są zdolności percepcyjne odbiorcy. (5) Dowolność w łączeniu bodźców w obrębie poszczególnych terażniejszości wrażenia estetycznego, której rezultatem jest (6) wszechstronny ogląd treści przedstawianej. Nie chodzi już wywoływanie nad-intensywnej reakcji na przekaz artystyczny, szokowanie, burzenie pieczętów poukładanego światopoglądu czy smaku, lecz o wszechstronne dotarcie poprzez synchroniczne oddziaływanie na intelekt, sferę wolicjonalną oraz zmysły przy pomocy przekazu nieodbieranego jako nienaturalny — w znaczeniu sposobu korzystania z kanału komunikacyjnego; wedle konfiguracji treści poszczególnych kanałów; wedle poziomu wiedzy potrzebnej do swobodnego posługiwania się narzędziem.

Zatem temporalność terażniejszości w połączeniu z dynamiczną (de)figuratywnością — terminem tym określam nowy wymiar dzieła sztuki, nową jakość relacji twórca ↔ źródło ↔ odbiorca — prowadzi do fenomenologicznej analizy dzieła jako domeny czystej świadomości. Nie zmienia się zatem podstawa, wedle której określa się intersubiektywne/idealne odniesienie do piękna/idei piękna. Pozostaje ona „nie jako odbicie możliwych rzeczywistych zdarzeń i przeżyć, tylko jako — elementów danej konstrukcji formalnej”<sup>2</sup>. Nowe techniki przekazu artystycznego — chyba jednak w przyszłości, aczkolwiek wydaje się, iż niedalekiej — bliższe będą ideału „bezpośredniej naoczności”, a tym samym bliższe będą Witkiewiczowskiej „Czystej Formie”. Sztuka przedfiguratywna wyzwoliła człowieka z zamknięcia w sobie samym — było to tym trudniejsze, iż całkowita komplementarność, z jednej strony, zewnętrzności, z drugiej zaś, indywidualnej odpowiedzi na nieprzewidywalność tego, co zewnętrzne utrzymywała zachowania

2 S. I. Witkiewicz, *Teatr i inne pisma o teatrze*, PIW, Warszawa 1995, s. 155.

somatyczne. (a) Sztuka *przedfiguratywna* narodzić się mogła w sytuacji skrajnego wyczerpania fizycznego — zatem niemożności adekwatnej somatycznie reakcji na zewnętrzność. Zauważmy, brak adekwatnej reakcji jest czymś różnym od błędu. Obecny od pewnego poziomu rozwoju człowieka pierwotnego margines nieskutecznego działania zewnętrzności mógł pozwolić narodzić się sztuce. Egzystencjalne znaczenie sztuki mogło zatem od samego początku być związane z czystą przed-predykatywnością. Stwierdzenie Leo Straussa, iż pierwotna sztuka musi zakładać naturę, wydaje się o tyle trafne, iż margines nieskutecznego działania zewnętrzności, który mógł pozwolić narodzić się sztuce, zauważa naturę jako przedmiot nadający się do obróbki artystycznej. (b) Sztuka *figuratywna* jest świadectwem zerwania z niedoskonałym mapowaniem ontycznego otoczenia przeżyć. Jest świadectwem uwolnienia się od zewnętrzności na rzecz kształtu rzeczy. (c) Sztuka *abstrakcyjna* jest świadectwem oderwania się od figuratywności rozumianej jako sposób wyrażania poprzez bezpośrednie odtworzenie — mamy tu zatem do czynienia z konsekwentnym podążaniem ku przekazowi Czystej Formy. (d) Sztuka zaś określana przez *dynamiczną (de)figuratywność* korzysta z owych przedstawień, aby odwołać się bezpośrednio do świadomości. Materia uwalniała się od funkcji reprezentacji Piękna, aż Piękno uwolniło się od materii. Taka sytuacja prowadzi wszakże do licznych konsekwencji związanych z przekazem estetycznym.

## B

Pierwsza rzecz, jaka rzuca się w oczy to to, iż niektóre z przytoczonych przykładów — chociażby przywołana już wyżej „przejrzystość pustki” — stanowiły dotychczas przedmiot pozaartystycznej sfery działalności intelektualnej, zatem niezwiązanej bezpośrednio z przekazem artystycznym. Uwolnienie się piękna od krępującej go materii czyni z wyrazu artystycznego przekaz uniwersalny. Piękno — jego post-materialne wyobrażenie możliwe do przekazania przy pomocy post-post-modernistycznego instrumentarium — staje się na powrót uniwersalną wartością. Różnica polega wszakże na tym, iż antyczne pojęcie Piękna obciążone było materialnością, współczesne zaś swobodnie odwołuje się do świadomości odbiorcy i dociera doń w wieloraki sposób. Obcowanie z pięknem nie dokonuje się zatem już poprzez wzmocnienie intensywności mono-artystycznego przekazu oraz wzmocnienie wrażliwości odbiorcy, lecz przy zachowaniu warunku uwrażliwiania się odbiorcy na przekaz artystyczny ma ono doń dostęp w sposób wielowątkowy oraz posługując się przed-predykatywnymi asocjacjami. Nie chodzi zatem o to, aby dokonać rewolucji świadomości odbiorcy, lecz odnaleźć drogę do przekazu artystycznego spełniającego warunek dynamicznej (de)figuratywności. Nowe środki techniczne umożliwiające niemal podprogowy przekaz artystyczny stykają się z wyrafinowanym, aczkolwiek tradycyjnym pod względem możliwości percepcyjnych, odbiorcą. Świadczy to z jednej strony o możliwościach współczesnej sztuki, lecz również o nieprzemijającej jej elitarności. Dynamiczna (de)figuratywność jest zatem kolejnym poziomem, którego funkcjonalność jest niemal doskonała i elitarna<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Problem można porównać do sytuacji cywilizacyjnej Europy. Od kilku dekad kontynent europejski skarży się na kryzys tożsamości Europy oraz wróży szybki jest kres (?). Zauważyć wszakże trzeba, iż piętno cywilizacji europejskiej wyciśnięte zostało na kulturze uniwersalnej. Wraca ona niejako do Europy



Zbliżony schemat sprawdza się w przypadku przekazu artystycznego. Dynamiczna (de)figuratywność mająca przed-predykatywny dostęp do odbiorcy niweluje po części dotychczasowy dystans oraz szyfrowanie piękna uwikłanego w materię. Pomijając całkowicie sferę tradycji artystycznych mających znaczenie dla percepcji sztuki — ale także ograniczających możliwości percepcji piękna przekazywanego niezgodnie z tradycją — dynamiczna (de)figuratywność neutralizuje znaczenie słowników partykularnych. Znaczenie przestaje posiadać topografia na rzecz przed-predykatywności odbioru dzieła sztuki<sup>4</sup>.

Leon Petrażycki stwierdził, iż „prawo i moralność istnieją wskutek niedostatecznego przystosowania psychiki ludzkiej do potrzeb nowego życia społecznego. Ideał człowieka wychowanego to ideał nie wewnątrz — ale ponadprawni i ponad moralni”<sup>5</sup>. Słowa te wydają się niezmiennie aktualne. Nie posługują się bynajmniej atrakcyjną wizją człowieczeństwa — przekonał już nas o tym Platon, pokazując, iż żadne przedszkole metafizyczne uczące zestandaryzowanych sposobów postępowania z absolutami ani podążanie drogami głębokich kolein intelektualnych nie spełni wymagań wychowania do człowieczeństwa. Dynamiczna (de)figuratywność wydaje się z jednej strony nową jakością w sztuce, z drugiej zaś drogą indywidualnego — odwołującego się do indywidualnego odbiorcy dzieła, jednakże poprzez dzieło, nad którym kontrola twórcy jest kontrolą niemal doskonałą — doświadczenia w ogólne niestykającego się z równoważnikami prawa i moralności.

Zatem dynamiczna (de)figuratywność nie deprawuje i nie demoralizuje, podobnie jak niezdeprawowani i niezdemoralizowani są geniusze i jednostki nieuczęszczające do metafizycznych przedszkoli. Dynamiczna (de)figuratywność w ogóle nie zna prawa i moralności — zatem zasadniczym warunkiem przekazu artystycznego jest brak odwołania do tej warstwy doświadczeń odbiorcy, których nabywa on dzięki „zglajszachtowanej” świadomości człowieka udatnego. Łatwo to napisać, należy to jeszcze udowodnić.

## C

Zastanówmy się, na czym polega różnica między (a) przekazem artystycznym dzieła sztuki przygotowanym do odbioru tradycyjnie oraz odwołującym się do dynamicznej (de)figuratywności z jednej strony, z drugiej zaś, na czym polega różnica między (b) odbiorem tradycyjnym i (de)figuratywnym. Zaproponowany w pkt. pkt. A i B opis dynamicznej (de)figuratywności uzupełnię o kilka dodatkowych uwag. Dynamiczna (de)figuratywność jest nową jakością w sztuce, to nie ulega wątpliwości. Jednakże oczekiwać należy, iż pojawią się nowe formy sztuki zdolne do wykorzystania nowych możliwości opierających się na digitalizacji.

■ w postaci przetworzonej, pogłębiając ów kryzys tożsamości miast go neutralizować. Europeizacja innych kultur dokonywana w Europie odbywa się równoległe do europeizacji kultur będących pod jej wpływem.

4 Paryż, Londyn, Nowy York nie są już centrami określonych stylów sztuki, lecz miejscami stymulującymi uniwersalną awangardę do tworzenia własnych. Sytuacja taka była do tej pory udziałem nielicznych geniuszy — całkowita niezawisłość sądu. Teraz dzięki dynamicznej (de)figuratywności staje się ona udziałem odbiorcy. Nie znaczy to wcale, iż odbiorca jest bliższy geniuszowi, lecz to, iż przekaz artystyczny staje się uniwersalny w swojej przed-predykatywności.

5 L. Petrażycki, „O przyszłym zaniku prawa”, w: tenże, *O nauce, prawie i moralności*, PWN, Warszawa 1985, ss. 165-166.

Nowe możliwości techniczne wydają się faktycznie prowadzić do wypracowania nowych gatunków w sztuce. Dotychczasowe, powszechnie dostępne — dość modne próby łączenia tradycyjnych dzieł sztuki z ich nowoczesnymi odpowiednikami — wydają się zjawiskiem przejściowym i przypominają niejednokrotnie zastosowanie napędu hybrydowego w pojazdach mechanicznych. Jeden napęd skutecznie porusza pojazd, drugi zaś przyciąga uwagę klientów, nie wspomnę o multiplikowaniu kosztów eksploatacji. Można Bacha czy Beethovena grać przy użyciu tradycyjnych instrumentów, odwołując się do wrażliwości odbiorcy bądź inspirując się ich dziełami, tworzyć kompozycje w ramach innego gatunku muzyki, przykładowo jazzu. Można jednak — tworząc komercyjne hybrydy brzmień naśladowczych — wytwarzać PR-owski produkt spełniający zadość wymaganiom mody. Nie chcę w ten sposób wywołać dyskusji na temat sensowności grywania klasyków na instrumentach innych niż klasyczne (już użycie klasycznych postbachowskich instrumentów zaowocowało nowymi możliwościami interpretacyjnymi), chodzi o pokazanie, iż koegzystencja różnych form przekazu artystycznego — mimo iż towarzyszy sztuce od samego początku — w kontekście dynamicznej (de)figuratywności jest nośnikiem dodatkowego jeszcze sensu, który pierwiej wywoływać może wrażenie bezsilności wobec sztuki oraz owocować konstatacją: „wszystko już było, lecz nie wszystko jeszcze zostało zmiksowane”. Dogłębne zrozumienie owego sensu ukierunkowuje artystę na przekaz artystyczny, którego nośnikiem jest heterogeniczność sensu i wielowątkowość odbioru. Artystyczną nowość traktować zatem można nie jako odbiór tego, czego po prostu jeszcze nie było; nie jako konieczność rozwikłania zagadki nowego stylu; nie jako kolejny dedykowany wrażliwości artystycznej odbiorcy obiekt — lecz jako każdorazowy przed-predykatywny wgląd w istotę piękna wykraczający poza odruchy wyuczone w metafizycznych przedszkolach i nabyte w obcowaniu z piewcami wspólnotowego porządku *wspólnotowych* celów — na tyle nieświadomych, iż niepodających wysiłku organizacji *wspólnotowego porządku celów jednostkowych*.

*Ad a. Przekaz artystyczny dzieła sztuki przygotowany tradycyjnie vs. odwołujący się do dynamicznej (de)figuratywności.* Tradycyjne dzieło — cały czas mowa o kulturze wysokiej — odwołuje się do indywidualnego odbiorcy, którego indywidualność podkreślana jest wyrafinowaną interpretacją dzieła. Dzieło sztuki zaczyna żyć własnym życiem (por. Dilthey) polegającym na interpretacji całkowicie niezależnej od autora. Intencja tworzenia określonego przekazu wydaje się czymś, z punktu widzenia interpretatora, marginalnym. Ewolucja kolejnych jakości zaprzęgniętych w proces tworzenia/odbioru coraz bardziej oddala twórcę od odbiorcy. Zjawisko to osiąga apogeum w sztuce abstrakcyjnej. Digitalizacja — której bynajmniej nie należy identyfikować ze współczesnym hard- i softwarem stanowiącym pewien etap związany z obsługiwaniem skomplikowanych i energochłonnych urządzeń oraz tłumaczeniem wszystkiego za pośrednictwem interfejsu użytkownika na język palca wskazującego — w sposób momentalny przerywa ową ewolucję. Kultura wysoka — którym to mianem określić można adresowanie przekazu do wyrafinowanego odbiorcy samodzielnie interpretującego dzieło — momentalnie przestaje mieć powszechnie identyfikowane, nie mówiąc o odczytywaniu — znaczenie sensotwórcze. Kultura wysoka staje

się niszową, alternatywną działalnością jednostek — jest to od dawna znana i opisana prawidłowość. Założmy, iż zaawansowana digitalizacja faktycznie umożliwia/umożliwi dokorowe przekazywanie bodźców składających się na dzieło artystyczne. Na ile odbiór dzieła sztuki zależał będzie od somatycznych możliwości, na ile zaś od zdolności i ukształtowanej umiejętności wrażliwego odbiorcy? Dynamiczna (de)figuracywność odwołuje się do określonej konfiguracji somatycznych możliwości odbiorcy, której indywidualność podkreślana jest wyrafinowaną kreacją dzieła. Działalność taka przypomina opracowanie określonego specyfiku, który, przykładowo, w drodze podskórnej iniekcji aplikowany jest organizmowi i wywoływać ma w zamierzeniu twórcy określoną reakcję somatyczną. Naszkicowałem bardzo pobieżnie różnice. Przejdźmy zatem do samego odbioru.

*Ad b. Odbiór tradycyjny vs. (de)figuracywny.* Stwierdzenie to jest dzisiaj truizmem, aczkolwiek wskazać można na proces polegający na coraz większym uzależnieniu przekazu artystycznego od środków technicznych. Dotychczasowe formy utechnicznienia polegały między innymi na wzmacnianiu przekazu; udoskonaleniu udostępniania/archiwizowania; komercjalizacji; omijaniu uciążliwego pośrednictwa pozaartystycznych instytucji; obniżaniu kosztów wytworzenia; ułatwianiu procesu twórczego; etc. etc. Digitalizacja nie jest utechnicznieniem, nie wyznacza nowego kierunku, ponieważ udoskonala którąkolwiek z przytoczonych wyżej form utechnicznienia — chociaż może być to produktem ubocznym digitalizacji; nie dlatego, że zawęży odbiór, stosując techniki inwazyjne (inwazyjność polega tutaj, przykładowo, na przerysowaniu ważności funkcji określonego zmysłu); lecz dlatego, że temporalizacja terażniejszości jest narzucona całkowicie — dzięki wykorzystaniu chociażby dokorowej drogi — (chciałoby się powiedzieć totalnie) świadomości odtwarzającej.

### Zamiast podsumowania

Można zatem potraktować najnowsze możliwości podmiotowej digitalizacji sztuki jako posiadające kardynalne znaczenie dla odbioru dzieła sztuki, można także stwierdzić — i to wydaje się bliższe prawdy — iż od czasów, gdy geniusze zaczęli komponować swoje utwory na skrzypce, fortepian, violę a gamba, flet boczny i kilka jeszcze instrumentów zmieniło się niewiele. Im bardziej wyrafinowany artysta oraz im bardziej wyrafinowany odbiorca, tym bardziej wyrafinowane wrażenia artystyczne. Prawda wyuczona podobna jest do protezy — napisał jeden z nowożytnych filozofów — zatem i sztuka naśladowana tym różni się od właściwej, iż jest namiastką. Cieszyć się należy z rozwoju techniki — służy ona do poszerzania grona odbiorców o kolejne, dotychczas wykluczone z odbioru grupy, służy także utrwalaniu genialnych nagrań — nie miejmy wszakże złudzeń, iż zastąpi sztukę geniuszy. Przed-predykatywność odbioru genialnej gry wirtuoza jest wartością na tyle pożądaną, iż warto udostępnić ją możliwie wszystkim. Lecz gdy uporamy się już z problemami udostępniania i — jak to się dzisiaj popularnie mówi — dokorowo będziemy dostarczali bodźce artystyczne czekać będziemy na kolejnego geniusza, który zagra elitom.

Zatem odpowiedź na pytanie: czy dynamiczna (de)figuratywność to wyrafinowane narzędzie twórcy czy domena odbiorcy?, powinna być udzielona w kontekście tworzonego sensu, nie zaś techniki udostępniania. Czy sprowadzenie uobecnienia do odtworzenia — w kontekście prowadzonych wyżej rozważań — ogranicza rolę odbiorcy czy też poszerza grono twórców?

**Cezary Józef Olbromski: The Temporality of Presentness in Comparison with the Dynamic (De)Figuration of a Work of Art. [Presentation vs. Reproduction] – the Phenomenological Analysis of New Media**

The author examines a traditional idea of the perception of a work of art and criticises a traditional reference to simple sense communication. Initial reference to figurative and abstractive arts is supplemented by the term “the dynamic (de)figuration”. He also analyses the dynamic (de)figuration in the context of “the temporal presentness”. This is understood as a sequence of simple presentnesses of aesthetic impressions given by a creator, and it is opposed to “the (de)figurativeness” consisting in a discretionary mixing of sensitive domains. The dynamic (de)figuration rescues the perception of a masterpiece from the traditional perception that is conditioned by a specialization of senses and (de)figuration.

*olbromski.cezary@yahoo.com*

Paweł Pasieka

## Estetyka ogrodów tymczasowych

Podczas gdy modernistyczna sztuka ogrodowa, pod wpływem awangardowych prądów sztuki współczesnej, sukcesywnie modyfikowała zasady kompozycyjne, wedle których ogród był kształtowany i formowany, to kwestia określenia przestrzeni, jaką tworzy ogród, pozostała właściwie niesproblematyzowana. W sposób zdecydowany problematyka ta stała się dopiero zasadniczym przedmiotem działań i eksperymentów podejmowanych w ramach tzw. ogrodów tymczasowych. Ich pojawienie się można datować na koniec lat 70. XX stulecia, rozkwit zaś na pierwsze dziesięciolecie kolejnego wieku. Powstanie tego typu ogrodów tłumaczy się niekiedy bądź nieusuwalnym i wprost niesłabnącym pragnieniem powrotu człowieka do okresu Złotego Wieku, w którym żył on w harmonii z przyrodą, bądź widzi się w nich przejaw narastającej tęsknoty za utopijną przyszłością, stanowiącą odpowiedź na wzrastającą dezorientację i wykorzenienie, jakie stały się udziałem ludzi żyjących w zachodnich metropoliach.

Tego typu ahistoryczne ujęcia nie pozwalają jednak uchwycić tego, co w ogrodach tymczasowych odmienne i nowatorskie – poszerzające nasze sposoby doświadczania świata. Każę się nam, wedle tych koncepcji, wierzyć, że nowa jest tutaj tylko forma (zwłaszcza jej przygodny, efemeryczny charakter), jaką nadaje się tej odwiecznej tęsknocie, całość zaś jest niczym więcej niż owym ludzkim niezmiennym pragnieniem obleczonym w zewnętrzny kształt. Na poziomie definicyjnym popełnia się ten sam błąd wówczas, gdy poszukuje się możliwe najszerzych definicji ogrodu, na tyle szerokich, by pomieściły w sobie odmienne style historyczne powstałe na przestrzeni dziejów sztuki ogrodowej. Tego typu definicje nie tylko niczego nie wyjaśniają, lecz wprost uniemożliwiają zrozumienie analizowanego fenomenu ogrodów tymczasowych. Podejściu syntetyzującemu, redukującemu różne formy kompozycyjne ogrodów do wspólnego im zestawu cech przeciwstawimy podejście „generatywne”, w ramach którego najogólniejsza forma ogrodów oraz jej odmiany ukażą się jako „obiekty-punkty” leżące na przecięciu linii wyznaczonych przez podstawowe możliwości istnienia przestrzeni ogrodowej. Przy tym ujęciu ogród tymczasowy wyłoni się jako jedna z możliwych realizacji oznaczonej przestrzeni generatywnej.

Nowatorstwo ogrodów tymczasowych nie polega na tym, że pojawiły się one po raz pierwszy dopiero w czasach współczesnych. Ten typ krótkotrwałych, efemerycznych ogrodów odnaleźć można już w kulturze starożytnych Greków<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Klasyczną pracą współczesną na temat ogrodów Adonisa jest książka Marcela Detienne, *Les jardins d'Adonis*, Gallimard Edition, Paris 1972. W odróżnieniu od J. G. Frazera (*Adonis, Attis, Osiris. Studies in*

Zachowały się one także do czasów współczesnych w kulturze ludowej społeczności zamieszkujących basen Morza Śródziemnego. Historycznie ten typ ogrodów związany jest bezpośrednio z kultem Adonisa.

Mit Adonisa opowiada historię uwodzicielskiego młodzieńca, który – będąc jeszcze dzieckiem – stał się przedmiotem zazdrosnej miłości dwóch bogiń – Afrodyty i Persefony. Ta pierwsza ujęta niezwykłą urodą dziecka postanowiła ukryć je z dala od spojrzeń innych bogiń. Umieściła je w świecie podziemnym – królestwie Hadesa i Persefony. Wybór ten okazał się ostatecznie nietrafny, gdyż Persefona nie zdołała również oprzeć się czarowi i urokowi pięknego Adonisa. Zakochana w nim do szaleństwa postanowiła nie oddać go już nigdy swej rywalce. Wybuchły między nimi namiętny spór został ostatecznie rozstrzygnięty przez Zeusa, który postanowił, że każda z bogiń będzie mogła cieszyć się towarzystwem Adonisa przez jedną trzecią roku. Ostatnią zaś trzecią część roku będzie mógł on spędzić w wybranym przez siebie miejscu. Adonis jawi się więc w micie przede wszystkim jako pośrednik łączący ze sobą bogów i ludzi. Jest on jednak pośrednikiem szczególnego rodzaju, gdyż łączy ze sobą świat ludzi nie tylko z Persefoną, boginią świata podziemnego, lecz także z boską Afrodytą, córką Zeusa i Dione. Jego misja obejmuje zatem oba skrajne bieguny, łącząc ze sobą to, co „na dole” z tym, co „na górze”. Występujący w Adoniach kod roślinny zawiera równie skrajne, wertykalnie rozpięte bieguny, począwszy od roślin „solarnych”, które są gorące, suche (a nawet spłowiałe i wyblakłe od przebywania na palącym słońcu), a skończywszy na roślinach, które są wilgotne, mokre, gnijące, nieładnie pachną i są bliskie mrocznemu Hadesowi. Historia Adonisa wiąże go bowiem z jednej strony z roślinami bliskimi boskiemu ogniu, z drugiej zaś opowiada o jego śmierci i znalezieniu jego ciała w polu sałaty, którą to roślinę Grecy zaliczali do zimnych i wilgotnych. Rodowód Adonisa związany jest bezpośrednio z drzewem mirry, drzewem będącym źródłem wonnej żywicy, substancji suchej i nieulegającej zepsuciu i gniciu. Mit opowiada historię matki Adonisa, która uciekając przed swym ojcem, owładniętym nieokiełznaną namiętnością seksualną do córki, została przez Afrodytę przemieniona w drzewo mirry. Po kilku miesiącach kora tego drzewa pękła i narodził się Adonis – istota równie piękna i uwodzicielska, jak jego matka. Życie Adonisa osnute jest wokół tego samego motywu uwiedzenia, który stał się losem jego matki. Powtarza się w nim także ten sam motyw rozdarcia. Uzyskanie żywicy wymaga nacięcia kory drzewa. Ciało Adonisa również zostanie rozerwane, gdyż umrze on w następstwie rany zadanej mu przez dzika. W odróżnieniu od swej matki jego przemiana obejmować będzie przejście od tego, co suche i gorące do tego, co zimne i wilgotne. Uwikłane w ten mit roślinne substancje, soki i ekstrakty, analogicznie, będą krążyć po tym świecie, pozwalając nam doświadczyć jedności obu tych skrajnych opozycyjnych biegunów. Adonis łączy skrajności,

---

*the history of Oriental religion*, Macmillian&Co., London 1907) oraz A. van Gennepe, *Obrzędy przejścia* (PIW, Warszawa 1909), Detienne dowodzi, że Adonis nie był bóstwem vegetacji i zamiast łączyć go z bogami reprezentującymi ten typ oraz innymi bóstwami z wierzeń Wschodu, którzy umarli i ponownie narodzili się w zgodzie z cyklem vegetacji, dostrzega w nim przede wszystkim bóstwo impotentne, które patronuje zupełnie innym przemianom i doświadczeniom.

pozostawiając niejako za sobą sferę tego, co pośrednie i zrównoważone. Jako uwodzicielski młodzieniec i kochanek roztacza on aurę erotycznych przygód i urzeczeń, których „rezultatem” nie ma być nowe życie, lecz doświadczenie przyjemności zmysłowej i to w czystej postaci. Adonisowi towarzyszą wydestylowane w promieniach słońca substancje, kadzidła i wonne olejki roślinne rozsiewające zmysłowe wonie, uwodzicielskie zapachy, rozbudzające erotyczne fantazje i pragnienia. Są to substancje, w których elementy tego, co suche, ciepłe i niepodlegające zepsuciu doprowadzone zostało do skrajnej postaci. Kadzidło, mirra, żywice drzew oto najsuchsze i najbardziej lotne cząstki unoszące się ku swemu słonecznemu źródłu. Z drugiej strony, związana jest z jego postacią, sałata, roślina nie tylko zimna i wilgotna, lecz także roślina, co podkreśla wielu greckich autorów, o właściwościach przeciwpopędowych. Oba typy roślinnych substancji łączy to, że w równym stopniu sytuują się z dala od wegetatywnych mocy wzmacniających energię odnawiającego się życia. Patronują one Adonisowi – bóstwu impotentnemu. Tak jak intencją działania pierwszych jest zmysłowa ekstaza, tak też działanie tych drugich pokazuje, że jest ona celem samym w sobie, nie zaś środkiem do celu, jakim byłaby prokreacja. Adonis jest młodzieńcem, który umiera młodo i bezpotomnie. Jego śmierć przypada na szczyt lata. Kiedy „boskie” Słońce zaczyna palić coraz mocniej, przerywając tym samym okres wegetacji, było już wiadomo, że nadchodzi czas Adonii. Święto to odbywało się podczas Dni Psa, w okresie największych upałów, kiedy Gwiazda Syriusz (Gwiazda Psa) osiągała najwyższą pozycję na niebie, wyznaczając czas, w którym Ziemia i Słońce znajdowały się w najbliższym sąsiedztwie. Adonie nie były świętem państwowym, lecz prywatnym. Święto przebiegało w swobodnej, a nawet frywolnej atmosferze. Obchodzono je nocą, na tarasach i dachach domów. W święcie brały udział zarówno kobiety zamężne, konkubiny, jak i kurtyzany. Przygotowania do świąt polegały na tym, że kobiety namaszczały swe rozgrzane w promieniach słońca ciała pachnącymi olejkami i perfumami, potęgując swe pragnienia seksualne oraz swych spragnionych wrażeń kochanków. Po drabinach wspinały się one na dachy domów, na których organizowano malutkie i nietrwałe ogródki ku czci Adonisa. Wyperfumowane, pachnące cudownymi olejkami kobiety bawiły się i tańczyły wraz ze swymi zaproszonymi na święto kochankami. Wokół nich paliły się kadzidła i wonności, w ceramicznych wazach zaś rosły małe, szybko rosnące rośliny. Wśród roślin znajdowały się sałata, koper (będący ogrodowym odpowiednikiem mirry), a także kielki nasion pszenicy i jęczmienia. Te ostatnie wykorzystane były w obrzędach nie dlatego, że stanowiły podstawowy produkt gospodarki rolnej Greków, lecz dlatego, że ich malutkie kielki symbolizowały krótką, szybko zakończoną egzystencję Adonisa.

Platon w *Faidrosie* w następujący sposób wyjaśnia znaczenie tego typu ogrodów:

Powiedz mi – zagaduje tytułowego rozmówcę Sokrates – więc: Czy rolnik rozsądny, który troszczy się o nasiona w nadziei, że mu przyniosą plon, zasadziwszy je starannie latem w ogródkach Adonisa cieszyłby się widząc, że mu pięknie wyrosły w przeciągu ośmiu dni, czy też – gdyby nawet to robił – robiłby to właśnie dla rozrywki lub od święta? Dla tych natomiast upraw,

o które dba, on wykorzystując wiedzę rolniczą i zasiewając w odpowiednią ziemię radowałby się, gdyby w ciągu ośmiu miesięcy jego zasiew osiągnął dojrzałość?<sup>2</sup>

Dla Platona charakter ogrodów Adonisa wiąże się przede wszystkim z tym, że proces wegetacji roślin zostaje w nich zahamowany i przerwany. Działanie to, rzecz jasna, nie jest zgodne z wiedzą rolnika oraz celem, do którego ma ona prowadzić. Ogród Adonisa jest efemerydą, która tworzy ulotne przyjemności. Co innego trud rolnika, któremu patronuje już nie ten niedojrzały młokos, lecz Demeter – dawczyni zboża i sztuki jej uprawy. Za nim stoi nie tylko ośmiomiesięczny wysiłek włożony w uprawę roli, ale przede wszystkim cała sfera kultury – w jej najbardziej pierwotnym znaczeniu kultury rolnej polegającej na przekształceniu „surowej” przyrody i nadaniu jej „cywilizowanych” form i kształtów. Dojrzałość oznacza tu zarazem wysoką plenność roślin, którą mogły osiągnąć za sprawą sukcesywnych zabiegów hodowli i uprawy, a także ostateczny etap ich rozwoju, którym jest dojrzały owoc stanowiący cel całego procesu wegetacji. Dojrzałe zboże, w obu tych znaczeniach, staje się zatem obrazem dojrzałej kultury, której przeciwstawia Platon to, co efemeryczne i nietrwałe – uprażone na słońcu kielki. Temu, co solidne, stabilne i z a k o r z e n i o n e w kulturze zagraża to, co nietrwałe i n i e z a k o r z e n i o n e. Adonis roztaczający uwodzicielski czar oferuje życie pełne zmysłowych rozkoszy. Jego urok, któremu trudno się oprzeć, zagraża trwałości struktury społecznej. Podważa on bowiem spoistość i solidność rodziny oraz rodu jako uregulowanych form ludzkiej egzystencji. Porządek i ład rodziny, którego przejawem jest zalegalizowany związek małżeński zostaje zagrożony przez Adonisa, kochanka oferującego przyjemności i rozkosze zmysłowe. W tym wypadku wonności i kadzidła nie oznaczają wyłącznie zapachów unoszących się do bogów, lecz perfumy, których moc wywołuje uczucie cielesnego pożądania. Za ich sprawą zbliżają się do siebie płcie. Jean-Paul Vernaunt zwraca uwagę, że mediacja nie przebiega tutaj wyłącznie wertykalnie między światem boskim a światem istot śmiertelnych, lecz horyzontalnie<sup>3</sup>. Nie ma ona jednak charakteru ściśle horyzontalnego. Dla Greków opozycja między pierwiastkiem męskim a żeńskim zostaje wpisana w wertykalną sieć. Odróżnieniu bogów od ludzi i tych ostatnich od zwierząt (wszelkich istot nie-ludzkich) odpowiada odróżnienie człowieka, tj. mężczyzny od kobiety, niewolników i dzieci. To, co ludzkie zostaje utożsamione z tym, co męskie. Dla Greków podział na istoty ludzkie i nie-ludzkie przebiega pierwotnie także w obrębie samego gatunku ludzkiego. Hierarchia rodziny staje się namacalnym obrazem zróżnicowania pozycji, jakie w porządku społecznym zajmują mężczyźni i kobiety. Nie są oni rzecz jasna tak radykalnie oddzieleni od siebie, jak dzieje się to w przypadku biegunów określających to, co boskie i to, co człowiecze, ale nie występują oni także wobec siebie jako równorzędni sobie partnerzy<sup>4</sup>. Istoty te przebywają w dwóch odrębnych sferach. Mężczyźni działają w obrębie *polis* obejmującej dziedzinę spraw

<sup>2</sup> Platon, *Faidros*, przeł. L. Regner, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1993, ss. 76/77, (276b).

<sup>3</sup> Por. J.-P. Vernant, „Introduction”, w: M. Detienne, *The Gardens of Adonis. Spices in Greek Mythology*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1994, s. xiii.

<sup>4</sup> W starożytnej Grecji związek małżeński zawierany był między mężczyzną a ojcem kobiety. Kobiety bowiem nie posiadały, poza szczególnymi i wyjątkowymi wypadkami, tytułu prawnego umożliwiającego rozporządzenie własną osobą.



politycznych, kobiety zaś zamieszkują *oikos* (dom i gospodarstwo domowe). Doniosłość spraw publicznych sprawia, że porządek polityczny wyrasta powyżej biologicznej kondycji człowieka, tworząc właściwą przestrzeń życia człowieka, której podporządkowany być musi prywatny interes każdego „gospodarstwa domowego”. To, co kobiece, zimne, wilgotne i „surowe” musi być poddane temu, co męskie, gorące, aktywne i ukształtowane (poddane obróbce kulturowej) oraz nieustannie kształtujące. Kobiety i mężczyźni nie pozostają, rzecz jasna, do siebie w relacjach czysto zewnętrznych bądź neutralnych. Erotyczne pragnienie spaja małżonków ze sobą. Nie stanowi ono jednak ani podstawy ich związku, ani też nie jest wystarczającym elementem zapewniającym mu trwałość. Jest jednak elementem koniecznym, chociaż zarazem niesie ze sobą zagrożenie dla trwałości związku małżeńskiego. Jeśli tylko erotyczna rozkosz weźmie górę nad ustaloną rolą społeczną kobiety, to może ona utracić status szacownej matrony i stać się pospolitą kurtyzaną. Wówczas jednak właściwy cel małżeństwa, jakim jest prokreacja, zostanie przez nią porzucony na rzecz innych doświadczeń, których celem będzie poszukiwanie erotycznych przyjemności i seksualnych rozkoszy. Dla Greków funkcją małżeństwa nie jest osiąganie przyjemności natury erotycznej, lecz ma ono służyć zjednoczeniu dwóch rodzin żyjących w obrębie miasta. Małżeństwo stanowi uświęconą przez miasto formę, za sprawą której mężczyzna może mieć dzieci, które „podobne są do swego ojca”, tj. mogą wykazać się „legalnym” pochodzeniem.

Czas, w którym wzrasta zagrożenie erotycznego uwiedzenia, przypada na okres letnich upałów. Kiedy sprażone przez słońce rośliny zaczynają intensywnie pachnąć, kiedy olejki eteryczne unoszą się w powietrzu, a w rozgrzanych ciałach zaczyna wzrastać erotyczne pożądanie, nadchodzi niebezpieczny moment, w którym kobiety mogą wymknąć się spod kontroli społecznej i oddać się lubieżnym przyjemnościom. Wówczas to za sprawą uwodzicielskich zapachów i woni mogą one zmienić się z przykładnych żon w pozbawione wstydu rozpustnice, oddające się wyrafinowanym przyjemnościom seksualnym.

Ze źródeł historycznych wiemy, a potwierdza to także świadectwo Platona, że Adonie trwały osiem dni. Ich krótkotrwały charakter jest znakiem rozpoznawczym pozwalającym odróżnić je od upraw, które wymagały ośmiomiesięcznego okresu wegetacji, w następstwie którego uzyskiwano podstawowe dla egzystencji człowieka rośliny i produkty. Ogrody Adonisa to efemerydy, krótkie, roziskrzone momenty istnienia. Nie inaczej funkcjonują współcześnie realizowane ogrody tymczasowe. Sama ich nazwa wskazuje na to, że istnieją w pewnym bardzo ograniczonym horyzoncie czasowym. Co decyduje jednak o tym, że ogród jest tymczasowy?

Odpowiedź na to pytanie wydaje się z pozoru najłatwiejsza z możliwych: jest nim czas. O ile jednak w starożytnej Grecji czas trwania Adoniów był określony i przypadał na najgorętsze dni lata, o tyle dzisiejsze ogrody tymczasowe nie funkcjonują w jakiś wyraźnych ramach czasowych, gdyż pozbawione są mitologicznego kontekstu, w którym funkcjonowały ogrody Adonisa. Z pewnością wszystkie te realizacje łączy to, że są doraźne i krótkotrwałe. Nie sposób jednak na tej podstawie precyzyjnie określić, w jakich ramach czasowych powinny mieścić się tego typu projekty, by mogły być zaliczone do ogrodów

tymczasowych. Poszukując odpowiedzi na to pytanie, spróbujmy ponownie przyjrzeć się ogrodom Adonisa, by sprawdzić, czy nie znajduje się w nich klucz do rozwiązania tego zagadnienia.

Adonie oferują ludziom doświadczenie egzystencji wolnej od trudów, mozołu i pracy. Platon dobrze uchwycił ów niezobowiązujący i frywolny charakter ogrodów Adonisa. Roztaczają one wokół siebie uwodzicielską woń, która każe wierzyć, że istnieje życie wolne od trosk, z dala od wysiłku rodzenia i pracy. Jeśli pojawia się wśród śmiertelnych pośrednik, pod postacią młodzieńca o uwodzicielskiej urodzie, który gotowy jest przenieść ich w sąsiedztwo bogów, to nie mogą oni zapominać o tym, że uroki płynące z przebywania w ich pobliżu nie mogą trwać zbyt długo. Zagroza to bowiem ładowi i porządkowi panującemu w świecie ludzkim. Życie pogrążone w przyjemnościach jest życiem próżnym. Nic za jego sprawą nie powstaje, ani się nie rodzi. Nie jest ono nawet życiem płodnym w najbardziej bezpośrednim sensie sprowadzania na świat kolejnych istnień ludzkich, gdyż życiu temu brakuje stabilnej formy i odpowiedzialnego działania, które wedle Greków może oferować jedynie zalegalizowany związek małżeński. Monogamiczne małżeństwo było w oczach Greków związkiem uprzywilejowanym, gdyż podnosiło potrzeby prokreacyjne do poziomu życia „cywilizowanego”. Stan dzikości pociąga za sobą kanibalizm i omofagię (zjadanie surowego mięsa). Charakteryzuje się on także promiskuityzmem; istoty żyjące w tym stanie wchodzą w przypadkowe i przygodne relacje seksualne, które dokonywane są w biały dzień, w każdej chwili, gdy tylko nadarzy się ku temu okazja. Dla Greków dziecko zrodzone z tych nieuregulowanych, „dzikich” związków ma, rzecz jasna, matkę, nie ma jednak ojca. Poza trwałym związkiem nie ma bowiem żadnego ojcowskiego rodowodu, żadnej męskiej linii pochodzenia, w którą można by wpisać istnienie tego potomka. Niebezpieczeństwo powrotu do stanu dzikości, a nawet wszelkich nie-ludzkich form egzystencji, w tym także oferujących udział w „boskich” ekstazach, sprawia, że przekroczenie norm określających ludzki świat może być co najwyżej chwilowe, „od święta” – jak określa to Platon. Przekroczenie norm pozostawia świat we wrzeniu, w którym zbyt długo nie może się on znajdować, jeśli kosmos ludzkich spraw nie ma być ostatecznie zniszczony. Wyjaśnia to powody, dla których ogrody Adonisa mogą być tylko tymczasowe, nie zaś całoroczne. Nie pozwala jednak wciąż zrozumieć, na czym polega ich tymczasowość. Niewyjaśnione pozostaje także to, dlaczego dla wyrażenia tymczasowości wybrano właśnie formę ogrodów, nie związane ją zaś z innego typu obrzędami i rytuałami? Dlaczego formą uczczenia owego kochanka Afrodyty miałyby być efemeryczne ogrody? I czy w istocie cały ich sens wyjaśnia się w ich opozycji do rolnictwa?

Platon w *Faidrosie*, jak widzieliśmy, porównuje ogrody Adonisa z uprawami rolniczymi. Czy przejawem rozsądnej troski rolnika – Sokrates zadaje pytanie Faidrosowi – jest wysiewać nasiona w ogródkach Adonisa? Z pewnością nie, wiedza rolnika sprawia bowiem, że tego typu zasiewy są bezcelowe, jeśli chciałby on w ten sposób otrzymać ziarno. Nie znaczy to jednak, że Platon nie dostrzega znaczenia obrzędów poświęconych Adonisowi i przypisuje im wyłącznie sens negatywny. Zasiewy te mają inny cel, służą one – wedle niego – rozrywce i świętowaniu. Odpowiedź ta jest na tyle ogólna, że nie wyjaśnia ani

formy owych rytuałów, ani ich źródeł. Jak każdy obrzęd stanowią one przejaw nadprodukcyjnej mocy człowieka, która udzielona mu przez bogów, wraca do nich w postaci daru przekraczającego logikę racjonalnej wymiany. Ten ogólny schemat nie pozwala jednak zrozumieć fenomenu związanego z formą, jaką przyjmują Adonie. Nawet jeśli służą one rozrywce, to wydaje się, że jest ona całkowicie bezsensowna i anachroniczna, zwłaszcza z punktu widzenia rolnika, gdyż obrzędy te nie mogą być traktowane jako forma dziękczynna, której celem jest złożenie hołdu sile i potędze wegetacji. Ogrody Adonisa nie tylko nie rodzą żadnych owoców, ale i nie stanowią żadnej formy celebracji płodnych sił Natury. Rośliny rosnące w płytkich wazach i wystawione na działanie słońca szybko więdną i usychają. Ich życie kończy się niemalże natychmiast po tym, jak skiełkują. Na zakończenie Adonii zostaną wrzucone do wody lub morza – oddane temu elementowi, którego zabrakło im do życia i rozwoju.

A jednak zestawienie Adonii z zabiegami służącymi uprawie roli pozwala zrozumieć, po pierwsze, to dlaczego w obrzędach tych wykorzystuje się rośliny i ich ekstrakty, po drugie zaś to dlaczego mają one charakter tymczasowy. Odpowiedź na pierwsze pytanie zawiera klucz do zrozumienia drugiego zagadnienia. Pojawiające się w ogrodach Adonisa wonności i kadzidła, olejki eteryczne i perfumy wykorzystywane do namaszczania ciała (ubrań i innych przedmiotów) stanowią bądź żywice różnych drzew balsamicznych, bądź powstają z części roślin lub ich kwiatów. Perfumy i olejki zapachowe uzyskuje się z substancji zawartych w młodziutkich pędach roślin lub płatkach kwiatów. Mirra to żywica wypływająca z drzew balsamicznych. Wszystkie te „produkty” uzyskuje się za cenę naruszenia (nacinania kory), przerwania lub wprost zniszczenia procesu wegetacji roślin. Dzieje się tak wówczas, gdy proces wzrostu roślin nie zostaje doprowadzony do właściwego celu, którym jest wydanie dojrzałego owocu (i nasion). Występujące w ogrodach Adonisa siewki i kiełki roślin wyrażają także ową „młodzieńczą”, niedojrzałą fazę ich wzrostu, która w zamierzony sposób zostanie przerwana i nie będzie mogła już nigdy osiągnąć pełni rozwoju. Przeciwnie, w ogrodzie tym, rośliny wkrótce po tym jak skiełkują, zakończą swój żywot bezpotomnie, bez możliwości wydania nasion gotowych do tego, by w kolejnym cyklu wegetatywnym pojawiło się nowe życie. Temu, co dojrzałe i utrwalone („ukorzenione”), ogrody Adonisa przeciwstawiają to, co nigdy nie osiągnie dojrzałości, co jest nietrwale („nieukorzenione”) i co nigdy nie wyda owoców. Adonis, tak jak rosnące w jego ogródkach rośliny, zakończy swój żywot jako młodzieniec, który nigdy nie osiągnie wieku męskiego. W jednej ze swych *Pieśni* Safona pisze:

Kipydo, słodki Adonis umiera! Co czynić?  
 Bijcie się w piersi, dziewczęta, i rozerwijcie chitony!  
 .....<sup>5</sup>

Za frywolnym i pełnym czaru życiem Adonisa czai się dramat. Wydaje się, że Adonis musi zginąć, gdyż wieździe życie, które przenosi go zbyt blisko „siedziby bogów”. Śmierć Adonisa nie jest jednak karą wynikająca ze złamania nieprzekraczalnej

<sup>5</sup> Safona, *Pieśni*, przeł. J. Brzostowska, PIW, Warszawa 1969, s. 43.

granicy oddzielającej ludzi od bogów. Nie ginie on również z rąk mężów, którym podstępnie uwodził żony. Nie mamy tu do czynienia z aktem zemsty dokonanej przez pracujących w pocie czoła mężczyzn, którzy wymierzają sprawiedliwość Adonisowi oddającym się „beztroskiemu kłusownictwu”. Dramatyczny los Adonisa jest losem owych szczególnych roślin, aromatycznych ziół i wonności, których proces wegetacji musi być przerwany, gdyż tylko wówczas można uzyskać z nich aromatyczne wonie (perfumy) pachnące zmysłowo i uwodzicielsko olejki i kadzidła. Przerwanie procesu wegetacji tych roślin jest dramatem. Roślinom tym nie dane będzie już nigdy osiągnąć dojrzałości; umrą młodo i bezpotomnie, gdyż tylko w ten sposób będą mogły dostarczyć cennych, wonnych olejków i ekstraktów.

W oparciu o powyższe analizy możemy zatem przyjąć, że ogród jest tymczasowy wówczas, gdy proces wzrostu i wegetacji znajdujących się w nim roślin świadomie nie zostaje doprowadzony do końcowego celu, jakim jest wydanie owoców (i nasion). Innymi słowy tymczasowy charakter tych ogrodów oznacza, że proces dojrzewania roślin musi zostać w nim przerwany. Z tego punktu widzenia za początek współczesnych ogrodów tymczasowych można by uznać pracę Dennisa Oppenheima *Cancelled Crop (Przerwany zbiór)* (1969). Projekt Oppenheima polegał na tym, że wyciął on w polu pszenicy znak X. Ze świętych roślin zebrał ziarno, lecz nie przeznaczył je ani na produkcję mąki, ani też nie zostawił je jako przyszły materiał siewny. Przerwany zbiór był pomyślany jako akt wymykający się logice ekonomizmu. Widoczny znak X oznaczać miał przekreślenie instrumentalnego sposobu wykorzystania roślin przez człowieka. Praca ta była wyrazem sprzeciwu wobec istniejącego porządku społeczno-politycznego. Jej bezpośrednią intencją było przeciwstawienie się dominacji systemu kapitalistycznej produkcji towarów, który prowadzi do instrumentalnego wykorzystywania rzeczy. W ramach tego systemu rzeczy odgrywają podwójną rolę. Stanowią podstawowy nośnik systemu produkcji, a także są wynagrodzeniem i rekompensatą za trud związany z uczestnictwem w tym systemie. Wszeghogarniającej logice kapitalistycznego systemu produkcji i konsumerystycznej ideologii przeciwstawiał Oppenheim symboliczny akt, za sprawą którego pole uprawne przekształcone zostało w miejsce „heterotopijne”, wymykające się instrumentalnej logice działania.

Nie każdy jednak współcześnie zakładany ogród jest tymczasowy w sensie zgodnym z powyższym określeniem. Istnieją ogrody, w których proces wegetacji roślin nie zostaje przerwany. Do tego typu ogrodów należą tzw. tymczasowe ogrody działkowe. Zakładane są one w miejscach, które czasowo zostały przeznaczone pod uprawę warzyw i kwiatów. Przykładem tego typu ogrodu był projekt zrealizowany przez szwajcarską artystkę Rahel Hegnauer, przy pomocy wolontariuszy oraz mieszkańców zamieszkałych przy ulicy Laghout w Paryżu<sup>6</sup>. Projekt zatytułowany „Temporary garden” polegał na założeniu ogrodu warzywno-kwiatowego na opuszczonej parceli znajdującej się przy ulicy Laghout 7. Ogród funkcjonował od czerwca do końca sierpnia 2006 roku. Na teren parceli przywieziono ziemię ogrodniczą, z której usypano wzniesienie, napełniono nią sto dwadzieścia worków i rozstawiono je na pozostałej części działki. Następnie

6 Informacje na stronie: [www.rahelhegnauer.ch/jardin/de/drei/monate](http://www.rahelhegnauer.ch/jardin/de/drei/monate) [data dostępu: 20.01.2013].

w przygotowanych w ten sposób miejscach posadzono sadzonki pomidorów, roślin dyniowatych, kapusty, oberżyny, kukurydzy, ziół oraz różnych gatunków kwiatów.

Bezpośrednim skutkiem istnienia tego ogrodu było „zazielenienie” zaniedbanego i opuszczonego placu. Posadzenie roślin na tej parceli miało jednak na celu stworzenie miejsca, w którym spotykałoby się i pracowali mieszkańcy tej ulicy wywodzący się w większej części z emigrantów pochodzących z krajów afrykańskich. Ogród stwarzał szansę na wspólne działanie wynikające nie tylko z tego, że rośliny wymagały stałej pielęgnacji i podlewania (wodę trzeba było dowozić w pojemnikach), lecz także z uwagi na to, że uzyskane warzywa były wykorzystywane do przygotowania potraw podawanych podczas wspólnych posiłków. „Wspólny posiłek – jak zauważa Georg Simmel – wynosi zdarzenie fizjologicznie prymitywne (...) w sferę wzajemnych oddziaływań społecznych...”<sup>7</sup> Po pierwsze jest on okazją do spotkania różnych osób. W przypadku tego projektu posiłki miały charakter egalitarny, gdyż odbywały się w ogólnodostępnym ogrodzie, na stołach wystawionych pod gołym niebem. W spotkaniach takich uczestniczyły osoby wywodzące się z różnych grup społecznych i etnicznych. Po drugie, jedzenie było przygotowywane wedle regionalnych przepisów kulinarnych. W ten sposób emigranci mogli zaprezentować swoją kulturę. Kiedy pod koniec sierpnia ogród został zlikwidowany, część osób przeniosła rośliny w inne miejsce. W ten sposób, na chwilę jeszcze ogród „rozplenił się” się po mieście. W tego typu ogrodach nie tylko doprowadza się proces vegetacji roślin do stanu ich „dojrzałości”, ale także pozwala się na to, by materiał roślinny mógł być wykorzystany w przyszłych cyklach vegetacyjnych. Z tego punktu widzenia wydaje się, że ogrody tego typu są w sposób pozorny tymczasowe i nie różnią się w istocie od trwałych ogrodów działkowych. Istnieje jednak wyraźna różnica między oboma typami. Tymczasowy ogród działkowy różni się od ogrodów działkowych tym, że tworzony jest w miejscu, które nie jest w sposób trwały przeznaczony pod uprawę roślin.

Innym przykładem tego typu ogrodu był projekt zrealizowany w 2011 roku przez Pensylwańskie Towarzystwo Ogrodnicze (Pennsylvania Horticultural Society) z okazji Philadelphia International Flower Show. Ogród tymczasowy został założony na działce znajdującej się przy skrzyżowaniu ulicy 20-tej z Market Street. Na terenie tej posesji posadzono warzywa, zioła i kwiaty. Towarzystwo postawiło sobie za cel przekształcenie tego miejsca w spokojną oazę. Ogród otwarty był dla zwiedzających we środy i czwartki. Poza uzyskaniem fachowych porad dotyczących uprawy roślin zwiedzający mieli także okazję zapoznać się z projektem Écolibrium. Pracownicy i studenci Temple University Amber zbudowali budynek oraz założyli przy nim mały ogród, opierając się na zasadach zrównoważonego rozwoju. Sześć restauracji znajdujących się najbliżej tego ogrodu wzięło udział w tym projekcie, oferując specjalne dania przygotowane na bazie pochodzących stąd produktów<sup>8</sup>. Zatem biorąc pod uwagę typ tymczasowych ogródków

7 G. Simmel, „Socjologia posiłku”, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 274.

8 Informacje na temat tego projektu na stronie: [www.philadelphiagreen.wordpress.com/2001/06/13/phs-pops-up-a-new-garden-at-20th-market/](http://www.philadelphiagreen.wordpress.com/2001/06/13/phs-pops-up-a-new-garden-at-20th-market/) [data dostępu: 05.01.2013].

działkowych, należy stwierdzić, że ogród jest tymczasowy wtedy i tylko wtedy, gdy w sposób zamierzony przerwany zostaje w nim proces wegetacji roślin bądź gdy miejsce, na którym zostaje założony, nie jest trwale przeznaczone pod uprawę roślin.

Odwołując się do pracy Oppenheima, podkreśliliśmy istotny, w aspekcie czasowym, moment przerywania procesu wegetacji stanowiący warunek istnienia ogrodu tymczasowego. Z następujących względów nie sposób jednak traktować wspomnianą wyżej pracę Oppenheima jako wpisującą się w formę ogrodów tymczasowych. Po pierwsze ogród tymczasowy jest w sposób źródłowy heterotopia<sup>9</sup>, nie zaś miejscem wtórnie „dystansującym się” wobec logiki kapitalistycznego systemu produkcji. Po drugie, przerywanie lub skrócenie procesu wegetacji roślin nie ma – w obrębie tych ogrodów – wyłącznie charakteru negatywnego. Stanowią one wprawdzie wyraz sprzeciwu wobec rozszerzającej się ekonomizacji życia ludzkiego, lecz czynią to nie poprzez negację i bojkot, lecz przez tworzenie miejsc przeciwstawiających się pragnieniu ducha ekonomizmu do opanowania i zdefiniowania wszystkich miejsc życia nowoczesnego człowieka<sup>10</sup>. Po trzecie, miejscem, w którym zakładane są ogrody tymczasowe, jest przede wszystkim miasto<sup>11</sup>, nie zaś tereny uprawne lub nieużytki, pustynie, nadbrzeża lub góry (tak, jak działo się to w przypadku wczesnych, monumentalnych prac Michaela Heizera, Roberta Smithsona). Po czwarte wreszcie wydaje się, że – w odróżnieniu od pracy Oppenheima (w zgodzie jednak z postulatem R. Smithsona<sup>12</sup>) – zasadniczym polem badań i eksperymentów twórców ogrodów tymczasowych jest przestrzeń i jej oznakowanie.

9 Za Michelelem Foucault określamy heterotopie jako miejsca, „które posiadają osobliwą własność pozostawania w relacji z wszystkimi innymi miejscami, ale w taki sposób, że zawieszają, neutralizują lub odwracają zastany układ relacji, który jest przez nie wskazywany czy odzwierciedlany” (M. Foucault, „Inne przestrzenie”, w: *Teksty Drugie* nr 6/2005, s. 120).

10 Niekiedy za ogrody tymczasowe uchodzą dekoracje komercyjne wykonane przy użyciu roślin. Krzysztof Herman w swojej pracy, *Ogrody tymczasowe w przestrzeniach kolektywnych*, Wydawnictwo Sztuka Ogrodu Sztuka Krajobrazu Beata J. Gawryszewska, Warszawa 2011, traktuje tego typu aranżacje tworzone podczas pokazów, prezentowanych akcji (*event scenography*), jak również tzw. „zielone” reklamy firm, jako pewnego typu ogrody tymczasowe. Za przykład przedstawia on m.in. projekt zrealizowany w Londynie z okazji otwarcia sklepu Louisa Vuitton. Wnętrze sklepu zostało przez dwa tygodnie przyozdobione roślinami, strachami na wróble i stogami siana. Jeśli rośliny w tego typu aranżacjach traktowane są wyłącznie jako dekoracja lub scenografia, której wyłącznym przeznaczeniem jest maskowanie działań *stricto* komercyjnych, to trudno oczekiwać, by tworzona przy ich pomocy przestrzeń zawierała potencjał krytyczny. Przeciwnie, tego typu działania wpisują się w logikę systemu kapitalistycznego, który potrafi wykorzystać nowe trendy kulturowe dla własnych celów. W ten sposób jednak ogrody przestają pełnić rolę miejsc, które zawieszają bądź neutralizują zastany układ relacji społecznych. Za ciekawy przykład nadania nowych znaczeń miejscom skomercjalizowanym należy uznać projekt *Urban Air* Stephana Glassmana. Praca polega na zmianie przeznaczenia wielkich billboardów umieszczonych przy drogach. Na rampach znajdujących się przy tablicach reklamowych Glassman zakładał bambusowe ogrody. Zamiast reklam przejeżdżający drogą kierowcy widzieli zawieszone w powietrzu bujne, ciemnozielone ogrody.

11 Jedną z form prezentacji ogrodów tymczasowych są festiwale ogrodowe. Do najbardziej prestiżowych należą Festival International des Jardins Chaumont-sur-Loire we Francji oraz Festival Jardins de Métis w Kanadzie. Terenem, na którym odbywa się festiwal w Chaumont jest park. Natomiast odbywający się w Kanadzie festiwal organizowany jest na terenie położonym nad Zatoką św. Wawrzyńca. Realizowanie projektów ogrodów tymczasowych w przestrzeni miejskiej nie jest, rzecz jasna, oryginalnym pomysłem związanym z tego typu działaniami. Już w 1961 roku Walter De Maria sformułował program, wedle którego dzieła sztuki winny służyć ożywieniu pustych, porzuconych przestrzeni miejskich.

12 Wedle Smithsona „najbardziej szanowani dzisiaj artyści są zainteresowani analizą «miejsc» lub «usytuowania»” (R. Smithson, „A Sedimentation of the Mind: Earth Project”, w: *The Writings of Robert Smithson: essays with illustrations*, ed. N. Holt, New York University Press, New York 1979, s. 85).

Rosalind E. Krauss w swym tekście *Rzeźba w poszerzonym polu* pokazała<sup>13</sup>, w jaki sposób minimalistyczna rzeźba modernistyczna podważyła i rozszerzyła ograniczenia nałożone na tradycyjną rzeźbę. Krauss zbudowała siatkę analityczną, za pomocą której określiła pole możliwości, jakie przybrać może forma rzeźbiarska. Podstawowymi pojęciami tej sieci są: „krajobraz”, „architektura”, „nie-krajobraz” i „nie-architektura”. Kwadrat, w którego wierzchołki Krauss wpisała te pojęcia, pozwala „wygenerować” na złożeniu tych pojęć cztery podstawowe typy formy rzeźbiarskiej.

Pierwsze z nich to „rzeźba modernistyczna”. Stanowić miała ona realizację formy abstrakcyjnej, uwolnionej od konieczności reprezentowania przedmiotu w jego czasowej i przestrzennej charakterystyce. Jej zadanie polegało na zbadaniu własności „czystej” przestrzeni nieograniczonej przez warunki faktycznie istniejącego, konkretnego przedmiotu. W zamyśle rzeźba modernistyczna stanowiła wyraz formalnych eksperymentów otwierających nowe pole doświadczeń estetycznych. Zawarte w niej dążenie do znalezienia jak najbardziej abstrakcyjnego wyrazu dla wyrażenia danego zjawiska czy fenomenu, spowodowało jednak, że zaczęła być ona „doświadczana jako czysta negatywność”<sup>14</sup>. Negatywny charakter tego typu formy spowodował, że spostrzegano ją jako rodzaj formy atropicznej lub też „miejsca utraconego”. W efekcie, wedle Krauss, rzeźbę modernistyczną można określić przy pomocy „kombinacji wykluczeń”, wyrażonej terminami: „nie-krajobraz” i „nie-architektura”.

Drugi typ formy rzeźbiarskiej to „element złożony”. W diagramie Krauss zajmuje on pozycję binarną wobec pierwszego typu. Jest on wynikiem złożenia dwóch podstawowych pojęć, a mianowicie, „krajobraz” i „architektura”. O elemencie złożonym Krauss stwierdza, że

Ze względu na zakaz ideologiczny element złożony został wykluczony z czegoś, co można nazwać zamknięciem sztuki postrenesansowej. Nasza kultura, w przeciwieństwie do innych kultur, wcześniej nie potrafiła sobie wyobrazić elementu złożonego. Labirynty to zarazem krajobraz i architektura, podobnie jak ogrody japońskie<sup>15</sup>.

Wedle Allena S. Weissa to, że połączenie terminów „krajobraz” i „architektura” nie oznacza dla Krauss po prostu architektury krajobrazu (jako synonimu sztuki ogrodowej), lecz zostało przez nią użyte do rozszerzenia formy rzeźbiarskiej o typ, który można określić jako „konstrukcję miejsca” jest wyrazem intrygująco ironicznego zestawienia kategorii<sup>16</sup>. Zgodnie ze schematem swej analizy Krauss wybrała najbardziej „rzeźbiarskie” formy sztuki ogrodowej takie, jak labirynt i ogród japoński. Kwestią dyskusyjną jest to, czy kompozycje ogrodowe *tout court* dają się bez reszty sprowadzić do tej kategorii. Weiss uważa, że ogród wymyka się używanym przez Krauss narzędziom pojęciowym, ponieważ nie daje się go zredukować wyłącznie do kategorii „konstrukcji miejsca”. Ogród jest,

13 R. E. Krauss, „Rzeźba w poszerzonym polu”, w: tejże, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, ss. 275-288.

14 Tamże, s. 280.

15 Tamże, s. 282.

16 A. S. Weiss, „In Praise of Anachronism. Garden as Gesamtkunstwerk”, w: tegoż, *Unnatural Horizons. Paradox and Contradiction in Landscape Architecture*, Princeton Architectural Press, New York 1998, s. 110.

wedle niego, w sposób zasadniczy miejscem łączącym heterogeniczne elementy i dlatego winien być raczej rozumiany jako *Gesamtkunstwerk*.

Gdy poddamy z tego punktu widzenia ponownej analizie ogród – jak formę niezwykle polimorficzną, poliwalentną i nieokreśloną – lepiej będzie można wyjaśnić, dlaczego historycznie wyłączono architekturę krajobrazu z dziedziny sztuk pięknych. Stało się to z tego powodu, że ogród stanowi przykład miejsca heterogenicznego, synkretycznego miejsca skupiającego wszelkie inne miejsca<sup>17</sup>.

Zatem wedle Weissa ogród nie jest po prostu „elementem złożonym”, lecz jest miejscem, które w sposób źródłowy jest heterogeniczne i dlatego „wyprzedza” wszelkie innego typu „konstrukcje miejsca”. Jego otwarcie polimorficzna forma może zawierać tak wyraźnie „rzeźbiarskie” elementy, jak labirynty, lecz nie może być do nich sprowadzona.

„Generatywny kwadrat” Krauss zawiera także inne możliwości. Dwie kategorie „krajobraz” i „nie-krajobraz” tworzą to, co nazywa ona „miejsce zaznaczone” (*marked site*). Przykładem tego typu dzieł są m.in. *Spiral Jetty* R. Smithsona i *Double Negative* M. Heizera. Są to prace, w których dzieło sztuki nie tyle odsyła do jakiegoś zewnętrznego wobec niego znaczenia, ile wyraża je w sobie za sprawą całej swej konkretnej materialności. Innymi słowy, dzieło wskazuje na samo siebie, uzyskując niemalże pełny wyraz za pośrednictwem swych własnych form i elementów. Jak podkreślał Heizer, praca *Double Negative* powstała w atmosferze zagrożenia atakiem nuklearnym. Lęk wywołany tym zagrożeniem został wyrażony w postaci wykopanych w ziemi dwóch gigantycznych rowów o łącznej długości 457 metrów, szerokości 15 metrów i głębokości 9 metrów. Po jednym tunelu dla każdej z wrogich sobie stron. W ten sposób lęk wywołany zewnętrznym zagrożeniem został przeniesiony do wnętrza dzieła i namacalnie udostępniony odbiorcy umieszczonemu w jego wnętrzu. Poza tworzeniem rowów, usypywaniem grobli lub tworzeniem podziemnych labiryntów (tak, jak w przypadku pracy Alice Aycock *A Simple Network of Underground Tunnels* [1975]) kategoria „miejsce zaznaczone” obejmuje także nietrwałe formy znakowania. Przykładem tego typu prac „są *Depressions* (*Depresje*) Heizera, *Time lines* (*Linie czasu*) Oppenheima czy *Mile Long Drawing* (*Milowy rysunek*) De Marii. (...) *Running Fence* (*Przebiegający płot*) Christo można uznać za nietrwały, fotograficzny, polityczny przykład znaczenia miejsca”<sup>18</sup>.

Czy zatem kategorią, która w lepszy sposób określa formę ogrodów tymczasowych, jest raczej „miejsce zaznaczone” (jako złożenie terminów „krajobraz” plus „nie-krajobraz”) niż „element złożony” (jako rezultat połączenia pojęć „krajobraz” i „architektura”)?

Ogrody tymczasowe tworzą nietrwałą formę przestrzenną, która bądź nadaje kształt danemu miejscu, bądź stanowi formę jego oznakowania. Przykładem instalacji tworzącej rodzaj oznakowania danego miejsca był projekt Gaëlle Villedary’ego *Tapis Rouge* (*Czerwony dywan*) zrealizowany w 2011 roku w miasteczku Jaujac we Francji<sup>19</sup>. Villedary ułożył ścieżkę ze 168 rolek trawy o łącznej długości 420 metrów. „Zielona struga” wiła się przez malutkie uliczki miasta, wyłaniała

17 Tamże, s. 112.

18 R. E. Krauss, dz. cyt., s. 285.

19 Informacje o tym projekcie na stronie [www.gaellevilledary.net/#tapis-rouge](http://www.gaellevilledary.net/#tapis-rouge) [10.02.2013].



się z jego zakamarków, schodziła w dół kamiennymi schodkami, przemierzała most na rzece, by wreszcie zakończyć swą wędrówkę za placem miejskim. Wyrysowana przez artystę linia nie tylko zaznaczyła pewną przestrzeń, ale także stała się opowieścią o tych miejscach. Po tytułowym czerwonym dywanie, który w istocie był zielony, „przechadzało się” samo to pięknie położone, urokliwe miasteczko. Dopiero zielona linia ogrodu pozwoliła w pełni dostrzec bogate i zróżnicowane ukształtowanie terenu, na którym zostało ono założone.

Zabieg, którym posłużył się Villedary, zaznaczając w ten sposób ukształtowanie terenu, wielokrotnie był wcześniej wykorzystywany przez takich artystów jak Christo (w pracy *Running Fence, Valley Curtain* czy *Surrounded Islands*) czy Carl Andre, w projektach *Log Piece (Kloc)* (1968) i *Secant (Sieczna)* (1977). Różny był, rzecz jasna w tym przypadku, materiał, z którego praca była wykonana, wspólna była idea łącząca te działania.

Wzrastająca popularność ruchów ekologicznych sprawiła, że wielu artystów tworzących od lat 70. zaczęło unikać niszczenia lub radykalnego przekształcania środowiska naturalnego. Jedną z inspiracji była myśl feministyczna, na gruncie której Ziemię i środowisko naturalne zaczęto traktować jako bliskie nam, cieleśnie doświadczane rozszerzenie ludzkiego ciała. Performance stał się ważnym środkiem ekspresji artystycznej. Rytualne gesty wykonywane w środowisku naturalnym, przechadzki, przenoszenie i celebrowanie pewnych elementów naturalnych miały na celu odtworzenie intymnych więzi z naturą. Taki charakter miała na przykład praca Teresy Murak zatytułowana *Procesja* (1974). Artystka ubrana w płaszcz, pokryty gęsto posianą rzeżuchą, odbyła wędrówkę po ulicach Warszawy. Performance zakończył się w Ogrodzie Saskim. W przestrzeni miejskiej zaznaczona została zielona „linia wirtualna” łącząca domy i ulice, miasto z ogrodem miejskim.

Twórcy ogrodów tymczasowych nie ograniczają się w swych projektach do użycia nietrwałych form służących oznakowaniu danego miejsca. Realizowane przez nich projekty stanowią także rodzaj eksperymentów mających na celu nadanie nowej formy danemu miejscu. Podczas realizacji festiwalu *Temporäre Gärten* w Berlinie w 1998 roku<sup>20</sup> Benoît Séjourné i Delphine Corteel zaprezentowały projekt *die riesige wiese (ogromna łąka)*. Instalacja polegała na stworzeniu na terenie parku miejskiego łąki. Artystki rozmieściły elastyczne, sięgające 3,5 metra wysokości tyczki przypominające wyglądem źdźbła trawy. Teren łąki nie był wprawdzie rozległy, pozwolił jednak stworzyć przestrzeń, w której widz mógł się zaszyć w miejscu ustronnym. Wznoszące się nad widzem wysokie „trawy”

<sup>20</sup> Była to druga edycja Festiwalu *Temporäre Gärten*. Projekt ten został zainicjowany w 1997 roku przez dwóch berlińskich architektów krajobrazu Daniela Sprengera i Marca Pouzola. Berlin nie pozostał jedynym miejscem, w którym w ramach tego Festiwalu powstawały interwencyjne ogrody tymczasowe. W latach 2000 i 2001 Festiwal odbywał się w Le Havre, w 2005 r. w estońskim Tartu, w 2008 r. zaś przeniósł się do Aachen. Od momentu powołania Festiwalu Ogrodów Tymczasowych prezentacja projektów odbywa się w pierwszym tygodniu lipca. Instalacje zakładane są na cztery dni. Projekt *Temporäre Gärten* został w 1997 roku zainicjowany celem poznania możliwości kształtowania przestrzeni miejskich Berlina oraz uczynienia widocznym miejsc, zwłaszcza zaniedbanych i zmarginalizowanych. Był to moment, w którym podejmowano decyzje dotyczące zagospodarowania przestrzeni łączącej dawny Berlin Zachodni z Berlinem Wschodnim. Celem projektu było także ponowne przemyślenie roli przestrzeni publicznych jako miejsc spotkań i interakcji społecznych. Ogrody tymczasowe stanowić miały twórczy wkład do dyskusji na temat przyszłej roli przestrzeni publicznej w Berlinie.

tworzyły dynamiczną przestrzeń, zmieniającą się za sprawą poruszającego je wiatru. Powstało w ten sposób miejsce o zmieniającym się w czasie kształcie, który nadawany był zarówno przez widzów poruszających swymi ciałami trawy, jak i przez wiatr, który współkształtował ową nietrwałą i przygodną formę.

Na tym samym Festiwalu Gruppe F zaprezentowała projekt o nazwie *Niah-hain* (*Niah-gaj*) nawiązujący do średniowiecznej idei *arbor inversa*. Na placu zbudowano wysoką, drewnianą, lekką konstrukcję w kształcie sześcianu. Na jej szczycie umieszczono duże donice z drzewami, które następnie obrócono w dół. Ten kompozycyjny zabieg spowodował, że widzowie mogli zobaczyć korony drzew z odmiennej, od codziennej rutyny spojrzenia, perspektywy. Instalacja ta nawiązywała do obrazu drzewa kosmologicznego, którego korzenie nabrzmiały niebiańską rosą, czystym, nieskazitelnym powietrzem miały dostarczać życiodajnej siły mieszkańcom Ziemi<sup>21</sup>. Teraz jednak drzewa wznoszące swe korzenie ku górze wyglądały raczej jak nowoczesne, gigantyczne tłocznie dostarczające z „nieba” tlenu wprost do płuc miasta (płuc, za które uchodził zawsze miejski plac). Za sprawą rozłożystych konarów drzew zmianie ulegała także przestrzeń placu i to w dwojakim sensie: wzrokowym i dźwiękowym. Tuż przy stopach przechodzących przez plac osób znalazły się rozłożyste konary, tuż przy ich ciałach rozlegały się dźwięki wydawane przez gałęzie i liście. Zaszyć się w gęszczu tych drzew chciałby nie tylko Baron drzewożaz, bohater opowiadania Italo Calvino, lecz także być może każdy mieszkaniec miasta, który z bliska mógł się teraz przyjrzeć ich królestwu.

Podczas tej samej edycji Festiwalu Dorothea Hokema zaprezentowała z kolei projekt *Vertikaler garten* (*Ogród Wertykalny*). Pomiędzy drzewami rozpostarła ona płaszczyznę, na której umieściła zielone liście drzew oraz wycięte z papieru czerwone kwiaty. Ta niewielka i skromna instalacja utworzyła rodzaj kulis, skupiających na sobie wzrok przechodniów. Efekt, jaki uzyskała Hokema, polegał na tym, że zamknęła ona widok, jaki rozpościerał się z tego miejsca, oraz nadała nową trajektorię ruchu przechodzącym w tym miejscu pieszym.

Przestrzeń ogrodów tymczasowych nie jest aranżowana wyłącznie przy pomocy przedmiotów posiadających określony kształt i kontur. Twórcy wykorzystują również chętnie możliwości, jakie stwarza światłocień. W trakcie Festival des Jardins de Métis w 2002 roku biuro architektoniczne Land -I Archicolture zaprezentowało projekt *Ombre* (*Cień*)<sup>22</sup>. Tytułowy cień został potraktowany jako zasadniczy element kompozycji ogrodowej. Projekt nawiązując do formy archeologicznych wykopalisk, polegał na wyźłobieniu na terenie działki asymetrycznie rozrzuconych czterdziestu dziewięciu dołów, przypominających groby. Uplastycznienie miejsca osiągnięto nie tylko przez zróżnicowanie wysokości terenu, ale także poprzez wykopanie dołów o różnej głębokości, dzięki czemu uzyskano miejsca o różnym stopniu zacienienia. Efekt ten został wzmocniony jeszcze w ten sposób, że przestrzeń pomiędzy dołami nie została obsadzona żadną roślinnością, natomiast ich wnętrza gęsto porastały rośliny o różnej

21 Por. P. Camporesi, *Laboratoria zmysłów*, przeł. J. Ugniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 13.

22 Informacje na temat projektu na: [www.archicolture.com/ombre/immagimi.html](http://www.archicolture.com/ombre/immagimi.html) [data dostępu: 15.02.2013].

wysokości. Kontrast między nasłonecznioną, pozbawioną roślin powierzchnią, a mikroogrodami znajdującymi się w dołach, w różnym stopniu oświetlonymi nadał temu miejscu dynamikę o wielowymiarowej skali.

W projektach ogrodów tymczasowych manipulacja przestrzenią fizyczną nie ogranicza się wyłącznie do formy wizualnej, lecz obejmuje również „przestrzeń akustyczną”. Głównym tematem odbywającego się w 2007 roku International Garden Festival był dźwięk. Zadaniem ogrodu tymczasowego było stworzenie swoistego rodzaju „krajobrazów dźwiękowych” (*soundscapes*). Wśród prezentowanych ogrodów znalazły się również projekty interaktywne. W pracach tych przestrzeń dźwiękowa była tworzona bądź za pomocą osób znajdujących się w ogrodzie, bądź za sprawą działania samych sił natury. Do ogrodów pierwszego typu zaliczyć należy projekt *Traversée*, zrealizowany przez pracownię The User (Emmanuel Maden, Thomas McIntosh). Zasadniczą część przestrzeni ogrodowej stanowił staw. Dookoła niego znajdował się pomost. Zwiedzający spacerując po nim, uruchamiali zainstalowane w nim syntezatory dźwiękowe. W zależności od stawianych kroków usłyszeć można było różnego rodzaju sekwencje dźwięków. Natomiast w przypadku projektów drugiego rodzaju dźwięk był wydobywany z przedmiotów lub instalacji umieszczonych w przestrzeni ogrodowej. Ich obecność sprawia, że ogród zamienia się w prawdziwy instrument muzyczny. Stosowane zwykle rozwiązania polegają na tym, że dźwięki są generowane przez urządzenia poruszane wiatrem. Natomiast Angela Iarocci, Claire Ironside i David Ross zaprezentowali na tym Festiwalu projekt *Pomme de parterre*, w którym bulwy ziemniaków stanowiły generatory wydające dźwięki lub emitujące światło. Ich projekt składał się z drewnianego domku, na ścianach którego zamontowane były rzędy półek, na których umieszczone zostały duże bulwy ziemniaków. Ziemniaki zostały połączone elektrodami i podłączono do głośników oraz żarówek. Wytwarzana przez ziemniaki energia elektryczna zamieniana była na sygnały dźwiękowe lub świetlne. Wchodzących do tego domku witały trzaski i szumy wydawane przez impulsy elektryczne tworzone we wnętrzu tych niepozornych bulw. W ten sposób rośliny ukazały się zwiedzającym jako generatory fal dźwiękowych, w których otoczeniu, nie zdając sobie z tego sprawy, nieustannie przebywamy.

Wyzwaniem dla twórców ogrodów tymczasowych są miejsca „zapomniane”, mieszczące się na marginesach przestrzeni publicznych, bądź miejsca o ważnym, choć niedocenionym lub ukrytym potencjale społeczno-politycznym.

Moshe Nino wykorzystując tradycję perskich kilimów, tworzył prace w miejscach, które stanowić miały komentarz do problemów środowiskowych i konfliktów politycznych Izraela i Palestyny. Zgodnie z perską tradycją dywan jest „ogrodem” przeniesionym do wnętrza domu. Nino przeniósł z powrotem ten „domowy ogród” na zewnątrz, aranżując w ten sposób miejsce spotkań i wymiany poglądów między dwoma zwaśnionymi stronami.

Z kolei zainicjowane w 1997 roku projekty interwencyjnych ogrodów tymczasowych miały na celu poznanie możliwości kształtowania przestrzeni miejskich Berlina. Ówczesny Berlin był miastem, w którym podejmowano ważne decyzje co do przyszłości zagospodarowania działek znajdujących się pomiędzy jego Wschodnią i Zachodnią częścią. Artyści skupieni w tym ruchu tworzyli

instalacje, których celem było zaprojektowanie miejsc wymykających się dominującej tendencji do ekonomizacji przestrzeni publicznych. Walka o przestrzeń publiczną toczyła się również przeciwko projektowaniu ulic i placów wyłącznie z punktu widzenia potrzeb indywidualnych posiadaczy samochodów. Roland Senger, Jens Henningsen i Knut Honsell w pracy *Helianthus erectus* (1997) w pierw namalowali na placu linie wyznaczające trzy miejsca parkingowe. Następnie ułożyli w nich pozbawione łodyg kwiaty słonecznika, które zostały rozgniecione przez walec drogowy. Na koniec zaś na jednym z tak przygotowanych miejsc parkingowych pozostawili samochód. Praca ta łącząc ze sobą wymiar ekologiczny z wymiarem społecznym, była protestem skierowanym przeciwko tendencji do zawłaszczania publicznych placów i ulic na potrzeby indywidualnego transportu. Wpisywała się ona w szeroki nurt nowych ruchów urbanizacyjnych, dla których priorytetem jest tworzenie i przekształcanie istniejących przestrzeni miejskich w deptaki dostępne wyłącznie dla pieszych, a także ograniczanie ruchu ulicznego oraz promowanie środków transportu publicznego.

W latach 90. XX wieku ogrody tymczasowe były również zakładane przed zdewastowanymi i opuszczonymi domami znajdującymi się w zaniedbanych dzielnicach Nowego Jorku. Ogrody te nie były tworzone przez artystów lub architektów krajobrazu, lecz w sposób spontaniczny były aranżowane przez bezdomnych zamieszkujących te rudery. Ich twórcy wykorzystywali różnego rodzaju przedmioty: opony, zabawki, kamienie, wypchane zwierzęta, flagi, kartony po mleku, przedmioty wygrzebane ze śmietników, usypane liście, niekiedy sadzono w tych „ogórkach” także kwiaty. Czasami instalowano w ogrodzie, w wygrzebanej jamie wyłożonej folią, mini staw. Ogórkiki te funkcjonowały przez okres jednego dnia, tygodnia lub miesiąca.

Nietrwąca forma tych ogrodów stanowiła odbicie kondycji społecznej ich twórców. Byli to ludzie bezdomni – wykorzenieni mieszkańcy nowoczesnych społeczeństw<sup>23</sup>. O ile w ogrodach Adonisa widoczny był motyw niezakorzenia, o tyle znamioną cechą tych ogrodów stało się to, co wykorzenione. Kategoria ta obejmuje zarówno ludzi, jak i przedmioty – odpadki, z których tworzone były ogrody. Są to osoby i rzeczy, które jako nieprzydatne znalazły się na marginesie nowojorskiej metropolii. Dlatego też zakładane przez bezdomnych ogrody tymczasowe należy uznać za wyraz niezgody na dalszą ich marginalizację. Ogrody były nie tylko publiczną manifestacją ich obecności, ale miały także na celu gromadzić i wyzwać społeczne siły skierowane przeciwko dalszemu spychaniu tych osób poza ramy nowoczesnego społeczeństwa. Ich ogrody kierowały się ideą recyklingu, za sprawą której to, co wydaje się bezużyteczne i negatywne ukazywało swoją pozytywną stronę. W ten sposób w przestrzeni ogrodu zarówno rzeczy, jak i ludzie bezdomni ukazywały swoją wartość; nie tylko stawali się widoczni, ale także występowali w zupełnie nowych rolach. Gest przywracający wartość owym porzuconym przedmiotom stanowi, wedle Diany Balmori i Margaret Morton, wyraz podstawowej ludzkiej potrzeby, przekraczającej sferę praktyczno-użytecznych celów, a mianowicie potrzebę twórczej ekspresji. Zamieszczone w pracy tych autorek fotografie ogrodów

<sup>23</sup> Aspekt ten wyraża już sam tytuł poświęconej tym ogrodom książki napisanej przez D. Balmori i M. Morton, *Transitory Gardens, Uprooted Lives*, Yale University Press, New Haven 1993.

tymczasowych pokazują, iż każdy z nich posiada swój indywidualny charakter, odrębny i niepowtarzalny styl.

Wedle Roberta P. Harrisona jedną z potrzeb, jakie zaspokajają zakładane przez bezdomnych ogrody, jest tworzenie miejsc odpoczynku, wytchnienia od zgiełku świata<sup>24</sup>. Ogród tymczasowy byłby zatem, zapożyczając sformułowanie T. S. Eliota, „still point of the turning world”. Stanowiłby on rodzaj azylu zaspokajającego specyficznie ludzką potrzebę wytchnienia różną od potrzeby ochrony i schronienia. Jego wyjątkowość polegałaby na tym, że nie byłby on miejscem zamkniętym w obrębie przestrzeni prywatnej, lecz mieściłby się na styku tego, co półprywatne z tym, co na poły publiczne.

Za Andreasem Bröckmannem wyróżnijmy trzy poziomy bycia publicznym: widoczność, obecność i działanie<sup>25</sup>. Bycie widocznym ogranicza się do działań, których celem jest zaistnienie danego komunikatu w przestrzeni publicznej. Wedle Bröckmanna w środowisku miejskim wiąże się ono często z działaniami mającymi charakter nielegalny. Umieszczenie graffiti na ścianie lub interwencjonistyczne akcje partyzantki ogrodniczej (*guerilla gardening*) stanowią przykłady upublicznienia danej idei. Celem aktywistów jest przede wszystkim uwidocznienie pewnej potrzeby, która nie jest zaspokajana lub jest zaniedbywana.

Z kolei uobecnienie polega na ujawnieniu niedostrzeganej lub społecznie niedowartościowanej sfery życia lub miejsc poprzez ukazanie ich doniosłości lub wagi. W zakładanych przez nowojorskich bezdomnych ogrodach dostrzec można pragnienie zaznaczenia obecności tych osób w przestrzeni miasta. Ogrody tymczasowe stają się świadectwem ich istnienia, które nie daje się zamknąć za ścianami domów, a jednocześnie pozwalają zmienić wizerunek, który zwykle wiązany jest z ludźmi bezdomnymi. Natomiast projekty interwencjonistycznych ogrodów tymczasowych zmiernają zwykle do ukazania potencjału danego miejsca lub ukazania warunków przyrodniczych ludzkiej egzystencji<sup>26</sup>. Jednym z głównych celów tych prac jest poszerzenie świadomości ekologicznej mieszkańców wielkich miast. Ogrody tymczasowe ukazują nie tylko to, jak

24 Patrz: R. P. Harrison, „Homeless Gardens”, w: tegoż, *Gardens. An Essay on the Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2008, s. 42.

25 Patrz: A. Bröckmann, „Produkcja publiczna. Konstruowanie sfery publicznej”, w: *Od monumentu do marketu. Sztuka wideo i produkcja publiczna*, red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Wydawnictwo WRO, Wrocław 2005, s. 25.

26 O nieinterwencjonistycznym typie działań zmierzających do zaspokojenia przez mieszkańców miast potrzeby zamieszkiwania w otoczeniu terenów zielonych można mówić w odniesieniu do projektów zmierzających do zachowania przyrody „dzikiej i nieskażonej”. Dwa przykłady berlińskie pokazują, że mieszkańcy komun założonych w miejscach niezurbanizowanych lub postindustrialnych stają się przede wszystkim „strażnikami” natury kolonizującej miejskie przestrzenie. Osada bud kempingowych Lohmüle (*Wagendorf Lohmüle*) została założona w Berlinie, przy malowniczym kanale, na terenie znajdującym się pomiędzy Kreuzberg i Treptow. Składa się ona z dziewiętnastu przyczep kempingowych oraz przebudowanych wozów, które znaleziono ponad 20 lat temu na otwartej przestrzeni, w tzw. „pasie śmierci” ciągnącym się wokół muru berlińskiego. Mieszkańcom tej osady przyswieca idea poszanowania naturalnych zasobów. Swoje zadanie widzą oni raczej w tym, by chronić dziką przyrodę niż przekształcać to miejsce. Spozstrzegają je jako teren zielony, w istotny sposób kształtujący „klimat miasta”. Idea zachowania przyrodniczych walorów miejsca promowana jest także przez inną grupę „miejskich nomadów”. Od 2006 roku teren jednego z odkrytych basenów miejskich Berlina zasiedlany jest czasowo przez członków komuny miejskiej. Obóz *Tentstation* stanowić ma rezerwar dzikiej natury funkcjonującej w obrębie przestrzeni zurbanizowanej. (Patrz: J. Lossau, K. Winter, „The Social Construction of City Nature: Exploring Temporary Uses of Open Green Space in Berlin”, w: *Perspectives in Urban Ecology*, eds W. Endlicher et al., Springer-Verlag, Berlin Heidelberg 2011, ss. 333-345).

ważna jest potrzeba przebywania w otoczeniu roślin lub innych istot żywych, lecz także to, jakie warunki ekologiczne i kulturowe muszą być spełnione, by funkcjonować mogły tereny zielone. Pokazywany od 2009 roku na Jardins de Métis ogród tymczasowy zatytułowany *Every Garden needs a shed and a lawn!* (*Każdy ogród potrzebuje budy ogrodowej i trawnika!*) Deborah Nagan ujawnia sekrety, bez których ogród nie może się obyć. Na terenie pokrytym trawą autorka postawiła dziesięć różnokolorowych budek ogrodowych. We wnętrzu każdej z nich znajduje się instalacja ukazująca dany czynnik lub warunek niezbędny do funkcjonowania ogrodu. Żaden ogród nie może obyć się bez takich elementów, jak: woda, ziemia, węgiel (w znaczeniu związku chemicznego, będący podstawowym budulcem żywych organizmów), światło, nasiona, zapylenie. Do tych podstawowych czynników fizycznych autorka dodała jeszcze inne warunki, a mianowicie: idea ogrodu, pragnienie piękna oraz chmury.

Jak przekonuje Bröckmann:

Ani widoczność, ani obecność nie mogą same w sobie dostarczyć potencjału do stania się publicznie aktywnym. To pojęcie działania publicznego odnosi się do form politycznego zachowania, którego celem jest aktywne przekształcenie materialnej i symbolicznej sytuacji za pomocą dyskusji oraz przez mniej lub bardziej bezpośrednie działania performatywne<sup>27</sup>.

Berliński projekt interwencyjnych ogrodów tymczasowych od samego początku był pomyślany jako forum publicznej wymiany poglądów dotyczących przeznaczenia, funkcji i kształtu wybranych miejsc znajdujących się w stolicy Niemiec. Realizowane w ramach tego przedsięwzięcia projekty ogrodów tymczasowych stanowiły z jednej strony propozycję zmiany danego miejsca, z drugiej zaś stawały się miejscem spotkań i wymiany poglądów na ten temat pomiędzy różnymi aktorami społecznymi, twórcami ogrodów, urbanistami oraz mieszkańcami. Powstałe w ten sposób instalacje ogrodowe stawały się miejscem integracji mieszkańców, „ogniwami pośrednimi” łączącymi przestrzeń prywatną z przestrzenią publiczną.

Z wysokim poziomem integracji osób mamy do czynienia w przypadkach, omówionych już powyżej, tzw. działkowych ogrodów tymczasowych. Ogród staje się nie tylko miejscem spotkań oraz celebracji przyrody, lecz także ustanawia poprzez pracę doświadczenie bycia w nim. Miejsce to nie jest wyłącznie oglądane i podziwiane, lecz staje się miejscem aktywnego zaangażowania. Widz zamienia się w uczestnika. Parafrazując zdanie Judith Okely, możemy stwierdzić, że rodząca się zmysłowa przyjemność z pracy w ogrodzie „to coś więcej niż przywilej burżuazji, która posiada krajobraz, ogląda go niczym widowisko – ale nie widzi go jako obszaru cielesnego zaangażowania”<sup>28</sup>. Dystans i oddalenie zostają przekroczone na rzecz doświadczenia przebywania w miejscu i pracy w nim. Integracja z innymi ludźmi i z miejscem dokonuje się w tych ogrodach również za sprawą wspólnie przygotowywanych i spożywanych posiłków.

Zmiana stosunku człowieka do przyrody, jaka dokonuje się za sprawą ogrodów tymczasowych, ustanawiająca relację cielesnego zaangażowania nie

27 A. Bröckmann, dz. cyt., ss. 26/27.

28 J. Okely, „Wizualizm i krajobraz: patrzeć i widzieć w Normandii”, w: *Konteksty* 4/2005, s. 21.

ma wyłącznie charakteru społecznego. Budowa wspólnot lokalnych, rozwój i wzmocnienie więzi społecznych, wreszcie egalitaryzm tych projektów stanowią ważny, lecz nie jedyny motyw funkcjonowania ogrodów tymczasowych. Zmiana umiejscowienia człowieka wobec przyrody może dokonać się również za sprawą zmiany percepcyjnej osób przebywających w ogrodzie. Możliwe jest osiągnięcie obu tych efektów łącznie. Centralnym elementem pokazywanego w 2010 roku na Jardins de Métis ogrodu tymczasowego *Bon arbre au bon endroit* (*Dobre drzewo w dobrym miejscu*) pracowni NIPpaysage był solidny, biały, wysoki, trójstopniowy stół. Stół oznaczał miejsce spotkania. Można było usiąść wokół niego bądź na jednym z trzech stopni, które go otaczały. Błat stołu wykonany był z ażurowej konstrukcji, z jego otworów wyrastały drzewa. Każdy kto chciał, mógł wspiąć się po stopniach na samą górę stołu i z bliska obserwować drzewa. Wykorzystana przez twórców tego ogrodu strategia percepcyjna polega na zmianie usytuowania, z jakiej ogród jest zwykle oglądany.

Zmiana perspektywy może polegać bądź na zmianie punktu widokowego, z którego widz ogląda dane miejsce, bądź przeciwnie na przemieszczeniu terenu w stosunku do oka obserwatora, bądź też na zmianie obu tych elementów jednocześnie. Ostatni z wymienionych typów przekształceń percepcyjnych obejmuje doświadczenia tworzone w ramach tzw. tymczasowych ogrodów mobilnych. Projekt *Grass Wheel* polegał na użyciu rury o dużym przekroju, szerokości ok. 1,5 metra, której wewnątrz wyłożone zostało trawą. „Walec” ten był na tyle duży, że mieścił się w nim swobodnie dorosły człowiek. Wystarczyło tylko wejść do jego środka i postawić pierwszy krok, by zaczął się on poruszać. Mokra trawa pod stopami, przed oczami i nad głową tworzyła otoczenie piechura przemieszczającego się w tym specyficznym wehikule. Obraz „przewijającej” się zielonej płaszczyzny oraz ruch własnego ciała tworzyły cieleśnie zintegrowane doświadczenie.

Przykładem projektów zmierzających do zmiany usytuowania ogrodu względem widza są „ogrody wiszące”. W tym przypadku zabieg kompozycyjny polega zwykle na umieszczeniu ogrodu na wysokości oczu widza. W pracy *Tiny Taxonomy* (*Taksonomia „Maleństw”*) prezentowanej od 2010 roku na Jardins de Métis, Rosetta Sarah Elkin umieściła maleńkie rośliny rosnące w poszyciu leśnym, a więc w miejscach często niewidocznych dla naszego oka, w metalowych tubach, które są na tyle wysokie, że widz może swobodnie przyglądać się tym roślinom. Oglądając je z bliska, ma on szansę dostrzec roślinki o gruboszowatych, mięsistych liściach, pierzaste trawki o delikatnych, eterycznych źdźbłach, mchy o niezwykle zróżnicowanych kolorach i zarodnikach o zaskakujących kształtach, małe, drobne kwiatki o wyplotawych barwach. Bliska obserwacja tych roślin sprawia, że widz zostaje percepcyjnie związany z ich światem. Skupiając na nich swe spojrzenie, zostaje on nie tylko pochłonięty przez ich mikroświat, lecz także jego percepcja ulega wyraźnemu spowalnianiu. Może teraz niespiesznie tropić osobliwości zamieszkujące te światy. „Rośliny i kwiaty sprzymierzają się, aby nauczyć medytującego medytacji powolnych, powolnego przemyśliwania relacji łączących człowieka z roślinami, z powietrzem i niebem”<sup>29</sup>.

29 G. Bachelard, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 93.

Efekt percepcyjnego zawężania perspektywy i skupienia na konkretnie osiągnięli również twórcy ogrodu *Head in the Clouds* (*Głowa w chmurach*) z Atelier Big City (Randy Cohen, Anne Cormier, Howard Davies), który pokazywany był w 2004 i 2005 roku na Jardins de Métis. Na wysokości kilku metrów autorzy zbudowali, pomalowaną na biało platformę o wyraźnie nachylonych w kierunku jej środka płaszczyznach, tworzącą rodzaj niecki lub małej doliny. Do zawieszonego w „chmurach” ogrodu prowadziła rampa pomalowana na kolor intensywnie żółty. Podczas edycji Festiwalu w 2004 roku cała powierzchnia platformy została obsadzona białymi petuniami. W następnym roku twórcy urozmaicili roślinność, sadząc bardzo gęsto różnego rodzaju i koloru kwiaty oraz trawy. Zastosowanie pochylnej prowadzącej do ogrodu spowodowało, że wzrok zwiedzających przesunął się od początkowej, szerokiej perspektywy w kierunku widoku coraz bardziej zawężającego się aż wreszcie, po dojściu na sam szczyt platformy, ponownie otwierał się, tym razem na przestrzeń ogrodu i nieba. Po dojściu na górę wzrok zwiedzającego trafiał na rozległe pole kwiatów bądź innych roślin, które z uwagi na wspomniane nachylenie płaszczyzn sprawiało wrażenie miejsca zawieszonego pomiędzy niebem a ziemią. Przejście od szerokiej perspektywy do widoku konkretnej rzeczy, a następnie od widoku nieba do ześrodkowanego spojrzenia na roślinach służyło wzmocnieniu percepcyjnego efektu powiązania widza z naturą. Rośliny stały się widoczne w całej swej nieusuwalnej konkretności. Stanowiły jedyne i wyłączne „tworzywo”, które w bezpośredniej obecności otaczało widza wkraczającego w ich świat. Nieckowate ukształtowanie platformy sprawiło, że spojrzenie obserwatora mogło skoncentrować się w pełni na oglądzie roślin i całego ogrodu. Ich żywioł niemalże bez reszty otaczał widza.

Konstrukcja ogrodu sprawia, że był on także dostępny z zupełnie innej perspektywy. Opierając się na wysokich podporach, ogród ten tworzył rodzaj zadaszenia bądź zacienienia przed palącym słońcem. Z uwagi na to, że w górnej części platformy zostały wycięte prostokątne otwory, zwiedzający miał możliwość oglądania rosnących na górze roślin oraz rozciągającego się ponad nimi nieba. Przestrzeń „dolna” ogrodu ulegała nieustannym zmianom w zależności od pory dnia oraz ilości światła słonecznego, tworząc dynamiczną formę.

Ostatni typ zmiany strategii percepcyjnych widoczny jest w tych projektach ogrodów tymczasowych, które wymagają od widza nowego umiejscowienia. Pokazany w roku 2010 na Jardins de Métis ogród tymczasowy pracowni architektury krajobrazu relais Landschaftsarchitekten *Tree Stands* (*Stanowiska na drzewach*) wymagał od zwiedzających wejścia po drabinach na małe platformy obserwacyjne, które zostały umieszczone na drzewach<sup>30</sup>. Wędrówka ku górze do świata roślinnego, który reprezentują drzewa, pozwalała widzowi znaleźć się w ich „królestwie”. Z uwagi na to, że stanowiska obserwacyjne zamontowane były na drzewach, widz był całkowicie „zanurzony” w ich żywiole. Zamieszkać wśród drzew – oto pragnienie, które pojawiało się u odbiorcy wkrótce po tym, jak spojrzenie jego zaczęło obejmować ten „świat napowietrzny” tak bliski,

30 Należy zwrócić uwagę, że uczestnicy Adonii również posługiwali się drabinami, by za ich pomocą dostawać się na tarasy domostw, na których organizowane były obrzędy. Wędrówka ku „sferze ognia” zaczynała się zatem wraz z pierwszymi krokami, jakie trzeba było podjąć, stąpając po szczeblach drabiny.



a jednocześnie tak różny od naszego. Widz przeniesiony do tej krainy miał szansę poczuć się niczym Baron drzewoładz ze wspomnianej już wcześniej powieści Italo Calvino. Za bohaterem tej powieści mógłby równie dobrze odpowiedzieć swojej rozmówczyni:

...Moje osobiste włości, to wszystko – i wskazał nieokreślonym gestem gałęzie drzew, liście, niebo. – Na gałęziach drzew jest moje państwo. (...)  
 Ach tak? A jak daleko ono sięga, to twoje państwo?  
 Dokąd tylko mogę dotrzeć nie schodząc na ziemię: tu i tam za murem, oliwki i wzgórze, i las za wzgórzem, nawet na gruntach biskupa...  
 Aż do Francji sięga?  
 Aż do Polski i Saksonii – oświadczył Cosimo...<sup>31</sup>

Drzewa podsycają nasz instynkt wertykalności. Intencją twórców tego ogrodu nie było jednak przeniesienie widza poza świat w kierunku bytu transcendentnego, lecz zmiana perspektywy naszego spojrzenia, a także ukazanie warunków, na jakich dana jest nasza egzystencja. Nowość perspektywy polegała również na tym, że przywracała ona pewien utracony widok. Po pierwsze, widok z bliska konarów i gałęzi, które poznaliśmy w dzieciństwie, gdy wspinaliśmy się po drzewach. Po drugie zaś, widok lasów stanowiących niegdyś nieodłączny element krajobrazu, który nieodwracalnie został zmieniony na skutek intensywnego rozwoju rolnictwa na całej naszej planecie.

Ogród to nie tylko przestrzeń i formy jej wizualnego doświadczania, ale także unoszące się w nim zapachy. Ogrodnik pozbawiony węchu byłby takim samym nieszczęśnikiem jak głuchy muzyk. W dwóch omówionych powyżej projektach doświadczenie percepcyjne budowane było nie tylko w oparciu o formy wizualne, lecz tworzyło się także za pośrednictwem zapachów. Stanowiska widokowe w ogrodzie *Tree Stands* zbudowane zostały w lesie świerkowym. Intensywny zapach olejków eterycznych stanowił ważny element doświadczania tego miejsca. Podobnie w ogrodzie tymczasowym *Head in the Clouds* uzyskano efekt „zanurzenia” w krajobrazie, sadząc gęsto kwiaty wydające intensywną woń. Ogrodem tymczasowym, w którym koncentracja zmysłu powonienia osiąga ekstremum, zdaje się być *Le Potager (Ogród warzywny)* (Bureau d'études de Gally) pokazywany na Festival des Jardin Chaumont-sur-Loire w 2012 roku. W pólscyrycznych konstrukcjach wyglądających jak wielkie bańki zasadzono intensywnie pachnące rośliny takie, jak mięta, mięta pieprzowa, mięta zielona<sup>32</sup>. Ich zapach został zintensyfikowany, gdyż u dołu tych konstrukcji zainstalowano dysze, z których wydobywały się wielkie kłęby pary wodnej przesyconej ich woniami.

Zaproponowane przez Krauss kategorie – „element złożony” i „miejsce zaznaczone” – pozwalają lepiej zrozumieć, na czym polegają nowe formy kompozycyjne współcześnie tworzonych ogrodów tymczasowych. Nasza analiza wykazała zarazem jednak, że tego typu przestrzenie ogrodowe zawierają również kody odnoszące się do wielozmysłowego spostrzegania i doświadczania tych miejsc, tworzących o wiele bardziej bogatą i wielowymiarową strukturę. Niezmiernie

31 I. Calvino, *Baron drzewoładz*, przeł. B. Sieroszewska, Czytelnik, Warszawa 1964, ss. 34/35.

32 Opowieść o Adonisie ukazuje całą paletę roślin. Oprócz mirry występuje w niej także mięta. Minthe to nimfa, która została przez Persefonę zmieniona w mięte w tym celu, by chronić ją przed Hadesem. Podobnie jak sałata mięta sytuuje się w kategorii roślin „czystych” i „sterylnych”.

ważne okazały się w tych projektach zabiegi zmierzające do percepcyjnego skupienia uwagi widza i związane z tym spowolnienie czasu, w którym doświadczają one miejsc i znajdujących się w nich przedmiotów. Trudno nie docenić także społecznego wymiaru realizowanych projektów ogrodów tymczasowych, gdyż służą one nie tylko oznaczaniu pewnych społecznie ważnych miejsc, ale także stanowią wyraz istotnych potrzeb mieszkańców współczesnych miast.

### **Paweł Pasieka: Aesthetics of Temporary Gardens**

The first problem that the author analyses in this article appears purely technical but is in fact crucial: what is it that make a garden temporal? At first glance it seems quite clear that time should play a decisive role in the answer. But how long must a garden last in order to be described as temporal? A week, a month, or a couple of months? That is the first question that the author attempts to solve in this article. The second one is far more fundamental. Temporary gardens have not only a different form of time but also new forms of space. What is most striking in the forms of temporary gardens are their curiosity and novelty. In fact, they have broken open the traditional forms of gardens, broadening possibilities and opening new ways for the composition of the space of gardens. Drawing on Rosalind E. Krauss' terms, the author analyses what new kinds of spatial forms temporary gardens create.

*pasieka62@poczta.onet.pl*

Anna Grzegorzcyk

## Sztuka ikony w humanistyce obecności

I

### Uobecnianie i urzeczywistnianie

Kategorię obecności rozważam w kontekście fenomenologii, która bezpośrednio doświadczenie czyni sposobem umożliwiającym przez naoczny ogląd dostęp do istoty zjawisk, otwiera się na rzeczywistości zakryte przed inną orientacją poznawczą. Poznanie absolutne, a więc także poznanie miłością na tej metodzie oparte jest procesem, w którym spotkanie, bliskość, afirmacja, odślanianie, wnikanie (przenikanie), zjednoczenie (zrośnięcie), zagęszczenie czasu (rozrzedzenie słów), pragnienie wieczności, czyli dotknięcie doskonałości, wyznaczają jego fazy. Jeśli doświadczający podmiot w swej drodze poznawczej zostanie przez nie zaanektowany, to dozna on bezpośredniego dotknięcia substancji, bytu czy istnienia. Poznanie absolutne osadzone w fenomenologii miłości oferuje pełnię, całościowość i wiarę w istnienie obiektywnej rzeczywistości i takich byt wartości transcendentnych. Bez tej wiary nie ma realizmu fenomenologii i autentycznego fenomenologa<sup>1</sup>. Jeśli tak jest, to nie muszę przekonywać, że uobecnianie wartości sakralnych, a także (pod pewnymi warunkami) estetycznych dostępne jest takiemu poznaniu fenomenologicznemu i wiąże się bezpośrednio z przekonaniem o transcendentnym i obiektywnym zarazem funkcjonowaniu piękna, dobra i prawdy. Przy dotknięciu bytu, wartości te są właśnie atrybutami Transcendencji i jej sakralnego wymiaru. Jako takie mają też status ponadkulturowy. Nie wyklucza to jednak ich subiektywnego realizowania się. Warto zatem uczynić rozróżnienie na ich obiektywne uobecnianie się i subiektywne urzeczywistnianie<sup>2</sup>. Tryb uobecniania wiąże się z kulturą transcendencji i partycypacją w niej, z **wartościami sakralnymi jako przynależnymi przestrzeni nadnaturalnej**, wiarą w obecność Boga ujawnioną w samonazwaniu się Boga: „Ja jestem” (J 8, 28, 16, 32 – obietnica obecności zawarta w Jego imieniu; „Jestem tym, co jest”

1 W. Stróżewski, „Mała fenomenologia miłości”, w: *Zeszyty Naukowe CBES* (w druku).

2 Obietnica obecności wszechmocnej (w ikonie uosabiana przez Pantokratora) uczyniona została w chwili zawierania przymierza (34,9), jest powtarzana wysłannikom, przez których Bóg prowadzi swój naród: Jozuemu, królom, prorokom, np. Izajaszowi; *Słownik teologii biblijnej*, red. nac. X. L. Dufour, przeł. K. Romaniuk, Pallottinum, Poznań 1981, ss. 566-570.

(co znaczy: jestem wieczny, niezmienny i wierny) – albo inaczej: „Jestem, który jestem, Tym, który jest tam, zawsze i wszędzie, wędrując ze swym ludem<sup>3</sup>. Jest to tzw. **obietnica wszechmocności**. Tryb urzeczywistnienia natomiast wiąże się z kulturą immanencji i z jej tendencją do odwzorowywania<sup>4</sup>.

W odniesieniu do tego, co dotychczas zostało powiedziane, można zauważyć, że tryb uobecniania się wartości sakralnych i estetycznych oraz tryb ich urzeczywistnienia pokrywa się w przypadku świadka i świętego (wzajemna relacja partycypacji i odwzorowywania), natomiast rozdział między trybem ich uobecniania i urzeczywistnienia rośnie lub maleje w miarę oddalania się od założenia rzeczywistości istotnie istniejącej, absolutnej, inaczej sakralnej<sup>5</sup>.

### Fenomenologia obecności

Rzeczywistość transcendentną wstępnie utożsamiam ze sferą nadnaturalną i sakralną jednocześnie, obiektywnie istniejącą, ponadto partycypację w niej traktuję jako poza- i ponadjęzykowe doświadczenie religijne:

Przeżycie obecności w sposób bezpośredni jest odczuwane jako doświadczenie religijne. Obecność i świętość, jako podstawa wszelkiej religii, wydają się egzystencjalnie opierać na jednym fundamencie, którym jest akt oddawania czci wobec tego, co w swej skończoności jawi się jako coś niepowtarzalnie wspaniałego. Wspaniałość rzeczy, widziana z perspektywy ich istnienia, pozwala odczuwać ulotność rzeczy i wspaniałomyślność samego **daru doświadczenia rzeczy**<sup>6</sup>.

Podstawowym aktem jej ujawniania jest akt uobecniania się Absolutu jako „jestem”, czyli doświadczenia obecności Boga. Urzeczywistnienie natomiast jest subiektywnym działaniem dyskursywnym, pozawyznaniowym, językowym w szerokim znaczeniu, o różnym stosunku semiozy i stopniu łączliwości ze sferą transcendentną, od zakładania obiektywnego jej istnienia, po istnienie *simulacrowe*. Na użytek naszych rozważań możemy stwierdzić, że uobecnianie zachodzi po stronie ikony, a urzeczywistnienie po stronie idola.

<sup>3</sup> Analiza pojęć „teraz”, „obecności”, „chwili obecnej i wiecznej” zarazem w kontekście transcendentnym, „Opatrzności Bożej” podjęta została przez A. Wierzbicką; zob. m.in. jej *Wstęp* do J. Caussade, *Powierzenie się Bożej Opatrzności*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003, szczególnie ss. 6-7.

<sup>4</sup> Szerzej na temat relacji partycypacji i odwzorowywania zob. W. Stróżewski, „Symbol i rzeczywistość”, w: tegoż, *Istnienie i sens*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.

<sup>5</sup> Dodam, nie wdając się w wielką debatę na temat pojęcia *sacrum*, że przyjmuję je w bardzo szerokim sensie, tzn. wykraczającym poza wierzenia jednej religii i odwołuję się do najbardziej pierwotnych przeżyć związanych z bytem transcendentnym; natomiast świętość traktuję jako przeżycie najwyższej wartości istnienia; zob. też m.in.: J. Brejda, *Odcienie obecności. Próba analizy fenomenu*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2007, s. 140; a dalej: „Świętość jest tym sposobem otwarcia na bycie, dzięki któremu bycie w całości ponad wszelkimi odniesieniami ukazuje się w swej nie dającej się uprzedmiotowić (nie)-obecności” („w znaczeniu niemożliwości uprzedmiotowienia bycia, które samo jest warunkiem przedmiotowości – AG). Świętość wyraża się w akcie religijnym określanym jako miłość. Uczuciem towarzyszącym miłości jest błogość, w nim ma miejsce apoteoza bycia jako obecności”. Jest to ważne ustalenie, ponieważ można świętość i *sacrum* odnosić do sfery materialnej czy technicznej. Ma to miejsce np. w odniesieniu do architektury XX w.; w szczególności w dziełach sakralnych Dominikusa Böhma i Rudolfa Schwarza; zob. C. Wąs, *Antynomie współczesnej sztuki sakralnej*, Wydawnictwo Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 281.

<sup>6</sup> J. Brejda, dz. cyt., s. 140; por. też B. Skarga, *Ślad i obecność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002 (szczególnie szkic *Metafizyka obecności a metafizyka śladu*); tryb uobecniania i urzeczywistnienia wartości szerzej przedstawiam w „Uobecnianie wartości sakralnych w kulturze miasta”, w: *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, red. E. Rewers i A. Skórzyńska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.

## II

### Współczesny panikonizm

Pojęcie ikony służy jako narzędzie interpretacyjne historii sztuki, uogólniające jej cechy konstytutywne, tzn. odniesienie do tradycji, w tym tradycji abstrakcjonizmu, ale i jako pojęcie antropologiczno-kulturowe. W tym momencie nie będę się nim zajmować. Spróbuje natomiast zdać sprawę z jej zniewalającego stosowania na różnych poziomach zachowań kulturowych. I tak możemy przeczytać:

Jest to tradycja [dla Krakowskiej Galerii Zderzak – A.G.] <nowoczesności>, niegdyś związana z etosem awangardy. Patronem – i ikoną zarazem – tej tradycji jest Władysław Strzemiński<sup>7</sup>.

Nadużycie pojęcia ikony widoczne w przytoczonym cytacie wyraźniej występuje w świecie popkultury.

I tak na przykład możemy zauważyć, iż istnienie *simulacrowe* wpisane w jej kondycję paradoksalnie wyraża pragnienie ikony, mocniej – potrzebę ikony. Wystarczy odwołać się do kilku przykładów wyjętych z aktualnej prasy, aby to przekonanie stało się oczywiste. I tak można odnotować na jej podstawie tendencję przywoływania ikony w celu **uszlachetnienia popkultury**:

Anja [Rubik – aktualna top modelka – A.G.] jest na świecie **ikoną**. Mogłaby mieć każdego gwiazdora i dowolnego miliardera. Ale na to ma za dobrze poukładane w głowie<sup>8</sup>;

i dalej:

Bruce Lee i Jan Peszek to **ikony** naszych czasów: „Nikt tak jak Jan Peszek nie potrafi zagrać postaci, z którymi ma niewiele wspólnego. Grał już kobiety, pedofilów. Teraz zagra Bruce’a Lee. Ale czy z ikoną wschodnich sztuk walki też nic go nie łączy?”<sup>9</sup>

Pragnienie ikony może wiązać się – jak widać – z nową New age’owską duchowością lansującą wzmocnienia o buddyjskie tradycje<sup>10</sup>.

I kolejny cytat wyrażający już współczesne tendencje **mieszania wartości**, np. popkulturowych i wysokich, ujawnionych na Europejskim Kongresie Kultury:

Chodziło więc o to, aby dość przekornie pokazać, iż dwie **ikony** muzyki rozrywkowej, jakimi są Greenwood i Aphex Twin – artyści, którzy mają już za sobą romanse z muzyką klasyczną i sami uważani są za awangardystów lat 90. XX w. – szokują tak, jak Penderecki 50 lat temu<sup>11</sup>.

Ikona w przeprowadzonej „prasówce” wyraża też – uogólniając – współczesną tęsknotę za duchowością:

7 M. Trybała, „Zderzak i dwie tradycje”, w: *Gazeta Wyborcza*, 3-4.09.2011, s. 21.

8 U. Hollanek, „Biznes na wybiegu”, w: *Wprost*, 15-21.08.2011, s. 52.

9 A. Zuchowa, „Kung-fu karate mistrz”, w: *Wprost*, 15-21.08.2011, s. 76.

10 Zob. szerzej na temat dwutygodniowego przygotowania się Jana Peszka – w Hongkongu do spektaklu (*Wejście smoka. Trailer*) i filmu dokumentalnego o Janie i Błażeju Peszkach, poprzedzone i zakończone godziną medytacją pod instruktorem mnicha z klasztoru Shaolin; na temat klasztoru Shaolin por. moje uwagi w artykule „Góra piękna i ekstazy”, w: *Fenomen pięknego życia*, red. M. Jankowska, S. Niziński, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.

11 T. Handzlik, „Penderecki Reloaded”, w: *Gazeta Wyborcza*, 9.09.2011, s. 16.

Architekt Daniel Libeskind, odbudowujący Strefę Zero – miejsce, gdzie 10 lat temu runęły wieże World Trade Center – chciał **stworzyć ikonę** budzącą w ludziach duchowe tęsknoty. Okazało się to niełatwe. Trudności, przed którymi stanęli architekci i planiści, odzwierciedlają problemy, z jakimi zмага się dziś Ameryka<sup>12</sup>;

i dalej:

wieża, której szkielet nie wystawał jeszcze spod fundamentów, bardziej **niż ikoną** zdawała się symbolem biznesowych przepychanek i politycznych awantur<sup>13</sup>.

Co ciekawe, w tym zmieszaniu wartości, po katastrofie odkrywa się jednak czystą wartość egzystencjalną.

Ellen [jedna z bohaterek reportażu – A.G.] zauważyła wtedy, że wielu jej przyjaciół zaczęło używać na co dzień eleganckich zastaw. – Wszyscy nagle uświadomiliśmy sobie, jak **krucho jest życie**<sup>14</sup>.

Doświadczenie „kruchości życia” – przekazane w tej wypowiedzi – niezależnie od sytuacyjnych kontekstów, jest doświadczeniem istnienia, które jako takie jest **doświadczeniem metafizycznym**.

Doświadczenie istnienia – powie W. Stróżewski – jest metafizyczne w tym właśnie, że nie jest w stanie wyczerpać się w samym sobie, lecz musi się przekraczać, to znaczy transcendować siebie, ku czemuś, co jest inne, a równocześnie uzależniające od siebie nasze istnienie. Uzależniające objawia się jako **m o c** wobec uzależnionego, jako pierwotne wobec pochodnego, **jako Absolut wobec przygodności**<sup>15</sup>.

Zgodnie z tym, co powiedzieliśmy do tej pory, uprzedzając możemy stwierdzić, że Absolut uobecniający się w doświadczeniu metafizycznym na prawach symbolu, powołuje ikonę do objawienia swej mocy. Stąd ikona nabiera jego metafizyczności. Natomiast idol – pojęcie kontrastowe w stosunku do ikony – tych atrybutów jest pozbawiony.

Zauważmy jednak, że przytoczone cytaty, wyrażając współczesne pragnienie duchowości na przekór powierzchniowym odczytaniom jej braku, spływają pojęcie ikony, wręcz je unifikują z pojęciem idola. Można wręcz ukuć humorystyczny neologizm odnoszący się do interesującego nas zjawiska: **ikol**. Neologizm ten ma prawo bytu jako odzwierciedlający tzw. zmacone czy zmieszane wartości, które mnożą się we współczesnej kulturze. Warto też zauważyć, że anektowanie nieadekwatnych dla ikony obszarów odniesień semantycznych przydarza się nie tylko dziennikarzom, ale także wyrafinowanym badaczom kultury, co dodatkowo wzmacnia naszą tezę o „pragnieniu obecności”<sup>16</sup>, które ze swej natury niesie fenomen ikony.

Z uwagi na kategorię obecności, przymus partycypacji w Transcendencji, odniesienie do obrazu Chrystusa jako objawiającego Boga i człowieka

12 M. Rittenhouse, „Wyginanie stali”, w: *Tygodnik Powszechny*, nr 37, 11.09.2011, s. 3.

13 Tamże, s. 3.

14 Tamże, s. 3.

15 W. Stróżewski, „O metafizyczności w sztuce”, w: tegoż, *Wokół piękna*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002, s. 129.

16 M. P. Markowski, *Pragnienie obecności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999; szerzej piszę na ten temat w: „Język religijny i *simulacrum*” (w druku).

nie można stworzyć ikony osoby żywej i wszelkie poszukiwanie cielesnego podobieństwa zostaje wykluczone. Spojrzenie ikonografia przechodzi przez ascezę, zachowuje <post oczu> (święty Doroteusz), aby osiągnąć zbieżność ze spojrzeniem Kościoła. Ikona, jako pełna mocy forma głoszenia i wyrażenia dogmatów, podporządkowana jest transcendentnym regułom wizji eklezjalnej<sup>17</sup>.

Można natomiast z powodzeniem stworzyć idola. Ikona rodzi się z rzeczywistości duchowej i istotnie prawdziwej, idol materialnej i iluzyjnej zarazem; współcześnie powiedzielibyśmy konsumpcyjnej, popkulturowej.

### III

#### Sztuka ikony

Do olbrzymiego, obrosłego tradycją i praktyką fenomenu ikony odwołam się jedynie w zakresie bezpośrednio ważnym dla moich rozważań<sup>18</sup>. Ikonę traktować będę jako symbiozę sensu i obecności, w której celem jest otwarcie się na transcendencję i wyjście z immanentyzmu dzieła sztuki. W tym ujęciu ikona stanowi uobecnienie praobrazu; jest witrażem, który osiąga Światła – Boga. Zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami ikona **nie przedstawia Boga**, tylko Go uobecnia. W ten sposób zarysowuje się w naszych rozważaniach różnica między ikonicznym uobecnianiem i urzeczywistniającym idolatrycznym przedstawianiem.

Stąd w ikonie mamy do czynienia z wychodzeniem tak rozumianego Światła z wnętrza ikony. Światło nie jest w ikonie zagadnieniem artystycznym, nie jest przedstawieniowym oświetlaniem postaci, lecz celem i drogą do poznania Transcendencji. Jest sposobem życia zgodnego z tym poznaniem, a nie sztuką malarską; rodzi się w klasztornej celi, a nie w pracowniach malarskich; rodzi się – jak już sygnalizowaliśmy – z rzeczywistości duchowej. Przemawia nie przez artyzm, tylko przez duchowość, przez spotkanie człowieka z Bogiem. Przez tzw. toque. Środki wyrazu stanowią w niej swego rodzaju „pas transmisyjny” dla jego skutecznienia; pas, który „działa” według określonego „alfabetu ikonicznego”<sup>19</sup>. W efekcie jego użycia **twarze postaci ulegają przeobstwiegniui**: „Twarz jest naturalna, lecz nie naturalistyczna”<sup>20</sup>; nie ma na nich cieni, bo wszystko przeniknięte jest światłem; nie stosuje się klasycznej perspektywy, lecz tzw. perspektywę odwróconą – duchową; w alfabecie tym nie ma podpisu artysty, lecz znaki kanonu jako pieczęć Kościoła. W ten sposób ikona staje się **miejscem obecności i pełni funkcje sakralne, liturgiczne**. W jej świętą

17 P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, przeł. M. Żurowska, Wydawnictwo Księży Marianów Promic, Warszawa 2009, s. 158.

18 M.in. L. Uspienski, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Wydawnictwo W drodze, Poznań 1993; P. Evdokimov, dz. cyt.; B. Bobrinsky, *L'icone, objet de culte?*, Cerf, Paris 2001; B. Elwich, *Ikona. Duchowość i filozofia*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006; R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2009; I. Jazykowa, *Świat ikony*, przeł. ks. H. Paprocki, Wydawnictwo Księży Marianów MIC, Warszawa 2007; B. Uspienski, „O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon”, w: *Semiotyka kultury*, red. E. Jaus i M. R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1977.

19 Skrótowy alfabet ikoniczny: kolor – symboliczny; czerwony – miłość, ciepło; purpura – kolor Chrystusa i Królowej Niebios; złoto – Bóg, boskie Światło, perspektywa odwrócona, przesunięcia, deformacje – wyróżniony za B. Uspienski, dz. cyt.

20 P. Evdokimov, dz. cyt., s. 158.

przestrzeń wchodzi się przez modlitwę, a nie malarskie działanie. Jej kult jest kultem Ewangelii i Chrystusa jednocześnie. Ikona jest chrystologiczna.

**Prawdziwe piękno**, które w niej działa, jest promieniowaniem Boga, a nie immanentnych wartości estetyczno-artystycznych. **W ikonie – można uprzedzająco powiedzieć – wszystko jest symboliczne**<sup>21</sup>. Kapitalne studium Stróżewskiego analizujące fenomen ikony, w szczególności *Trójcy świętej* Rublowa, tę wszechobecną symboliczność omawia, reaktywując jednocześnie pojęcie symbolu, które koresponduje z rzeczywistością duchową, sakralną, Absolutem i metafizycznością sztuki. Odsyłając do tego szkicu, dodam jedynie, że na antypodach tej analizy znajduje się rekonstrukcja interpretacyjna B. Uspienskiego, która strukturę przedstawiającą ikony rozbitą na „kompozycję geometryczną” i „kompozycję semantyczną” odnosi również do rzeczywistości, ale rzeczywistości fizykalnie, faktualnie pojętej. Stąd trudno w niej doszukać się odpowiedzi na podstawowe kwestie związane z wyanalizowaną strukturą przedstawiającą<sup>22</sup>. Uspienski jest „niewrażliwy” nie tylko na teologię ikony, ale także na rzeczywistość symboliczną, duchową w ogóle. Nie scala kompozycji semantycznej z jakąkolwiek rzeczywistością kulturową, nie mówiąc już o rzeczywistości sakralnej. Nie zapytuje np. dlaczego przedstawione postacie są zwrócone frontalnie?, dlaczego patrzą na nas, wbrew rzeczywistości fizykalnej, na przekór sytuacjom z niej wziętym? Na scalenie sensu ikony nie pozwala mu strukturalistyczna metoda i być może względy ideologiczne.

## V

### **Ikona w kwadracie św. Anzelma i semiotyków**

Jednakże trzeba lojalnie odnotować, że dla semiotyków z Tartu „ikona jest jako sztuka kanoniczna, <paradoksem informacyjnym>, ponieważ nie tylko niesie w sobie informację, ale także jest bodźcem informacji w nas samych”<sup>23</sup>. To dość zaskakujące stwierdzenie Łotmana uchwytuje właśnie ten wykraczający poza optykę semiotyczną moment wychodzenia w ikonie z immanencji dzieła artystycznego.

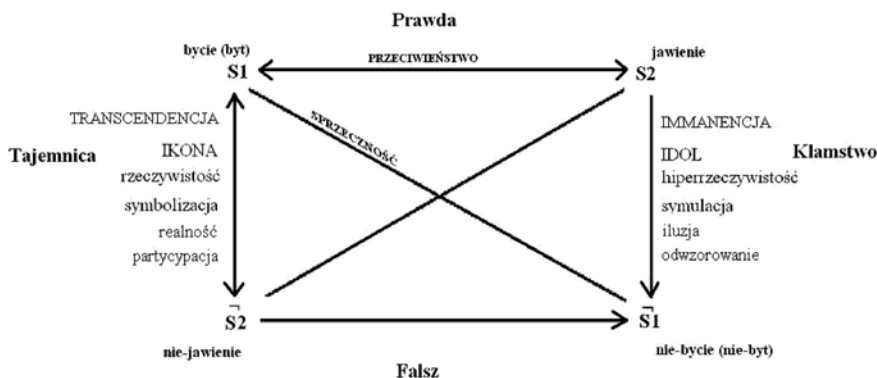
Zauważmy też, że „kłopot z ikoną” mają również semiotycy francuscy. Nie mieli go jednak średniowieczni ich prekursorzy. Spróbujmy się zastanowić dlaczego? Odpowiedź może dać – jak sądzę – próba adaptacji kwadratu semiotycznego A. J. Greimasa i kwadratu św. Anzelma.

21 W. Stróżewski, „Symbol i rzeczywistość”, szczególnie ss. 454-464.

22 B. Uspienski, dz. cyt.

23 Por. I. Jazykowa, dz. cyt., s. 198.





Pary pojęć binarnie związane, takie jak: **odpodobnienie vs analogia**, **anetylizyjność vs iluzyjność** czy **partycypacja vs odwzorowanie** związane są z relacją *iconicité*, którą analizują semiotycy francuscy<sup>24</sup>. Analiza ta potwierdza nasze wcześniejsze ustalenia, ale co ciekawe, wykracza poza optykę semiotyczną, rezerwując dla zakresu funkcjonowania tej relacji nie tylko iluzję referencjalną, lecz również, w szerszym znaczeniu, możliwość relatywizacji do rozmaitych kodów kulturowych, a w ich ramach „odpodobnienie”. Wiąże je z negatywnością, abstrakcją, obcością, z którą mamy do czynienia w malarstwie, w motywach dekoracyjnych czy w teatrze – np. w efekcie obcości u Brechta.

Główna myśl rozumowania św. Anzelma to:

być, od którego większego nie daje się pomyśleć, gdyby nie istniał rzeczywiście, byłby takim bytem, od którego większy daje się pomyśleć, czyli byłby czymś wewnętrznie sprzecznym, niemożliwym. Żeby sprzeczności uniknąć, przymuszeni jesteśmy uznać, że taki byt istnieć z konieczności musi. Otóż takim bytem właśnie jest Bóg<sup>25</sup>.

Nie wdając się w dysputy, które nieprzerwanie od wieków średnich toczą się nad tym dowodem, zauważmy jedynie, że dowód ten przesądza ontologizację kwadratu logiczno-semiotycznego, umacniając tym samym pojęcie rzeczywistości i jednocześnie ustalając wektor trudów poznawczych św. Anzelma: od wiary do rozumienia – rozumienia, które służy rozjaśnianiu rzeczy i rozjaśnianiu prawd wiary, od rzeczywistości do filozofowania, od substancjalności do pojęciowości<sup>26</sup>. Ontologizacja kwadratu św. Anzelma wprowadza w rzeczywistość

24 A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. I i II, Hachette Université, Paris 1979, 1986, ss. 177-178; 109.

25 L. Kołakowski, *O co nas pytają wielcy filozofowie. Seria I*, Znak, Kraków 2004, s. 88; Kołakowski też objaśnia Anzelmowskim dowodem słynną frazę z psalmu:

O wszystkich innych rzeczach można bez sprzeczności pomyśleć, że nie istnieją, lecz nie o Bogu. Jego nieistnienie jest niepojęte. Głupiec, który jak psalmista notuje, rzekł w sercu swoim: <Nie ma Boga>, nie mógł zrozumieć naprawdę tego, co w sercu mówi; gdyby rozumiał, wiedziałby, że mówi coś wewnętrznie sprzecznego.

Tamże.

26 Por. wypowiedź L. Kołakowskiego:

Anzelm nie był racjonalistą, był jednym z tych, którzy najbardziej nad tym się trudzili, by rozumu i logiki w sprawach religijnych jako ważnego narzędzia użyć. Chociaż bowiem rozum nie wytwarza wiary, chociaż wiara go poprzedza, rozum jest niezbędny, by już uznaną treść wiary doprowadzić do jasności, do pełni, a przez to Bóg nam się otwiera.

Tamże, s. 89.

metafizyczną i sakralną jednocześnie, pokazując zarazem jak filozof, dążąc do poznania pełnego, jednoczy się z tymi sferami, podtrzymującymi, warunkującymi to poznanie.

Stąd św. Anzelm powie:

Nuże biedny człowieku, porzuć na chwilę swoje zajęcia, oderwij się, przynajmniej na trochę od swoich hałaśliwych myśli, odrzuć troski, które cię obciążają, odpędź męczące rozproszenia. Poświęć chwilę Bogu, odpocznij w Nim nieco, spocznij w Nim. Wejść do mieszkania twego umysłu, wyrzucić stamtąd wszystko prócz Boga oraz tego, co zmierza do Jego znalezienia i zamknąwszy drzwi szukaj Go. Mów tedy, całe moje serce, mów tedy do Boga: <Pragnę oblicza Twego, oblicza Twego, Panie, požądam> (PS 26,8)<sup>27</sup>.

Anzelm jako filozof doświadcza ikony. Staje się ikonopisem; mocniej – staje się świętym filozofem, świętym Anzelmem<sup>28</sup>.

Nie ulega zatem kwestii, że św. Anzelm ćwiczy się w praktyce obecności, że dla takiego uczestniczenia w rzeczywistości sakralnej odnosić należałoby język obecności (obejmujący oczyszczenie, oderwanie, skupienie uwagi, modlitwę, spocznienie w Bogu, a więc **parhesia, nepsis, prosoche**<sup>29</sup>), a przede wszystkim ikonę – mocniej ikonę ikon, czyli **Oblicze Chrystusa, w które wpisuje się; z którym jednoczy się.**

Współczesny semiotyk podąża drogą przeciwną – od rozumu, wytwarzającego pojęciowość, przez zdecydowanie słabsze intuicje ontologiczne, do enigmatycznego wyznania wiary – można powiedzieć, że jest to rozumowanie zmierzające od pojęciowości (języka) do sacrum, tajemnicy. I tak, Greimas, starając się np. pojąć istotowy byt ciemności, napisze:

Stoimy tutaj w obliczu *aisthesis*, dochodzącej do swych granic, podczas gdy świadomość podmiotu jest w trakcie rozptylania się w nadmiarowym świetle. Dlatego też przeciwstawia się temu odrzucenie, odrzucenie zbytnej pełności i zbytnej bliskości: <i>wbrew sobie przymknąłem powieki>. Odrzucenie nieświadome, odruch samoobrony przeciw temu, czego nie da się utrzymać. **Przerażenie w obliczu sacrum?** [podk. A.G.]<sup>30</sup>.

**Semiotyczna *aisthesis*** stoi bowiem na pograniczu immanencji i Transcendencji.

Zauważmy, jak różne są oba podejścia do kwestii fundamentalnych, a podobieństwa między strukturą obu kwadratów błędą w obliczu rozstrzygnięć ostatecznych. Oto bezkompromisowa postawa św. Anzelma wraz z nieodpartą chęcią doświadczenia Boga i pełna lęku na spotkanie z Transcendencją postawa Greimasa. Średniowieczne poddanie filozofii teologii, a dokładniej: wiedzy wziętej *en bloc* **trybowi uobecniania (rzeczywistości, doświadczeniu)** w wydaniu św. Anzelma jest, jak sądzę, zdecydowanie korzystniejsze dla obu dziedzin, niż wątpliwe, pełne asekuracji poddanie semiotyki enigmatycznemu

27 *Ojcowie żywi. „Karmię Was tym, czym sam żyję”*, oprac. M. Starowiejski, Znack, Kraków 1978, s. 1.

28 Por. T. Gadacz, „Świętość bycia filozofem. Droga do wiary uczniów Edmunda Husserla”, w: Tygodnik Powszechny, nr 12/2002; por. też odpowiednie szkice z mojej książeczki *Obecność wartości*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

29 Szerzej zob. N. Przybylska, *L'ascèse de la parole dans les écrits de Simone Weil*, Editions universitaires européennes, Sarrebruck 2010.

30 A. J. Greimas, *O niedoskonałości*, przeł. A. Grzegorzczak, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993, s. 60.

przecuciu *sacrum*. Stąd w koncepcji semiotycznej nie może pojawić się język obecności, w szczególności w odniesieniu do rzeczywistości sakralnej, bo po prostu wyrażnie się ją „zawiesza”, natomiast w maszynarii pojęciowej kwadratu semiotycznego w rozmaitych aplikacjach, w rzeczywistości wirtualnej odniesienie znajdują rozmaite „pozory” (coś jawi się, a nie jest) **monstra językowe, przytaczane wcześniej „ikole”**. Odzwierciedlają one „zmieszane, „zmacone” wartości, a oksymoroniczny byt tych pojęć, niehonorujący zasady niesprzeczności, jest dopuszczony w wirtualnej czy fikcyjnej rzeczywistości. Zaczyna on jednak budować też ludzką egzystencję, która w rzeczywistości nie udźwignie *simulacrowego* istnienia, chyba że za cenę absurdu wywołującego poczucie jego bezsensu.

## VI

### Humanistyka obecności

J. Leclercq, rekonstruując dzieje kultury średniowiecza, wyróżnia dwa konkurencyjne style jej uprawiania: monastyczny i cechowy. Styl monastyczny kwalifikuje jako mądrościowy, a jego pełny wyraz znajduje w teologii mistycznej. Styl cechowy natomiast charakteryzuje uniwersyteckie organizowanie wiedzy, a średniowieczna scholastyka ma być jego wybitnym spełnieniem. Styl monastyczny rozwija się w różnych dziedzinach kultury, a jego podstawą jest jej uprawianie (w tym organizowanie wiedzy, tworzenie literatury i sztuki) w oparciu o doświadczenie i **praktykę obecności**, bazującej na obecności jako kategorii epistemologicznej i **partycypacji** jako kategorii ontologicznej. Jest to swoisty styl filozofowania o nastawieniu chrystocentrycznym, a mocniej – eschatologicznym.

Takiej pieśni – powie Leclercq – tylko namaszczenie naucza, i tylko doświadczenie naukę tę przyjmuje. Ci, którzy tego doświadczyli, wiedzą już o tym. Ci, którzy nie doświadczyli, niech zapłoną pragnieniem nie tyle wiedzy, ile doświadczenia<sup>31</sup>.

**Doświadczenie jako praktyka obecności**, czyli partycypacji w przestrzeni (bycie) sakralnym, ukierunkowuje myślenie, wiedzę, sztukę, życie codzienne. „Rozumieć jakąś rzecz, to tyle, co znać jej relację do Chrystusa. I dopiero wtedy oglądamy **oczami ducha, jak się wznosi świątynia miłości Bożej**”<sup>32</sup> – w taki sposób zaprasza średniowieczny autor do uprawiania gramatyki. *Mea gramatica Christus est* – powie św. Damian.

W odniesieniu do języka religijnego mówi się wprost: „Nie ma piśmiennictwa mistycznego bez doświadczenia mistycznego”<sup>33</sup>. Nie można opisać doświadczenia mistycznego, samemu go nie przeżywając; tylko to doświadczenie (mistyczne) pozwala przekroczyć literaturę. Stąd np. święty Bernard „znika w obliczu prawdy”, o której ma zaświadczyć, a „Pisarz mistyczny, jak czytamy u Leclercq, dochodzi

31 J. Leclercq, *Miłość nauki a pragnienie Boga*, przeł. M. Borkowska, Wyd. Benedyktynów Tyniec, Kraków 1997, s. 15.

32 Tamże, s. 51; por. P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka: rozprawy o metodzie*, przeł. E. Bieńkowska i inni, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1975, s. 269.

33 Tamże, s. 313.

do krańcowej prostoty w środkach wyrazu”; to, o czym mówi (pisze), jest dla niego **rzeczywistością** (rzeczywistością bezpośrednio daną)<sup>34</sup>. Podobnie kwestia doświadczania rzeczy rysuje się w sztuce ikonicznej – mamy w niej do czynienia z „darem doświadczania rzeczy”; z darem doświadczania bytu sakralnego.

Zauważmy, że ukierunkowanie poprzez doświadczenie – poprzez praktykę obecności – na byt ostateczny w kulturze monastycznej, wyznacza fundament rzeczywistości istotnie istniejącej i ona jest gwarantem wszelkiego uporządkowania i odniesienia. Stąd, przypomnijmy, owo „**pragnienie nie wiedzy, lecz doświadczenia**”. Wówczas świat ma sens, dzieje mają sens, droga człowieka ma cel i sens zarazem, rzeczy mają sens, ale i słowa mają sens. Eschatologia i gramatyka łączą się – powiedzielibyśmy – w ostateczności.

Te rozważania mogą dla niektórych „trącić myszką”, osadzać się w „mrokach średniowiecza”, jednakże przy wnikliwych analizach widać w nich wiele światła; również tego z „Jaskini Platona”. Przypomnijmy – kajdaniarze (badacze) siedzący w niej, jedynie za cenę odwrócenia się w kierunku Światła wpadającego do jaskini widzą rzeczywistość prawdziwą, a nie pozorną; widzą prawdę, piękno i dobro; a w nich światło rzeczy, czyli sens rzeczy wydobywany przez fenomenologów; w mądrościowych rozważaniach widać również „semiotyczne olśnienia”.

## VII

**Ikona jako scalenie i uzdrowienie w twórczości Jana Berdyszaka i Antoniego Rzęsy**  
Dwaj polscy twórcy: Jan Berdyszak i Antoni Rzęsa w krytyce artystycznej i analizach filozoficzno-estetycznych postrzegani są interpretacyjnie w sposób niezgodny, w rozmaitych kontekstach tradycji i współczesnych odniesień.

Twórczość Jana Berdyszaka, która rozciąga się już na dziesięciolecia (1960-2011), nie kojarzy się ze sztuką ikony. Wystarczy jednak przywołać cykle *Miejsca rezerwowane* i *Facies* (oba cykle tworzone w latach 1973-1976), jak i *Moc Nieobecna* (1975), *Adoracja Miejsca* (1970-1971), *Ramy Wschodu* (1972-1973), *Apero Tibi* (1972), *Obszary koncentrujące* (1975-1976) i *Milczenie* (1974), aby odkryć ich „bezpośrednie źródło inspiracji” ikoną<sup>35</sup>.

Wymienione cykle łączy podobieństwo formalne i perspektywa metafizyczna. Mieszczą się one w minimalizmie artystycznym z jednoczesnym ugruntowaniem w filozofii bytu. Jak mówi sam twórca: „bliski jest mi Kazimierz Malewicz” (mimo jego iluzyjności i symbolicznej umowy) i „sam byt”. Jego „miejsca wypełnione są bytem”. Stąd przywoływanie tradycji malarstwa cerkiewnego, a z niej wprost Pantokratora, mandorli i rombu płomienistego osadza tę twórczość w przetworzonym artystycznie i mentalnie kontekście ikonycznym. „To nie są miejsca nieobecne dla tych, którzy świadomi są tradycji”, a ich interpretacja jest co najwyżej „literą wstępną”, istotne są bowiem „asocjacje” filozoficzne i bezpośrednie doświadczenie – „dotknięcie bytu”<sup>36</sup> – powie twórca. Berdyszak sięga między

34 Tamże, s. 314.

35 To odkrycie zawdzięczamy R. Rogozińskiej („Nic w mandorli. Jan Berdyszak”, w: tejże, *Ikona w sztuce XX wieku*).

36 Myśli J. Berdyszaka pochodzą z mojego z nim wywiadu przeprowadzonego w dniu 20.09.2011.

innymi do filozofii hinduskiej, starochińskiej czy mistycznej, a więc filozofii, które nie wyznaczają granic między refleksją filozoficzną, religijną a artystyczną. Interesuje go pozaeuropejska i mistyczna mentalność, nie „kolaborująca” – jak mówi – z językiem – „krótkie spięcia myśli są bowiem ponadnarracyjne, ponadjęzykowe”. Stąd też artystyczne artykulacje nie muszą być informacyjne – mogą być dotknięciem bytu, „poruszeniem bytu”, „znakiem wyłonionym przez byt” (por. cykl prac *Kamień*, który analizowałam w zestawieniu z haiku Krynickiego)<sup>37</sup>. Takiego znaku doświadcza się bezpośrednio w artystycznej kreacji, bez procesów włączania się semiotycznej reprezentacji; w tworzeniu ekwiwalentów bezpośrednio doświadczanego bytu (por. doświadczenie estetyczne w sensie H. Gadamera i I. Lorenc). Dlatego Berdyszak swoiście postrzega tzw. rewolucję Giotto. Dostrzega w niej renesansowe prekursorstwo, dążność do naturalizmu, iluzyjności, naśladownictwa czy swego rodzaju ojcostwo fotografii. Węzłowym problemem artystyczno-mentalnym czyni w niej problem światła. Giotto próbuje – według niego – oświetlać, stąd skłonność do odwzorowywania rzeczywistości – „skóry rzeczywistości” czy widoku. Natomiast w interesujących nas cyklach Berdyszaka, tak jak w ikonie partycypuje się w rzeczywistości i „odwzorowuje” się ducha, który nie potrzebuje i nie ma wzorca; informacja płynie ze Światła, z zewnątrz, a nie z tego, co jest cieniem, pozorem, odbiciem światła. Czarno-biała ceramika bizantyjska odkrywa działanie tego światła (jest jego negatywem), które nie jest oświetleniem, tylko wypromieniowaniem, iluminacją. Tego procesu doświadcza również on w rozbudowanym cyklu *Miejsca rezerwowane*; stąd poszczególne dzieła-znaki prowadzą od czerni, przez złoto-żółć – do indygo, mistycznego uchylecia zasłony bytu ilustracje (ilustracje Malewicz-Berdyszak: Malewicz najpierw czarny kwadrat – podobnie jak Berdyszak, a potem biały na białym – wrócił do starej ikony). Malewicza interesuje umowa symboliczna, Berdyszaka – spotkanie przez sztukę z samym bytem, rzeczywistym bytem. Bohaterem jego sztuki jest byt. Sam zaś twórca wdziera się w niego przez doświadczanie rzeczy<sup>38</sup>. Jego doświadczanie bytu jest doświadczaniem miejsca, miejsca sakralnego, bo taki jest byt prawdziwy. Stąd doświadczanie tego miejsca przebiega u niego w trybie ikonicznym. Transformując tradycje sztuki bizantyjskiej – greckiej i abstrakcyjnej Malewicza – „rezerwuje” on miejsca dla Pantokratora z ominięciem wartości iluzyjnych. W swych obrazach – procesach doświadczania – miejsce Pantokratora „objawia” się w mandorli i rombie płomienistym jako Istniejącego i Nieobecnego, jako Nic. W sposób poetycki i filozoficzny zarazem ten artystyczno-mentalny trud można ująć po Celanowsku:

W mandorli – co tam stoi w mandorli?

Nic

Nic stoi w mandorli

Stoi tam i stoi<sup>39</sup>.

37 A. Grzegorczyk, „Zmęczenie estetyki”, w: tejsze, *Humanistyka i obecność*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2013; por. dyskusję nad kondycją estetyki współczesnej w cytowanym numerze.

38 Por. I. Lorenc, „Milczenie języka w koncepcjach Merleau-Ponty’ego i Lyotarda”, w: *Fenomen słowa*, red. A. Grzegorczyk, M. Grzywacz, R. Kochany, Wydawnictwo Naukowe Humaniora, Poznań 2009.

39 P. Celan, *Utwory wybrane*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003. Inspirację Celanowską w analizie twórczości J. Berdyszaka zawdzięczam R. Rogozińskiej (*Ikona w sztuce XX wieku*), s. 329.

### „Boży drwal”<sup>40</sup> – Antoni Rząsa

Jeśli ikona jest chrystologiczna, to twórczość A. Rząsy jest ikoniczna. „Chrystus stał się dla mnie głównym tematem. Chrystus, czyli po prostu człowiek. Tak... stał się symbolem człowieka, cierpienia, buntu, miłości, gniewu”<sup>41</sup>.

Niepowtarzalna stylistyka Antoniego Rząsy przetwarza w kierunku uniwersalizmu wiele tradycji, świadcząc o istotowych poszukiwaniach Tego, który go obdarzył talentem i którego stał się rzeźbiarzem. „Boży drwal” czy „boży dar” – to esencjonalne skróty na określenie jego twórczej kondycji i odniesień do źródła mocy jego artystycznych dokonań.

Oczywiste są wpływy religijnego i kulturowego pogranicza Podkarpacia na jego twórczość. Ale także sztuka średniowiecza i wczesnego renesansu, ludowych świątków i **prawosławnych ikonostasów** [podk. A.G.]<sup>42</sup>.

Twórczość A. Rząsy wpisuje się w sztukę ikony z całym dobrodziejstwem inwentarza, z jej antyiluzyjnością, deformacją, antynaturalizmem, esencjalizmem i metafizycznością. Potwierdzenie takiego odczytania dają słowa samego Rząsy wypowiedziane na okoliczność „głośnego skandalu”, jaki wybuchł z powodu rzeźby jego dłuta umieszczonej na grobie Kenara – jego mistrza, gdy lud miejscowy chciał wyrzucić Rząsowego Chrystusa z cmentarza, „bo przecież **Pan Jezus tak nie wyglądał**” [podk. A.G.]<sup>43</sup>. Rząsa wspomina:

Wykonałem wtedy krzyż na grób profesora. Krucyfiks dość zdeformowany – burza wielka powstała, że szydę. Otóż ze względu na opady nie chciałem dawać rąk Jezusa na boki, tylko zgodnie z przebiegiem słojuw puściłem je w górę i splotłem nad głową, a palce, żeby nie były głośniejsze od całości – zrobiłem ich mniej (...) W czasie wojny widziałem wielu zabitych, tak że wiedziałem, jak to wszystko u człowieka zabitego wygląda. Więc temu Chrystusowi opuściłem głowę, tak niezupełnie, żeby przypominał martwego. Straszne oburzenie było (...) te dewoty przyniosły naturalistycznego Chrystusa, abym zamienił, lecz wpiern wzięły się same za tę robotę i kamieniami chciały mojego odbić od krzyża. Ja przykręcił śrubami mocnymi za główkę, zabijałem kołkami, odjąć trudno. One do tego stopnia waliły kamieniami, że zmiażdżyły trochę drzewa, i to odbite drzewo odpadło miejscami na plecach i nodze, ale śruby nie puściły, gdzie było pozaginane, to po deszczu napęczniało i częściowo powróciło na swoje miejsce, bez większego śladu, tyle co dłoń była zbita<sup>44</sup>.

Istota osobowości A. Rząsy i jego rzeźb to „frasobliwość”:

Siekierą i dłutem potrafił dotrzeć do najgłębszego rdzenia, do samego sedna pojęcia frasobliwości, wyrazić je w sposób niedościgniony. Bowiem on sam był frasobliwy, miał naturę frasobliwego. On był frasobliwością samą<sup>45</sup>.

Był „człowiekiem matecznika”, „wyrzązał myśli w sposób jak najpełniejszy”<sup>46</sup>; „robiłem człowieka i życie, i cierpienie”<sup>47</sup>.

40 H. Micińska-Kenarowa, „Boży Drwal”, w: *Tygodnik Powszechny*, 1980, nr 9; A. Micińska, „Ratować skarb”, w: *Tygodnik Powszechny*, 1991, nr 9; por. M. Krupa, „Boży drwal”, w: *Tygodnik Powszechny*, 2010, nr 35.

41 Tamże.

42 Tamże.

43 Tamże.

44 M. Pilot, *Frasobliwy*, [www.antonirzasa.pl/pilot.html](http://www.antonirzasa.pl/pilot.html) [dostęp: 12.08.2013].

45 Tamże, s. 169.

46 Tamże, s. 110.

47 Wypowiedź Rząsy cytuję za notą biograficzną o artyście napisaną przez Wawrzyńca Brzozowskiego; [www.antonirzasa.pl/wawrzyniec.html](http://www.antonirzasa.pl/wawrzyniec.html) [dostęp: 12.08.2013].

## Rzasa żyje jak ikonopis – duchowo i twórczo:

Jestem rzeźbiarzem religijnym, choć rzadko się modlę i nie praktykuję, dla kleru noszę w sobie wstręt i pogardę, na pewno jestem wierzącym, we mnie jest wiara czysta, bez urzędów kościelnych, można [mi to] zarzucić i zarzucają mi, że moja twórczość sięga wstecz 1000 lat, godzę się z tym i nie godzę – są wieczne prawa, których ludzie zmuszeni są się trzymać tak przed 4000 lat, dziś i za kilka tysięcy lat, gdy będą istnieć, niektórzy artyści w swej twórczości ukazują zgrozę dzisiejszej epoki wulkanicznej, ich twórczość działa, straszy: opamiętajcie się, ja w swoich rzeźbach nawołuję do serca, do miłości – to was uratuje, czy chcesz, czy nie chcesz od cierpienia się nie uchronisz, bo jeśli tak, to nie zaznasz radości, dlatego wielu ludzi lubi moją rzeźbę, bo jest zgodna z ich filozofią dnia powszechnego<sup>48</sup>.

„Sobąrzeźbienie” oraz łączność ze światami nadprzyrodzonym i natury, boskim i codziennym, wprowadzają go w filozofię przemijalności, kruchości życia i wieczności, absolutu. Píše do swego brata:

jesteśmy jak meteoryt, który za chwilę zgaśnie, [...] stać nas na coś więcej, bo dziś podobni jesteśmy do sztucznego ognia, działamy na efekt, zbyt powierzchownie, potrzebujemy nowego zasobu sił, to tylko jest możliwe przy zmianie naszego trybu życia, Józku, ja tego nie mogę zrobić, muszę być wolnym, bo postawiłem na sztukę, zmienić życie znaczy unormować, ja muszę tęsknić, pragnąć, buntować się, upadać, to, co ja czuję, czują moje rzeźby, wszystkie [podk. A.G.]<sup>49</sup>.

To „stać nas na coś więcej” pozwala Rzasi ikonicznie abstrahować, rzeźbić nienaturalistycznie, oddalać się od iluzyjności i próbować się przedrzeć przez maski (twarzy, oczu), przez transformowanie świata natury i człowieka (rzeźby Rzasy mają końskie, kozłowe, zwierzęce łby, oczy) w jeden świat stworzony ręką Boga – Kreatora, który mianuje go na „Bożego drwala” i szczerze obdarzając, pozwala mu rzeźbić pomost do Niego, odchyłać zasłony naturalnej rzeczywistości, wcielać człowieka w ukrzyżowanego Chrystusa i Ukrzyżowanego-Boga w człowieka, więźnia, skazańca, cierpiącego, aby dojść do tego, który jest Najistotniejszy. Dlatego św. *Franciszek, Ukrzyżowany* czy *Piety* Rzasy stają między ikonami Cimabue i freskami Gioto; nie odwzorowują, nie przedstawiają; są poza artystycznym językiem iluzji. Zatarcie granicy między światem zwierzęcym a ludzkim i boskim jest u Rzasy równoważne zatarciu granic między tradycją uogólniania sztuki wielkiej a prymitywizmem; wyraża swoiste „szydzenie”, obrazoburczy stosunek do tradycji wysokiej (wypowiedzi na temat baroku, wielkich mistrzów Renesansu) i nobilitację prymitywizmu (ludowego – polskiego czy afrykańskiego – piety). Wynika on również, jak u Berdyszaka, z przymusu scalenia, aby przedrzeć się do świata istoty, sensu. **Niepodobieństwo, maska, nieprzedstawieniowość ten przymus scalenia realizują i otwierają „na to coś więcej”.**

### Sztuka ikony w humanistycznej obecności

Sztuka ikoniczna wzmacnia tendencje humanistycznej obecności. Wsparcie, którego udziela odradzającej się humanistycznej, przejawia się w źródłowym dla niej esencjalizmie metafizycznym, który jest swego rodzaju kontrpropozycją dla rozpoczętego w koncepcji Heideggera procesu „zwijania metafizyki”.

48 A. Rzaśa, „Listy do brata”, w: *Kontynenty*, nr 3-4, 2010, s. 318.

49 Tamże, s. 318.

Oferuje ona w tym względzie formy i środki wyrazu dla rzeczywistości zintegrowanej, ujmowanej w spójnej wizji świata i człowieka, niestroniącej od jej eschatologizacji. Jest ona alternatywą względem tendencji desakralizujących, dehumanizujących, skrajnie eksperymentatorskich i formalizujących. Wiąże się ze stylem monastycznym w humanistyce, w szczególności w językoznawstwie (A. Wierzbicka) przez bezpośrednie odwołania do „rzeczywistości charyzmatycznej”, „nadprzyrodzonej”, ponadmysłowej jako fundującej i ugruntowującej wszelkie myślenie i ludzką *praxis*.

Dla wyjąłowanej humanistyki czy „zmęczonej estetyki”<sup>50</sup>, będąc sztuką obecności, łączy się z praktykami duchowymi nastawionymi na ćwiczenia duchowe w dochodzeniu do rzeczywistości istotnie istniejącej. Wiąże się w ten sposób również z fenomenologią, z jej nastawieniem na bezpośredniość doświadczenia, uchwytywanie istotowości zjawisk, przez „zawieszenie” ich naturalności, jak i życiem jednoczącym, w którym poznanie, działanie i sztuka scala się w jedno<sup>51</sup>.

Ikona – będąc ponad językiem<sup>52</sup> (G. Steiner) – stanowi w ten sposób „pas transmisyjny” rzeczywistości nadprzyrodzonych, „naczynie ducha”, a jednocześnie utrzymuje kontakt z codziennością przez rytuał i przez drogę wznoszenia się ku Bogu przez naśladowanie Chrystusa (droga apofatyczna) i „przebóstwionego” miłością schodzenia do człowieka (droga katafatyczna).

Metafizyczność zawarta w sztuce ikony gwarantuje jej moc oddziaływania, nieprzemijalność jej tradycji, ożywcze oddziaływanie na sztukę i humanistykę.

Metafizyczność ta dobrze mieści się w minimalizmie artystycznym (K. Malewicz), przekraczającym przedstawieniowość iluzyjną i zmysłową. Jej skłonności wyrazowe w kierunku abstrakcji nie niszczą relacji o nastawieniu symbolizującym. Zwrot od znaku ku symbolowi dokonujący się w sztuce ikonicznej i wielu nurtach humanistyki współczesnej świadczy – moim zdaniem – o metafizycznieniu sztuki i humanistyki w kierunku pragnienia obecności. Szeroko pojęta kategoria obecności jest zarówno w sztuce, jak i w humanistyce wyrazem powrotu do źródła, *arche*, logosu, rzeczywistości, prawdy, obiektywności, etc., a więc zdawałoby się staromodnych i zdestruowanych pojęć filozofii. Warto jednak zauważyć, że realizacja tego pragnienia nie skutecznia się dobrodusznie, naiwnie, lecz – trawestując wyrażenie U. Eco – „rakiem”<sup>53</sup>. To cofanie się przy sukcesywnym „zawieszaniu” i jednoczesnym pamiętaniu dokonań artystycznych i myślowych jest próbą szukania wyjścia dla uratowania ludzkiej kondycji w naszych ekstremalnie ciekawych czasach, straceńczych grach myślowych i artystycznych. Ikona jako sztuka o ambicjach metafizycznych chce

wyrazić najgłębsze doświadczenia istoty (głębi) istnienia, albo Transcendencji, w szczególności zaś Transcendencji w immanencji (czyli w granicach bezpośrednio danego nam świata), albo

50 Por. A. Grzegorzczak, *Zmęczenie estetyki*, gdzie pokazywałam wiązanie się sztuki z rzeczywistością przez formę poetycką i malarską haiku na przykładzie twórczości R. Krynickiego i J. Berdyszaka.

51 Ikonopis prowadzi intensywne życie religijne (R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, s. 6); por. św. Anzelm żyjący na co dzień naśladowaniem Chrystusa, a dociekania naukowe kończący modlitwą; por. też M. Schellera przekonanie o poznawaniu świata w nastawieniu miłości jako o powinności fenomenologa.

52 Por. G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, szczególnie s. 17-18.

53 Zob. U. Eco, *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów*, przeł. J. Gniewska i inni, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007.



istoty naszej egzystencji, transcendującej ku swemu ostatecznemu przeznaczeniu i nieuchronności śmierci<sup>54</sup>.

Jest próbą afirmatywną, pamiętającą o *arche* i *eschatonie*, czyli „o byciu i nicości, o Bogu i stworzeniu, o Dobru i złu”, a więc rzeczywistości<sup>55</sup>.

Łatwo zauważyć, że tak pojęta sztuka ikoniczna i humanistyka obecności odpowiada na „głód metafizyki”, o którym mówi się często, mimo formułowania przeświadczeń o kreatywnej mocy doświadczenia estetycznego wpisującego się w program *minima aesthetica*<sup>56</sup>. Dostrzegając jego rolę we współczesnej anestetycznej tendencji, skłonna byłabym raczej upatrywać szans dla estetyki rozwijającej się, paradoksalnie, niejako wstecz, „rakiem”. Estetyki pomniejszającej rozwój swój i sztuki, a mimo to zawracającej do źródła. Sztuka ikoniczna i humanistyka obecności, osadzone w tradycji *maxima aesthetica*, nie przejmują się przeświadczeniami o „eschatologicznej utracie świata” – artysta, filozof, estetyk realista nie może przyjąć takich przeświadczeń na gruncie swej „wiary w rzeczywistość” (podstawowe założenie filozofii pierwszej), chyba że za cenę absurdu<sup>57</sup>, nie może tym samym „związać metafizyki”, tylko ją rozwijać na miarę swego i swej epoki światła (analizowani artyści są tego dowodem).

Droga do Pantokratora we współczesnej sztuce ikonicznej nie wyklucza autokreacji, wręcz ją wzmacnia przez świadomość i wiarę w moc stwórczego źródła, z którym artysta się jednoczy w poznaniu i artystycznych dokonaniach; któremu artysta „rezerwuje miejsce” (Berdyszak) czy pozwala wejść w twarz, w ciało człowieka (cierpiącego, depresyjnego, przygniecionego, wyczerpanego, więzionego) i w byt wszelkiego stworzenia (Rząsa).

Dlatego też doświadczenie estetyczne obwarowane *maxima aesthetica* zaznacza się całkiem wyraziście na współczesnej mapie artystycznej. Nie usunie się przecież z niej twórczości omawianych artystów, jak i – chociażby – Jerzego Nowosielskiego, Henryka Musiałowicza, Małgorzaty Dmitruk, Romualda Oramusa, Witolda Damasiewicza, Jacka Dłużewskiego, Karoliny Aszyk, Anny Mycy, Wojciecha Sadleya, Mariana Kuczmy, Zbigniewa Treppy czy Andrzeja Bednarczyka<sup>58</sup>.

Ikoniczny „przymus scalenia” wraz z zadaniami uniwersalizującymi, będącymi odpowiedzią na „wezwanie ontologiczne”, pojawia się alternatywnie względem anestetyzujących, dezintegracyjnych tendencji uwidaczniających „erozję metafizycznego fundamentu”, zanik „ontoteologicznego oparcia” czy proces „postępującego odczarowania świata”. „Brak dostępu do tego, co źródłowe, istotowe, ontologicznie fundamentalne” jest bowiem widoczny z ich perspektywy, nie jest on jednak obiektywnym brakiem. Stąd też anestetyzujący program: „badanie

54 W. Stróżewski, „O metafizyczności w sztuce”, s. 120.

55 Por. R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, por. też przekonania św. Tomasza z Akwinu o konieczności „trzymania” się pojęcia rzeczywistości w uprawianiu filozofii; trzymania się wręcz, jak dosadnie rzecz wyraża, „mięsa rzeczywistości”, co umożliwiła wszelkie, lecz nie straceńcze filozofowania; zob. też K. Chesterton, *Święty Tomasz z Akwinu*, przeł. A. Chojecki, PAX, Warszawa 1995.

56 Por. I. Lorenc, *Minima aesthetica: szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010.

57 K. Chesterton, dz. cyt.; por. też J. Kopania, *Boski sen o stworzeniu świata*, Trans Humana, Białyostok 2003.

58 Ich twórczość o ambicjach metafizycznych omawia R. Rogozińska (*Ikona w sztuce XX wieku*).

tego, co faktyczne, zjawiskowe fragmentaryczne, przemijające, kontyngentne, wewnętrznie nietożsame” – widziałabym jako alternatywne poznanie<sup>59</sup>.

Natomiast wyjście poza nastawienia naturalne w sztuce ikonicznej, wraz z podkreśleniem w nim wagi bezpośredniego doświadczania i uobecniania zawsze stanowiło i stanowi – jak sądzę – zabezpieczenie przed wyczerpaniem się sztuki i wiedzy. Powrót rakiem: od simulacrum, znaku, symbolu do ikony w sztuce – syntetyzuje doświadczenie estetyczne i religijne w ścisłej więzi piękna i prawdy (Evdokimov, Ricoeur, Bobrinskoy, Jazykowa), co stanowi swego rodzaju „argument kalokagatyczny” na istnienie Boga<sup>60</sup>. Jest bowiem sprzężony z „poruszeniem bytu” – przywołaniem Absolutu – Boga, w którym jest więcej, jak mówi P. Ricoeur, sensu niż w wyrazie byt<sup>61</sup>.

### Anna Grzegorzcyk: The Art of Icons in the Humanistic of Presence

A phenomenological approach to phenomena can yield a cognizance of their essence. This method can be also used in understanding works of art. In order to distinguish between categories of presence as a strategy of understanding works of art, especially iconic art. The interpretation of pieces of art and broader analyses of phenomena of contemporary culture allow the author to develop the conclusion that we should make an axiological shift in our way of carrying out research. Relying on the category of presence, we should recover lost values in human existence, art and humanistic studies.

*anna.grzegorzcyk@interia.pl*

59 Por. w tym względzie stanowisko I. Lorenc, *Minima aesthetica*, szczególnie ss. 9-17.

60 Por. P. Evdokimov, dz. cyt., s. 159.

61 Por. na temat „zdradzonego Absolutu” A. Grzegorzcyk, *Europa – odkrywanie sensu istnienia*, Studium Generale Europa, Warszawa 2001; P. Ricoeur, „Przyczynek do teologii Słowa”, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka*, s. 268, 268; por. tenże, „Dociekanie filozoficzne a zaangażowanie”, w: tegoż, *Podług nadziei*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1991.

Iwona Lorenc

## Estetyka obecności fenomenalnej jako hermeneutyka faktyczności

### Założenia

Zagadnienia związane z estetycznym sposobem przejawiania się resp. estetycznego doświadczenia obecności rozpatrywane są w tym tekście jako zagadnienia fenomenów kulturowych i egzystencjalno-antropologicznych. Pytanie o ich warunki możliwości prowadzi, rzecz jasna, ku fenomenologii, rozpoznanie zaś ich charakteru oraz treściowej zawartości – ku hermeneutyce. Obie perspektywy są jednak aplikowane nie tyle do rozwiązywania wielkich pytań metafizycznych o obecność bytu (jakkolwiek – teologicznie czy pozateologicznie byłby on rozumiany) i jego obecności poprzez realizację wielkich wartości metafizycznych, ile znacznie skromniej: do odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu to, co estetyczne jest miejscem dotykania tego, co faktyczne w ludzkim sposobie doświadczenia rzeczywistości, w tym – własnej kondycji człowieka zderzonego z faktycznością świata. W jakim stopniu i jak to, co estetyczne staje się momentem dziejowo, kulturowo określonego rozpoznania oraz artykulacji tego doświadczenia. Szczególnie interesuje mnie ten wymiar określoności, który cechuje estetyczne doświadczenie późnej nowoczesności, dotkniętej przez – mówiąc językiem Heideggera, a następnie Vattima – nieobecność lub usuwanie się podstaw.

Powiedzmy od razu: ten typ doświadczenia nie oznacza przekreślenia ważności pytań metafizycznych. Wręcz odwrotnie: czyni je tym trudniejszymi i bardziej dolegliwymi w sensie aksjologiczno-egzystencjalnym, im bardziej doświadczenie człowieka późnej nowoczesności dotyka owego Heideggerowskiego *Abgrund*, im bardziej towarzysząca nam potrzeba fundamentalnych odpowiedzi zderza się z doświadczeniami prowadzącymi do utraty wiary w wartości, jak również ze strategiami odpowiedzi zastępczych, podsuwanych przez kulturowy permissywizm i anektowanie obszarów indywidualnych rozstrzygnięć przez procesy rynku, umasowienia i medializacji.

Nie włączam się zatem w spór o istnienie bądź nieistnienie przedmiotu ludzkich niepokojów metafizycznych, które przejawiają się w polu tego, co estetyczne. Raz jeszcze, podobnie jak czyniłam to w *Minima aethetica*, pragnę wskazać na filozoficzną potrzebę problematyzacji tego sposobu doświadczenia obecności resp. nieobecności, który obserwowany jest w polu współczesnej kultury, zwłaszcza sztuki i nowych form estetyzacji; czynię to – w porównaniu z problematyzacją z *Minima* – w znacznie skromniejszy sposób; z pola widzenia wypada w niniejszym szkicu wiele istotnych dla tej tematyki obszarów

współczesnej refleksji filozoficzno-estetycznej, chociażby myśl szkoły frankfurckiej, filozofia życia czy pragmatyzm.

W niniejszym szkicu zostaną dotknięte problemy, które występują w polu przesunięć, jakie mają miejsce w fenomenologii czerpiącej z niektórych rozwiązań Husserla, ale znacznie je modyfikującej; chodzi o fenomenologię sprzymierzoną z hermeneutyką; przesunięcia, które wskażę, prowadzą dwiema ścieżkami: fenomenalistyczną (unieważniającą metafizyczny wymiar pytań o obecność) oraz ścieżką otwartości doświadczenia obecności fenomenalnej. Przykładem drugiej z wymienionych strategii jest Merleau-Ponty (ale też wielu współczesnych, niewymienianych tu dla klarowności fenomenologów współczesnych<sup>1</sup>); przykładem pierwszej – Lyotard (oraz wielu przedstawicieli myśli postmodernistycznej i hermeneutyki radykalnej, których również dla zachowania jasności wyводу tutaj nie analizuję; wyjątek stanowią wzmianki o koncepcji Gianniego Vattima).

### Husserl: Między logiką sensu i logiką znaczeń

Zapytajmy zatem za Husserlem z tekstu *O pochodzeniu geometrii*: Jak możliwe są doświadczenia żywej obecności sensu? W ambiwalentnym, zarówno negatywnym, jak i pozytywnym znaczeniu, związane z powyższym pytaniem zadanie, które postawili sobie Heidegger, Merleau-Ponty oraz Lyotard, zostało zapoczątkowane przez Husserla.

Historycznie potraktowana kultura, dzieje są – pisze Husserl – „żywym ruchem splewania się i wzajemnego przenikania procesów źródłowego powstawania i osadzania się sensu”<sup>2</sup>. Stąd wypływa prawdziwie hermeneutyczne zadanie odsłonięcia tej historycznej tradycji, desedymantacji, odsłaniania kolejnych nawarstwień sensu osadzającego się w znaczeniach. Chodzi o pokazanie genezy oraz o „odsłonięcie istotnościowo ogólnej struktury, tkwiącej w naszej i każdej przeszłej lub przyszłej terażniejszości historycznej jako takiej” jako „idealnego wytworu”, który zawsze będzie zrozumiały dla wszystkich pokoleń. Poprzez wyobrazeniowe odniesienie owego obszaru logiki znaczeń do „świata przeżywanego”, można ukazać historyczne a priori, które jest osadzone w „ideale ludzkości i uniwersalnej ludzkiej wiedzy”, a której strukturę trzeba dopiero rozpoznać.

Nie interesuje nas tu jednak ocena trafności owej metody zastosowanej wobec nauk, lecz raczej fakt, iż Husserl lokuje ją w obszarze między logiką sensu i logiką znaczeń. Głosi możliwość reanimacji żywego doświadczenia sensu w tonie kulturowego obiegu znaczeń.

Przejsie z płaszczyzny intersubiektywnych znaczeń kulturowych ku ich głębiemu sensowi, obecnemu w subiektywnym doświadczeniu oczywistości, możliwe

1 Piszę o nich we wstępie do *Fenomenologii francuskiej. Rozpoznania/interpretacje/rozwiązania*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2006; w: *Wokół fenomenologii francuskiej. Możliwości/pokrewieństwa/konfrontacje*, red. I. Lorenc, J. Migasiński, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2007; *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/zastosowania/konteksty*, red. zbiorowa, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2012.

2 E. Husserl, „O pochodzeniu geometrii”, w: *Wokół fundamentalizmu epistemologicznego*, przeł. Z. Krasnodębski, red. J. Rolewski, S. Czerniak, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 1991, s. 29.

jest wszak dzięki temu, co niemiecki filozof podkreślał jeszcze w *Erfahrung und Urteil*, a mianowicie dzięki temu, że subiektywne doświadczenia bezpośrednio obecności sensu mają swój uniwersalny, ogólny wymiar. W *O pochodzeniu geometrii* Husserl zauważa, że każde subiektywne doświadczenie oczywistości przedmiotu idealnego, jeśli jest prawdziwe, odwołuje się do idealnego a priori przedmiotowości: np. wiemy, czym jest trójkąt w bezpośrednim doświadczeniu oczywistości i tę ideę trójkąta możemy utrwalić, przechować, zakomunikować.

Sensu doświadczamy jako żywi ludzie, osadzeni w kulturze i w tradycji. Znaczy to, że sens jest odczytywany z jego historycznych osadów konkretnych, źródłowych doświadczeń: z dzieł naukowych, literackich architektonicznych, plastycznych, etc. Punktem wyjścia doświadczenia sensu jest zawsze przesycony uniwersalnymi znaczeniami otaczający nas świat. Nawet po redukcji eidetycznej, jeśli doświadczamy czystej idei przedmiotu, to zawsze w horyzoncie tego doświadczenia.

Horyzontu nie możemy przekroczyć. Możemy jednak, jak chciałby Husserl, samą historyczność uczynić przedmiotem eidetycznego wglądu: odkryć *eidos* historyczności jako uniwersalne a priori, dzięki któremu możemy doświadczać przedmiotu idealnego w każdym historycznie osadzonym doświadczeniu sensu. Czy jednak – zapytajmy Husserla z ostatnich partii tekstu *O pochodzeniu geometrii* – odkrywając to a priori historyczności nie zatraciliśmy już samej idei horyzontu jako tego, co nas otacza, co nas warunkuje, a czego nigdy nie da się z zasady uchwycić i dotknąć? Czy istota bycia horyzontem nie polega na tym, że tej istoty nigdy nie da się opisać?

Problem horyzontu stanowi najszerszy kontekst poruszanych tu zagadnień, sytuuje je w obrębie istotnych pytań fenomenologii. Sformułuję je za Józefem Tischnerem, dla którego u Husserla chodzi w istocie o to, „jak możliwy jest sens świata i jak jest możliwy sens człowieka jako części składowej otaczającego go świata”<sup>3</sup>.

Należy mocno podkreślić, w związku ze stawianym często Husserlowi zarzutem subiektywistycznego solipsyzmu, że nie chodzi tu o metafizyczną czy aksjologiczną wersję stwarzania świata przez transcendentálną subiektywność. Gdyż – mówiąc słowami Iso Kerna –

świat jest dla niej [transcendentálnej subiektywności – I.L.] radykalnie zadany, jest, jak mówi Husserl, cudem. Transcendentálna subiektywność <produkuje> transcendentny świat nie dysponując jednak władzą owego produkowania jako wyłącznie własną możliwością, lecz wciąż go odbierając. Możemy powiedzieć, zwracając uwagę na pewne niuanse znaczeniowe, że według Husserla subiektywność wprawdzie produkuje świat, ale go nie stwarza. Dlatego też świat posiada dla subiektywności, zdaniem Husserla, niemożliwy do usunięcia charakter obcości<sup>4</sup>.

### Faktyczność – zwornik tego, co fenomenologiczne i hermeneutyczne

Tym samym wkroczyliśmy w nowy krąg zagadnień, w którym wskazana tu przeze mnie Husserlowska oscylacja między logiką sensu i logiką znaczenia,

<sup>3</sup> J. Tischner, „Ingarden-Husserl: spór o istnienie świata”, w: *Fenomenologia Romana Ingardena*, wydanie specjalne „Studiów Filozoficznych”, Warszawa 1972, s. 130.

<sup>4</sup> Za tamże, s. 136.

nie wbrew Husserlowi, lecz zgodnie z inspiracjami jego teorii zostanie przeniesiona w obszar praw naszej recepcji świata, tak jak jest on dany w swej dla nas obecności. Zagadnienia te podejmowane są jednak już poza klasyczną wersją fenomenologii. Centralnym i tytułowym punktem odniesienia jest bowiem w niniejszym wywodzie kategoria faktyczności zespalająca ujęcia fenomenologiczne i hermeneutyczne. Faktyczność rozumiana za Heideggerem jako „coś, co z uwagi na *w określony sposób* bytujący charakter bycia artykułowane jest z niego samego”<sup>5</sup>. Do charakteru bycia faktyczności – zauważa Heidegger – należy jej wykładnia [*Auslegung*]. Stąd ani interpretacja, ani rozumienie nie są tym, co dorzucone z zewnątrz do faktycznego sposobu bycia fenomenu, lecz stanowią o tym sposobie bycia, należą doń nierozdzielnie.

Po to, aby wskazać na odrębność Heideggerowskiego rozumienia powyższego fenomenologiczno-hermeneutycznego zadania, należy cofnąć się do punktu, w którym prawdopodobnie rozchodzą się intencje Nietzscheańskiej i Husserlowskiej antymetafizycznej krytyki języka: do funkcji wskazywania. Czyniąc ją tematem refleksji, należy ją potraktować nie, jak to jest u Husserla, jako przeszkodę, ale jako punkt wyjścia do odkrycia tej istotnej roli języka, którą Heidegger określił metaforycznie jako przechowywanie prawdy Bycia.

Jak zauważa Jean Beaufret<sup>6</sup>, już u Leibniza czy Hegla odnajdujemy refleksję nad językiem jako czymś więcej, niż narzędzie komunikacji: język jest ukazaniem się świata. Jako taki jest wyrażaniem sensu. Husserl wpisuje się w tę filozoficzną tradycję rozumienia języka oraz pozostaje w mimowolnej zgodzie z intencjami Humboldta czy de Saussure’a, określa bowiem istotę języka poprzez jego funkcje wyrażania i znaczenia.

Zamysł Heideggerowski jest podważeniem powszechnej obowiązywalności tego schematu, podważeniem metafizycznego w istocie przekonania, że podział na znaczące i znaczone zakłada jakąś ukrytą za tym podziałem istotę. Taki sposób myślenia o języku wynika bowiem z siły ciężenia Platonskiego idealizmu: „Jeśli – pisze Beaufret – pierwszym tekstem o języku jako języku jest *Kratylos* Platona, Platon jest przecież zarazem filozofem Idei jako pierwotnej podstawy prawdy rzeczy i ich nazw”<sup>7</sup>. To dzięki odniesieniu do owej podstawy, różnie wszak w filozofii nazywanej, metafizyka może pytać o słuszność nazw.

Heidegger w swoim ponownym przemyśleniu greckiej tradycji wraca jednak nie do Platona, lecz – niejako ponad głowę Platona – do Heraklita. To dzięki refleksji nad Heraklitejską koncepcją mowy, może powiedzieć, iż „na poziomie mowy słowa nie ‘oznaczają’ wcale rzeczy, w imieniu których przemawiają. Słowa nie są nazwami zastępującymi rzeczy, ale wzywają je do obecności”<sup>8</sup>. O jaką obecność tu jednak chodzi? Czy słowo „źródło” powtarza szum źródła? „Raczej właśnie dzięki owemu słowu źródło w pełni ukazuje się jako takie. Nazywać źródło to już wypowiadać jego szum, który jednak nigdy nie daje się słyszeć”<sup>9</sup>.

5 M. Heidegger, *Ontologia. Hermeneutyka faktyczności*, przeł. M. Bonecki, J. Duraj, Wydawnictwo Rolewski, Nowa Wieś 2007, s. 13.

6 J. Beaufret, *Dialogue avec Heidegger*, t. 3: „Approche de Heidegger”, ed. Minuit, Paris 1974.

7 Tamże, s. 6.

8 Tamże, s. 7.

9 Tamże.

W ten sposób – konkluduje w duchu Heideggera Beaufret – „mowa (...) nie służąc wcale informacji, jest w istocie wierszem”<sup>10</sup>.

Nie można zdać sprawy z tej funkcji słowa, która polega na „wzywaniu do obecności”, jeśli się ją oderwie od funkcji wskazywania. Słowo wzywa do obecności właśnie dzięki nierozłączności wskazywania i oznaczania. W 1959 r. w *Unterwegs zur Sprache* Heidegger pisze:

U szczytu rozwoju kultury greckiej znak jest stosowany mając za punkt wyjścia wskazywanie i to właśnie tam otrzymuje swoje piętno pozostając jedynie do wskazywania. Dopiero w czasach hellenistycznych, wraz ze stoikami pojawia się znak – dzięki pewnemu dookreśleniu, któremu zawdzięcza swój status jako narzędzie oznaczania, co zakłada ustanawiającą i regulującą optykę, zgodnie z którą jeden przedmiot może przedstawiać przedmiot inny. Oznaczenie nie jest już **wskazywaniem** w znaczeniu **umożliwienia pojawienia się**. Przemiana w znaku z możliwości wskazywania na rzecz funkcji oznaczania ma swoją rolę w przemianie samego bycia prawdy<sup>11</sup>.

Droga metafizyki europejskiej – zapoczątkowana przez Platona – jest według Heideggera drogą od wskazywania do oznaczania, od *logos* do języka, do rozsunęcia między sensem i znaczeniem. To filozof i poeta – wspierając się nawzajem – najbardziej wyczuleni na to, będące udziałem języka, rozsuniecie między sensem i znaczeniem, predystynowani są do tego, aby ów wymiar różnicy wykorzystać jako żywioł własnego języka, aby w hermeneutycznym wysiłku rozumienia reanimować jego funkcję spychaną na margines przez metafizyków i językoznawców: funkcję przywoływania obecności.

Zarówno Heidegger, jak i wielu wymienionych oraz niewspominanych tu fenomenologów zdają sprawę z niewystarczalności formuły fenomenologii, jaką realizował Husserl, a zarazem kontynuują drogę Husserla w miejscach, które zaniedbał sam twórca tej filozofii. Dotyczy to w szczególności ważkich pytań, jakie rodzą się na gruncie fenomenologii genetycznej w jej zamiarze powrotu do doświadczenia żywej obecności sensu wbrew, poprzez, a może nawet dzięki faktowi, iż przychodzi się nam przedzierać przez znaczeniowe, kulturowe sedymentacje sensu, w których jesteśmy zanurzeni.

Według Ricoeura jednym z ważniejszych osiągnięć Heideggerowskiej ontologii fundamentalnej jest przesunięcie w obszarze stosowności kategorii rozumienia z jej sensu psychologicznego na ontologiczny: rozumienie nie jest już odtworzeniem tego, co myśli i czuje „drugi” wypowiadający się w dziele kultury, lecz sposobem naszego bycia-w-świecie, w którym zakorzenione są nasze artykulacje. Po Heideggerze i Gadamerze – zauważa francuski filozof – „stoiśmy wobec nowego pytania. Zamiast pytać: <Skąd wiemy?>, pytamy teraz: <Jaki jest sposób bycia tego bytu, który istnieje tylko przez rozumienie?>”<sup>12</sup>. Stąd tak ważnym zadaniem hermeneutyki jest ukazanie konstytucji owego bytu rozumiejącego, jakim jest *Dasein*, odsłonięcie jego fundamentalnej struktury, która ma charakter ontologiczny.

10 Tamże, s. 8.

11 M. Heidegger, „Unterwegs zur Sprache”, w: tegoż, *Gesamtausgabe*, t. 12, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1998, s. 245.

12 P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 207.

Rozumienie kultury zatem polega nie tyle na wydobywaniu preegzystujących znaczeń jej tekstów, ile odnosi nas do świata, w którym jesteśmy i który otwiera się przed nami za pośrednictwem interpretowanych tekstów.

Współczesna fenomenologia stawiając sobie zamiar opisu doświadczeń sensu w ich faktycznym wymiarze, skazana jest na współpracę z hermeneutyką. Warunki owych doświadczeń są ich częścią i zachowują silny związek ze sposobem swojego historyczno-kulturowego osadzenia. W kulturze późnej nowoczesności należą do nich również rozumiane po Weberowsku procesy odczarowania świata i towarzyszące im – procesy erodowania czy usuwania się aksjologiczno-metafizycznych podstaw. Fenomenologia pozostająca w ścisłym związku z hermeneutyką okazuje się dziedziną szczególnie wrażliwą na zjawiska notorycznego wymykania się dyskursom doświadczeń, a nawet szerzej – ich samoartykulacjom – zarówno ich własnych horyzontów, jak i – obecności tego, co doświadczane. W cytowanej już *Hermeneutyce faktyczności* Heidegger mocno podkreśla owo ukierunkowanie badań fenomenologiczno-hermeneutycznych na faktyczną (nie – aprioryczną lub osadzoną w doświadczeniu wiary w byt absolutny) kondycję ludzkiego rozumienia, nawet w jej najbardziej wyobcowanych, ograniczonych postaciach: „Hermeneutyka ma za zadanie każdorazowo własne *Dasein* udostępnić temu *Dasein* w jego charakterze bycia, zakomunikować mu je, wytropić samowyobcowanie [*Selbstentfremdung*], którym jest ono dotknięte. Dla *Dasein* wykształca się w hermeneutyce możliwość, by stać się i być dla siebie rozumiejąco”<sup>13</sup>. Jest to możliwość zrozumienia własnej dziejowości, własnego zanurzenia w czasowości.

Doświadczenie świata jako tego, co się w Heideggerowskim rozumieniu „samo-w-sobie ukazuje”, nie skłania nas już do metafizycznych pytań o przejawiającą się, ukrytą pod zjawiskiem istotę rzeczy; nie dociekamy tego czegoś, co mogłoby nam umknąć, gdybyśmy poprzestali na doświadczeniu zjawiska; nie pytamy o to, co wcześniej, pod lub ponad sferą fenomenu. Zarazem owa „nieobecność podstawy” wpisana w samo przejawianie się fenomenu (jak trafnie określa to współczesna, np. Merleau-Ponty’owska fenomenologia, owo *percipi* wpisane w *esse*) jako różnica, jego wewnętrzna nietożsamość, nadaje mu strukturę czasową, dynamizuje go. Świat fenomenalny nie wymaga uzasadnienia i celu poza sobą samym; jest zarazem doświadczany jako płynny, dynamiczny, wewnętrznie nietożsamy.

Erozja podstaw przejawiająca się przede wszystkim jako rozpad doświadczenia oraz postępujący proces medializacji naszego świata, idące za nimi przeobrażenia w sferze artystycznej wymuszają rewizję estetycznych ujęć np. w zakresie teorii obrazu czy języka. Wymaga to poszerzenia teoretycznego instrumentarium. Szczególnie atrakcyjne dla nowych, wyłaniających się przed estetykami zadań, stają się fenomenologia, hermeneutyka czy psychoanaliza, szczególnie obszary krzyżowania się ich dróg. Jeśli zatem fenomenologia, to nie w „czystej”, Husserlowskiej wersji, lecz w wersji „przełamanej” przez hermeneutykę, egzystencjalizm czy psychoanalizę; jeśli hermeneutyka, to raczej w wersjach radykalizowanych; jeśli psychoanaliza, to wyzwolona z metafizycznego balastu i otwarta na dawniej

13 M. Heidegger, *Ontologia. Hermeneutyka faktyczności*, s. 21.



niedostępne dla niej pola badawcze. Współczesne estetyki filozoficzne nader często korzystają z narzędzi badawczych tych dziedzin. Tym zaś, co je łączy w odniesieniu do zarysowanego tu pola problemów, jest szczególna wrażliwość na przejawy braku, zaniku czy rozproszenia tego zespołu przekonań i wartości, które wyrastają z metafizyki podstaw. Przy czym często jest tak, że postrzeganie powyższej relacji do podstaw w kategoriach negatywnych, tj. jako zaniku, braku, nieobecności, różnicy, zbiega się z powielaniem przez ten typ myślenia i praktyk badawczych struktur teologii negatywnej. Dobrym tego przykładem jest droga Vattima, który swą nihilistyczną interpretacją późnej nowoczesności zwięźcił teologicznie (*Credere di credere*). Nie przypadkiem filozofowie „braku podstaw” (tacy jak Heidegger, Derrida, Lyotard czy Deleuze) zarzucają sobie nawzajem negatywno-teologiczną matrycę.

### Lyotard a Merleau-Ponty: „poślizg” fenomenalistyczny a otwartość doświadczenia obecności

Językiem u wagi staje się filozoficzna rewizja metafizycznie rozumianej obecności, nadanie nowego znaczenia relacji: obecność-nieobecność. (Pokażę to przesunięcie na przykładzie estetyki Lyotarda.) Przywraca się ważność pewnym wątkom *III Krytyki* Kanta, wraca się do reinterretowanej subiektywistycznej estetyki XVIII wieku oraz do reinterretowanego romantyzmu.

W malarstwie współczesnym, u Adamięgo, Arakawy, Burena – zauważa Lyotard – „obecność jest użyta tylko po to, aby wskazać na fałszywość obecności”<sup>14</sup>. Kluczem do rozpoznania obecności, do której odnosi współczesne malarstwo, jest kategoria anamnezy widzialnego.

Anamneza jako akt pamięci prowadzący do uobecnienia czegoś, u Adamięgo, Burena, Arakawy nie jest powrotem do minionego bytu, nie jest przywoływaniem tego, co utracone; nie jest również negacją tego, co widzialne, dane zmysłowo, na rzecz zapamiętanego obrazu o charakterze mentalnym lub wyobrażeniowym. Nie skłania nas do nostalgii za tym, co minęło lub mogłoby być, lecz pozwala doświadczyć tego, co „tu i teraz” zmysłowo dane, w jego funkcji przywołania warunków samej widzialności, warunków ukazywania się świata. Wraz z kolorami, liniami, formami przestrzennymi powyższych twórców wracamy do „dzieciństwa” doświadczenia świata jako fenomenu. Doświadczamy zdarzenia, które czyni obecnym fenomen w jego samoukazywaniu się. Mimo narzucających się analogii między powyższym stanowiskiem a Heideggerowską i poheideggerowską linią fenomenologii, to „fenomenologiczne” ujęcie zmierza raczej ku fenomenalizmowi. Nie chodzi tu bowiem o doświadczenie istotne bieli czy błękitu, lecz o otwarcie nas na doświadczenie *aisthetyczne*, „zapomniane” przez dzieje zachodnioeuropejskiej kultury, wciąż jednak obecne w naszej percepcji świata. Lyotard jest tu raczej bliższy swoiście interpretowanemu Merleau-Ponty’emu<sup>15</sup> niż Heideggerowi.

14 J.-F. Lyotard, *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Hermann Editeurs, Paris 2008, s. 14.

15 O możliwości interpretowania późnych poglądów Merleau-Ponty’ego w kategoriach słabej ontologii pisałam w artykule pt. „Miejsce sztuki w projekcie ontologicznym Merleau-Ponty’ego”, w: *Sztuka i Filozofia*, nr 33, 2008.

Malarska anamneza pozwala nam bowiem dotknąć tego idiomatycznego splotu zmysłowości i racjonalności, którym jest dla nas zdarzenie „tego oto” koloru. Jeśli anamneza jest powrotem czy powtórzeniem, to odbywa się ono poza czasem historycznym, poza linearnym porządkiem zdarzeń, a raczej w cyklicznym czasie pragnienia i satysfakcji. Przypominane jest nie to, co widzialne czy zobaczone, lecz to, co wizualne, a jest ono zawsze splotem i krążeniem. O anamnezie w znaczeniu, jakie nadaje jej Lyotard, możemy bowiem mówić w kategoriach krążenia form i uczuć.

Jeśli mamy tu do czynienia z nawiązaniem do Merleau-Ponty’ego, to w tym znaczeniu, w którym mówi on o pierwotnym, przedpojęciowym „logosie” linii i kolorów. U autora *Widzialnego i niewidzialnego* pełni on funkcję ontologicznego projektu fenomenalnego świata. U Lyotarda ten Merleau-Ponty’ański wątek jest jednak fenomenalistycznie „spreparowany”, odcięty od metafizyki.

Nawiasem ów trudny związek Lyotarda z Merleau-Pontym, a pośrednio – z fenomenologią w ogóle – ujawnia miejsce „ześlizgiwania się” przywoływanej tu fenomenologicznej tezy o otwartości horyzontu doświadczenia w fenomenalizmie.

Dla Merleau-Ponty’ego byt fenomenalny jest czymś, czego nie da się w doświadczeniu wyczerpać, jego obecność nie daje się w pełni uobecnić, jest obecnością tego, co ją nieskończenie przerasta. Każda dana w postrzeżeniu strona rzeczy jest w ten sposób tylko pozornie „całą rzeczą”, aktualny bowiem szkic zostaje w doświadczeniu percepcyjnym transcendowany ku stającemu się światu (ku jego przeszłości i przyszłości), którego jest on uobecnieniem. Podobnie jak Bergson, Merleau-Ponty wiąże w ten sposób doświadczenie percepcji z ruchem; rzecz, która obecna jest w tym doświadczeniu jako własny eksces, jako wyjście z siebie, postrzegana jest w związku z ruchem. Nie chodzi przy tym o ruch jako przemieszczenie, lecz o ruch jako napięcie między możliwością i jej aktualizacją, ruch żywego bytu, który jest wiecznie odnawiającą się realizacją pragnienia [*désir*]. Właściwością pragnienia jest właśnie jego „niewypełnialność”; żywy byt jest wiecznie odnawiającą się różnicą z samym z sobą, jest – jak to celnie określa Renauld Barbaras – „otwartością różnicy w łonie świata”<sup>16</sup>. Artystyczne przedstawienie jest tworzeniem różnicy, dystansu, sposobem zabudowania i eksponowania przestrzeni „pomiędzy”. Według francuskiego filozofa, „myślenie malarstwa” nie jest wyznaczaniem punktu identyczności rzeczy przedstawiającej i przedstawianej, lecz wydobywaniem przestrzeni różnicy; jest ekspresją mojego cielesnego oddzielania się od rzeczy i rzeczy ode mnie. Jeśli malarstwo współczesne poszukuje głębi, to należy ją w tym przypadku rozumieć jako dystans, różnicę między tym, co jawne i skryte, obecne i nieobecne, widzialne i niewidzialne. Nie jest to już głębia renesansowej perspektywy, gdzie punkt zbiegu linii perspektywicznych symbolizuje ideał bytowej identyczności pierwotnego wzoru i przedstawienia. Malarstwo współczesne chce dotrzeć do „serca rzeczy”, porzucając „widowisko”, które jest efektem pojęciowej unifikacji. Nie oznacza to, iż zmierza ono do przedstawienia istoty rzeczy (ta wszak należy do instrumentarium tej tradycji metafizycznej, której Merleau-Ponty chciałby uniknąć),

16 R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1998, s. 262.

lecz raczej do ukazania niewidzialnych związków i odległości między rzeczami, między rzeczami a postrzegającym ciałem malarza, źródłowych mechanizmów wyodrębniania się rzeczy z owych związków. Jest ono w tym znaczeniu (jakże odległym od filozofii absolutu) wiecznym odkrywaniem transcendencji bytu.

Według Lyotarda z *Que peindre?* to, co jest przywoływane w procesie anamnezy przez współczesne malarstwo, nie jest obecnością bytu. Jest raczej tym, co obecność bytu kwestionuje, co – operując jej resztkami i strzępami – odnosi do czegoś bardziej podstawowego i zapomnianego przez metafizyczne koncepcje obecności. Jeśli malarstwo współczesne posługuje się taką szczątkową obecnością, to czyni to przeciwko niej samej. Tym samym czyni ją przedmiotem krytycznej refleksji: zmusza intelekt do zwrócenia spojrzenia w jej stronę. Ta obecność wykorzystana przeciwko niej samej, forma doprowadzona do deformacji, to w istocie romantyczna ironia. Po Kancie, romantycy znaczą trasę estetycznego nihilizmu jako sposobu kwestionowania obecności tego, co przedstawione.

Problematyka anamnezy jest niewykorzystaną możliwością estetyki – konkluduje Lyotard. Prowadzi nas ona na powrót do pewnych wątków Kantowskiej analityki piękna, pod warunkiem uwolnienia tej ostatniej spod „rządów refleksyjnej władzy sądenia”. Możliwości takie francuski filozof postrzega w kantowskim ujęciu władzy wyobraźni; przede wszystkim w zastosowanej przez Kanta procedurze „denegacji”: przyjemności bez interesu, uniwersalności bez pojęcia, finalności bez celu. Przyjemność piękna jest rozsadzana przez procedurę wewnętrznej negatywności, przez opór stawiany uniwersalności poznania pojęciowego. Patrząc w ten sposób, nie jest ona uzgodnieniem zmysłów i intelektu, widzenia i pojmowania pojęciowego, lecz zasadniczą niemożnością ich pogodzenia. Forma artystyczna poprzez swą niewystarczalność sygnalizuje tę niemożność, to niewypełnienie potrzeby zgodności. Przyjemność piękna jest jej niewypełnialnością, niedokończeniem. To, ku czemu prowadzi nas anamneza widzialnego, którą analizuje Lyotard na przykładach prac Adamiego, Burena, Arakawy, to ani chaos, ani racjonalność, ani logika pragnienia, ani logika pojęcia. Piękno jako „obietnica szczęścia” jest obietnicą niezgody.

Malarstwo współczesne, tak jak na przykładach trzech przywoływanych wyżej artystów, jest przez Lyotarda widziane, stanowiłoby swoistą kontynuację „niedokończonego projektu moderny”. Ten niedokończony projekt polegałby jednak nie na tym, w czym upatrywałby go Habermas, od którego biorę to określenie. Zwiastowana przez eksperymentatorską siłę awangard artystycznych uwolniona twórcza potencja późnej nowoczesności kryje się w jej – po Nietzscheańsku rozumianej samonegacji – która jest w istocie zdolnością zaczynania od początku, pod nieobecność podstaw lub pod narastającą świadomość ich pozornego charakteru. Malarska gra w „uformowane- nieuformowane”, niejednokrotnie myśląca widzów i interpretatorów uproszczeniami formy i niepokojącą ich bliskością wobec niektórych przejawów produkcji masowej (vide: podobieństwo prac Adamiego do rysunku komiksowego) nie jest pozytywną odpowiedzią na kulturowy permissywizm i konsumpcjonizm. Wręcz odwrotnie: stawia nas wobec granic stosowanych przez nas praktyk rozumienia i osvajania świata, zmusza do wysiłku indywidualnej interpretacji, która – zawieszona nad nieobecnością gotowej odpowiedzi – bierze na siebie ciężar artystycznego

eksperymentu. Fenomenalizm? Zapewne, ale nie ten, który ma na myśli Stefan Morawski, gdy w *Niewdzięcznym rysowaniu mapy* pisze o łatwym schlebaniu wymogom współczesnej kultury masowej przez malarstwo współczesne, jakże inaczej przez polskiego filozofa egzemplifikowane.

Nowe formy sztuki pozbywającej się bagażu treściowego związanego z tradycyjnym, zakorzenionym metafizycznie sposobem postrzegania świata, zespół zjawisk, które Gianni Vattimo nazywa „wyzwoleniem ornamentu w sztuce” (a jest to kategoria, którą można umieścić obok zarówno intuicji „czystej formy”, jak i „logiki powierzchni) pozwala na nowy sposób doświadczania bycia: „jego ontologiczna doniosłość polega na odciążeniu bycia”<sup>17</sup>. W tym ujęciu „ornamentalna” strona kultury masowej nabiera sensu doświadczenia, pozwalającego odnaleźć się podmiotowi współczesnej kultury w świecie wielorakich opcji stylistycznych i wpływów. *Kitsch* tej kultury to tylko karykaturalne ślady – odziedziczonych przez nią po tradycji metafizycznego piękna – pretensji do przestrzegania określonych stylistycznych kanonów i nie powinien on przesłaniać znacznie głębszego znaczenia procesów estetyzacji zachodzących w kulturze masowej późnej nowoczesności. Nie można lekceważyć owych skutków „desakralizacji” sztuki i współczesnych fenomenów estetyzacji kultury. To w nich wypowiada się ułomność naszych prób samorozumienia i doświadczania tego, co ludzkie w zderzeniu z faktycznością świata; nawet jeśli przybierają one formy ucieczkowe i iluzyjne, czasem wręcz – nihilistyczne. Próba fenomenologiczno-hermeneutycznego, ale też i antropologicznego zrozumienia głębokich, ludzkich wymiarów estetyki rodzącej się w związku z procesami „odczarowania świata” ujmuje to, co estetyczne (nawet jeśli nie pretenduje ono do rangi apofatycznego kontaktu z absolutem) w kategoriach faktyczności tak, jak rozumiał ją Heidegger.

### Doświadczenie sztuki: dialog dystansu i przyswojenia

Wszelkie próby percepcyjnego i kulturowego przyswojenia świata są, według Merleau-Ponty’ego, zarazem sprawdzianem niemożności tegoż przyswojenia, doświadczeniem nieprzejrzystości, dystansu. Dotyczy to naszych kontaktów ze światem w ogólności, jak i prób przyswojenia światów indywidualnych: innych ludzi, a nawet głębi mojego własnego świata. Każda próba ich zrozumienia, nazwania, wyrażenia czy przedstawienia wywraca na opak relację między głębią (zakrytością) podłoża i widzialnością powierzchni: to, co ustaliło się jako powierzchnia językowego i obrazowego przedstawienia, ukazuje swą nieprzeniknioną głębię niewidzialnego. „Mogę wyjść poza siebie jedynie poprzez świat”<sup>18</sup> – zauważa Merleau-Ponty. Zarazem jednak ta próba wyjścia ku innemu – właśnie dzięki dialektyce dystansu i przyswojenia, która przysługuje mojemu doświadczeniu świata, stwarza szansę komunikacji; modyfikuje mój świat, poszerza moje doświadczenie. W ten sposób malarstwo, literatura, muzyka

17 G. Vattimo, *Społeczeństwo przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2006, s. 81.

18 M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przekład zbiorowy, Fundacja Aletheia, Warszawa 1966, s. 25.

sprawiają, że „wychodząc z nie wiadomo jakiego podwójnego dna przestrzeni, przezierają inny świat prywatny poprzez tkankę mojego i przez to w nim właśnie ja żyję, będąc już tylko tym, kto odpowiada na owo wezwanie, które do mnie skierowano”<sup>19</sup>. Ta swoista komunikacja, którą umożliwia nam sztuka,

czyni z nas świadków jednego i tego samego świata, tak jak synergia naszych oczu wiąże je z jedną rzeczą. Lecz w jednym i w drugim wypadku pewność, jakkolwiek nieodparta by nie była, pozostaje absolutnie niejasna; możemy nią żyć, nie możemy ani jej pomyśleć, ani sformułować, ani podnieść do poziomu tezy<sup>20</sup>.

Wydawałoby się zatem, iż wprowadzicie inną drogą niż późnoświeceniowa filozofia niemiecka, Merleau-Ponty dochodzi do podobnych wniosków, co Baumgarten czy Kant. Nie chodzi tu jednak o charakterystykę wiedzy ciemnej czy komunikacji bez pojęć, ponieważ Merleau-Ponty nie zmierza do pokazania modelu wiedzy ułomnej, zatrzymującej nas w połowie drogi do pełnego poznania. Francuskiemu filozofowi obca jest idea poznania absolutnego. To, co jest nam dane w postrzeżeniu świata, to, co się ukazuje jako zewnętrzny czy wewnętrzny obraz świata, nie jest – jak zauważa autor *Oka i umysłu* – tekstem do odczytania, za którym stałby jeden, wspólny wszystkim, obiektywny sens. Odczytywanie obrazu jako tekstu, zakładanie, iż możliwe jest odkrycie jego ostatecznego sensu, „to wszak poniechanie rozumienia świata faktycznego i wkroczenie w obszar pewności takiego rodzaju, który nigdy nie odda nam owego <jest> [il y a] świata”<sup>21</sup>.

Doświadczenie żywej faktyczności świata powinno zawierać bowiem własną omylność. Jeśli ma być żywym doświadczeniem, powinno być ruchem korekt i przymiarek, ruchem przyswojenia i dystansu, niekończącej się zmiany pozycji postrzegania, a więc – wymienności wnętrza i zewnątrz, powierzchni i podłoża. Zarówno zapytywanie o byt, jak i postrzeganie go dokonuje się wewnątrz świata: tym, co widzi jest moje ciało; widzący jest zarazem widzialny, wpisany jest on w świat, który staje się widzialny właśnie na mocy owego wpisania i właśnie dlatego nie jest on identycznością z sobą samym, nie jest bytem w sobie, lecz zawiera swoją własną negację. Jako że *percipi* stanowi jego nieodłączny moment, niemożliwa jest jego pełna totalizacja, uzyskanie jego pełnego znaczenia.

Chodziłoby tu raczej o aproksymatywne zbliżanie się do faktyczności świata, o stałe odracanie aktu „ostatecznego doświadczenia” jego realności, a nie o doświadczenie pełni jakkolwiek rozumianej obecności. Jeśli przyjąć to założenie Merleau-Ponty’ego, nie można traktować obrazu jako artykulacji tego finalnego aktu. Obraz malarski – jako nieodłączny element i czynnik naszego doświadczania świata, które jest procesem nieskończonym, ułomnym, wiecznie otwartym na korektę i nawet na samozaprzeczenie – jest również nacechowany niejednoznacznością, nietożsamością, niedosytem przedstawianego. Świadomość przedstawieniowego charakteru obrazu jest świadomością różnicy, braku, nietożsamości, które są nieodłącznym aspektem żywej percepcji świata i które

19 Tamże.

20 Tamże.

21 Tamże, s. 48.

wnoszą w byt obrazu to istotowe pęknięcie lub rozziew, o którym Belting pisał w kategoriach obecności i nieobecności, Merleau-Ponty zaś w kategoriach wymiany (splotu) tego, co widzialne i niewidzialne. Jeśli odbieramy obraz jako „prawdziwy”, jeśli „żyje” on w naszej percepcji, to dlatego, że dotyka on i demonstrowuje to, co wynosi ze swego podłoża: z naszych percepcyjnych związków ze światem. Jest swoistym paradoksem, że obraz wskazujący na swój przedstawieniowy charakter (a więc obraz, który czyni tematem różnicę między faktycznością i pozornością naszego doświadczenia) jest bliższy „życiu” (żywej percepcji), niż obraz iluzjonistyczny.

Dlatego prawdziwie artystyczne sposoby ujęcia faktyczności świata takim, jakim jest on nam dany w naszym doświadczeniu, zawsze cechuje pewien rodzaj „niedokończenia”, ułomności. Są one miejscem prześwitywania ukrytego podłoża, którym jest potencjalna możliwość innych ujęć, innych przedstawień. Podłoże naszych kontaktów percepcyjnych ze światem jest niewyczerpalną głębią możliwości i to na tę nieskończoność otwiera nas to, co w malarskim przedstawieniu „chwijne”, niedokończone, demonstrujące własny, przedstawieniowy status (przezieranie grubo tkanego płótna spod warstw farby, grube pociągnięcia pędzla, niedbale rzucane plamy koloru, etc.). Przedstawienie malarskie „żyje”, jeśli nie osiąga efektu pełnej obecności rzeczy przedstawianej.

Może to osiągnąć poprzez eksponowanie roli medium. Pisze o tym efekcie Belting:

Jedynie w sztuce ambiwalencja, która istnieje między obrazem i medium, tworzy tak silny bodziec dla naszej percepcji. Bodziec, przypisywany przez nas obszarowi tego, co estetyczne. Zaczyna się on już tam, gdzie nasze wrażenie zmysłowe pobudzone jest na zmianę przez iluzję przestrzeni i przez pomalowaną powierzchnię obrazu malarskiego. Następnie rozkoszujemy się – jako wysoce estetyczna podnietą – ambiwalencją między iluzją i faktem, między przedstawioną przestrzenią i pomalowanym płótnem. Weneccy malarze renesansu świadomie grali z tą ambiwalencją, wprowadzając szczególnie grubo tkane płótno, aby dobitnie unaozcnić widzowi przyleganie farby do materialnego nośnika<sup>22</sup>.

Podłoże obrazu wyziera spod powierzchni; powierzchnia jest odbierana jako płaszczyzna zamalowanego płótna, wraz z jego kolorem i fakturą, ale zarazem – w oscylującym ruchu nastawienia odbiorczego – jest ona wstępem do innego świata: świata widzianego oczyma innego człowieka i świata moich możliwych doświadczeń. Dlatego tak przemawiają do nas ślady pędzla, rozpoznawane jako ślady ruchu ręki malarza, będące cielesnym przełożeniem relacji między jego własnym ciałem i otoczeniem. W tym sensie ślad pędzla jest rysem, odciskiem tego intercielesnego doświadczenia, które wszak nie jest mechanicznym odciskiem niczym pieczęć, ale jest rysem, któremu przysługuje byt intencjonalny. Jest to bowiem ślad określonego sposobu rozpoznania sensu, nawet jeśli to rozpoznanie sensu przebiegało w płaszczyźnie intercielesnej i jeszcze nie zostało ujęte w pojęcia. Zarazem jest to akt nadania sensu; dzięki niemu uczymy się widzieć świat, odkrywamy niedostrzegane dotąd związki między rzeczami; dzięki niemu inaczej niż dotąd jesteśmy w świecie.

<sup>22</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 43.

Poprzez to przeniesienie ruchu różnicy z obszaru doświadczania naszej obecności w świecie i obecności świata dla nas w obszar sztuki, dokonuje się przemiana: „inny” wkracza w rejon mojego doświadczenia, dotykam wymiarów innego świata (nawet jeśli jest on „we mnie”, jako przejaw mojego życia wewnętrznego). Niezależnie, czy nazwać ten moment przemiany metamorfozą magiczną (Belting), fuzją horyzontów (Gadamer) czy intercielesnością (Merleau-Ponty), odbywa się on za pośrednictwem obrazu jako takiego wyjścia ku światu, które jest zarazem tego wyjścia wizualizacją<sup>23</sup>.

### **Iwona Lorenc: The Aesthetics of Phenomenal Presence as a Hermeneutic of Facticity**

Contemporary culture long ago erased the boundaries between illusion, fiction, and the reality of beings independent of our deeds. Art depicting our real existence in the world should reveal all of our relations, motives, and aims. Art is able to show our real existence in the world because of its sensual and sensitive emotional power, which on the level of aesthetical experience takes the form of preconceptual and prereflective understanding.

*strona@iwona-lorenc.pl*

---

<sup>23</sup> W takim oto kontekście interpretuję dzieło Henryka Musiałowicza, który – jeśli wolno mi powołać się na prywatną z nim rozmowę – wzbraniał się przed nazywaniem go malarzem ikon; jeśli jest ono otwieraniem horyzontów skończoności naszego doświadczenia, to z pozycji istnienia skończonego, rozpaczliwie poszukującego sensu w samej otwartości.

Anna Wolińska

## O wyobraźni przedmiotowej i strukturalnej miłośnika horroru

Stephen King we wstępie do zbioru swoich opowiadań napisał,

Kiedy byłem dzieckiem wierzyłem we wszystko, co mi mówiono, (...). Już wtedy zdawałem sobie sprawę z tego, że istnieją ludzie – tak, naprawdę bardzo wielu ludzi – których wyobraźnia pozostaje kompletnie jałowa, odrętwiała, przytępiona, i w rezultacie stan ich umysłów kojarzy się z przypadłością na jaką cierpią daltoniści. Zawsze takim osobą współczułem i nawet do głowy mi nie przyszło (w każdym razie nie wtedy), że ci ludzie z kolei współczują mnie, a bywa iż mną gardzą, i dlatego, że dręczą mnie różne irracjonalne lęki, ale głównie z tego względu, że zawsze cierpiełem na głęboką i nieuleczalną łatwowierność. «Ten chłopiec – musiał myśleć ten i ów (wiem, że tak również uważała moja matka) – kupi most brooklyński; i to nie raz. Będzie go nieustannie kupował»<sup>1</sup>.

Niewątpliwie wyobraźnia zarówno twórcy horrorów, jak i odbiorcy musi być wrażliwa na pewne rejestry. Przyjrzyjmy się im bliżej, rozpoczynając od wrażliwości na pewne przedmioty.

Zwykle wywodzi się historię tego gatunku z XVIII-wiecznej angielskiej powieści gotyckiej, niemieckiego *Schauerroman* albo z francuskiego *roman noir*, taką genealogię można odnaleźć w pracy pod redakcją Marshalla B. Tymmana, *Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*<sup>2</sup>, wspomnianej przez Nöela Corrolla we wstępie do jego uznanej już za klasyczną pracę *Filozofii horroru*<sup>3</sup>. Takie podejście ujmuje zjawisko, jakim jest horror jako w miarę skryształizowany gatunek, który co prawda podlegał różnym przeobrażeniom od XVIII wieku do dzisiaj, ma swoje odmiany, ale właśnie jako pewien gatunek narracji pochodzi od tych wymienionych powyżej typów. To nie jest podejście filozofa, raczej historyka gatunku, który śledzi np. przekształcenia ikonograficzne pewnych typów wyobrażeń przedmiotowych w ramach rozwijającego się gatunku. Inspiracją dla współczesnego horroru jest niewątpliwie filozofia Edmunda Burka oraz Immanuela Kanta, dzięki którym wzniosłość staje się równoważną, jeśli

1 S. King, „Mit, przekonanie, wiara oraz «Wierzcie w to lub nie!» Ripleya”, w: tegoż, *Marzenia i koszmary*, przeł. M. Wroczyński, Wydawnictwo A. Kuryłowicz, Warszawa 2006, s. 7.

2 „Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide”, red. Marshall B. Tymman, R. R. Bowker Company, New York 1981.

3 N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.



nie ważniejszą od piękna kategorią estetyczną, wprowadzającą nas w świat bezpiecznie przeżywanej grozy<sup>4</sup>.

Noëll Carroll we wspomnianej już wcześniej pracy podejmuje próbę zdefiniowania horroru zgodnie z Arystotelesowską strategią postępowania, która „filozofię gatunku artystycznego opisuje w kategoriach efektu emocjonalnego” – jak stwierdza Carroll<sup>5</sup>. Horror podobnie zatem jak tragedię można ująć od strony uczuć, które wywołuje w odbiorcach. Wyróżnione uczucie zostaje przez Carrola określone jako „art-groza”<sup>6</sup>.

Czym jest art-groza?

Jeśli założyć, że «ja jako członek widowni» znajduję się w stanie emocjonalnym analogicznym do stanu, w którym znajduje się fikcyjny bohater prześladowany przez potwora, to oznacza, że: zostałem sztucznie wystraszony przez potwora X, na przykład Drakulę, jeśli i tylko jeśli: 1. znajduję się w stanie nienormalnego, fizycznie odczuwanego poruszenia (dreszcze, mrowienie, krzyk itp.), które 2. zostało wywołane przez a) myśl, że Drakula może naprawdę istnieć, oraz przez oceny, że b) Drakula jest fizycznie (a może moralnie i społecznie) niebezpieczny, tak jak to przedstawiono w utworze, oraz że c) Drakula jest stworzeniem nieczystym. Myślom tym 3. zazwyczaj towarzyszy pragnienie uniknięcia wszelkich kontaktów ze stworami w rodzaju Drakuli<sup>7</sup>.

Zgodnie z tą dość surowo brzmiącą definicją art-groza to uczucie lęku przeszanego ze wstrętem, które jest efektem obcowania z potworem. Potwór, niezależnie, czy będzie nim „inteligentna dwunożna krwiozercza marchewka”, nawiedzony dom, plama oleju lub wody, mgła czy też idea fatum, jest warunkiem koniecznym uczucia lęku. Lęk rodzi się wskutek myśli, że chociaż potwór nie posiada realności formalnej, to posiada realność obiektywną – stwierdza Carroll, wprost odnosząc się do zaproponowanego przez Kartezjusza w *III Medytacji* rozróżnienia na realność obiektywną oraz formalną lub aktualną<sup>8</sup>.

Obiektywna realność jakiegoś bytu zawiera jego ideę, której nie musi towarzyszyć przekonanie o istnieniu tego bytu... Natomiast istota wyposażona w formalną realność istnieje naprawdę; jej idea zostaje urzeczowiona przez pewien realny byt<sup>9</sup>.

- stwierdza Carroll, i że chociaż bezpośrednio mi nie zagraża, to gdyby istniał realnie, mógłby być groźny, mówiąc inaczej, jest groźny w tym świecie możliwym,

4 Chodzi tu przede wszystkim o koncepcję wzniosłości Edmunda Burke’a (patrz: E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968), do której odwołuje się także Kant w *Krytyce władzy sądzienia*. (patrz: I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Galecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, ss. 184-185).

5 Tamże, s. 2.

6 Patrz: N. Carroll, dz. cyt. Pojęciem art-grozy posługuje się Carroll na określenie horroru, chcąc przede wszystkim podkreślić, iż groza charakterystyczna dla zjawiska kultury masowej, jakim jest horror, jest emocją, której „kontury...zakreśla reakcja emocjonalna fikcyjnych bohaterów pozytywnych na widok potwora” (tamże, s. 49).

7 Tamże, s. 54.

8 Patrz: R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001, ss. 62-63. Warto zwrócić uwagę, co czynią tłumacze w przypisie, iż pojęcia, którymi posługuje się Kartezjusz, są niezgodne ze współczesnymi znaczeniami, które im odpowiadają. Wyrażenie – istnienie obiektywne – współcześnie „znaczy tyle, co istnienie rzeczywiste; u scholastyków i u Descartesa istnienie obiektywne to tyle, co istnienie tylko w myśli, a nie istnienie rzeczywiste. W terminologii Descartesa istnienie rzeczywiste nazywa się istnieniem aktualnym lub formalnym” (M. i K. Ajdukiewiczowie, przep. 37, w: R. Descartes, *Medytacje*, s. 63).

9 N. Carroll, dz. cyt., ss. 57-58.

w którym istnieje aktualnie (formalnie). Źródłem uczucia wstrętu, które w horrorze towarzyszy – zdaniem Carrolla – lękowi, również jest potwór, jako istota nieczysta, wykraczająca poza porządek świata naturalnego. Carroll z powodzeniem odnosi się do koncepcji wstrętu Mary Douglas<sup>10</sup>, wyodrębniając pięć grup obiektów wywołujących owo uczucie. Jest to: 1. przekroczenie kategoryalnych opozycji: wewnątrz-zewnątrz, ja-nie ja, żywe-martwe; 2. niekompletność, znajdowanie się w stanie rozpadu, gnicie; 3. kategoryalna pośredniość, połączenie różnogatunkowych stworzeń, efektem którego jest niemożliwość zaklasyfikowania do określonej kategorii; 4. kategoryalna sprzeczność, obiekty będące połączeniem wykluczających się kategorii; 5. brak formy (byty amorficzne).

Wyobraźnia przedmiotowa, nakierowana na przedmioty, musi być na tyle pojemna, aby zmieścić w sobie zarówno to, co występuje w naturze uporządkowanej w pewien system symboliczny, jak i to, co poza ten system wykracza. Definicja horroru Noëlla Carrolla, zbudowana wokół pojęcia groźnej i nieczystej potworności odsyła nas do wypowiedzianych przez Leonarda da Vinci w kontekście późnego renesansu czy też raczej przełomu manierystycznego stwierdzenie o sile ludzkiej wyobraźni, o „przezwyciężającej” porządek naturalny sile fantazji, za sprawą której do życia powoływane zostają chimery, centaury, „nowe” istoty<sup>11</sup>. W pismach Leonarda, sztuka poszukująca swego uprawomocnienia przechodzi drogę od metafory umysłu artysty jako idealnie gładkiego zwierciadła – w *Traktacie o malarstwie*<sup>12</sup> – do metafory zwierciadła wklęsłego – w późnych pismach z okresu mediolańskiego. Przygotowuje on tym samym grunt pod kolejną metaforę z wykorzystaniem lustra, a raczej wielu luster tworzących labirynt, tak że już nie sposób powiedzieć, co jest wzorem, a co odwzorowaniem, co naturą, a co jej przedstawieniem. Do sztuki końca renesansu wkraczają owe osobliwości, w kolekcjonerstwie XVII-wiecznym decydują o wartości zbioru, który powinien posiadać, jak pisze Krzysztof Pomian, „szkielet bazyliuszka, pazur wielkiej bestii, kawałek arbuza z góry Karmel”<sup>13</sup>. Potworności, odstępstwa od natury w postaci osobliwości, nierealna fantastyka stają się tematem w manierystycznej sztuce XVII wieku, równoległym do tematyki podejmowanej przez klasycystyczny XVII-wieczny barok. Gwałtowny rozwój wyobraźni XVII-wiecznej związany był z postępującymi odkryciami nauk przyrodniczych. Pośrednio ową zależność wyjaśnia teza stanowiąca trzon pracy Luuca Kooijmansa pt. *Niebezpieczna wiedza. Wizje i lęki w czasach Jana Swammerdama*<sup>14</sup>. Kooijmans formułuje ogólny wniosek dotyczący związku pomiędzy rozwojem nauki XVII-wiecznej a mistycyzmem, w który popadali często jej twórcy. Z jednej strony za sprawą odkryć naukowych otwierała się coraz bardziej rozległa perspektywa, w której widziano różnorodne procesy opisujące funkcjonowanie świata naturalnego,

10 Patrz: M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.

11 G. R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520-1650 i współczesnej*, przeł. M. Szalsza, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

12 Patrz: Leonardo da Vinci, „Traktat o malarstwie”, przeł. M. Rzepińska, w: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce*, red. J. Białoostocki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, ss. 421-475.

13 Patrz: K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII*, przeł. A. Pieńkom, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.

14 L. Kooijmans, *Niebezpieczna wiedza. Wizje i lęki w czasach Jana Swammerdama*, przeł. R. Pucek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.

z drugiej natomiast pojawiła się masa pytań, na które nie znajdowano odpowiedzi, a czasami wręcz obawiano się, że żadnej ostatecznej odpowiedzi nie sposób sformułować. Nauka gwałtownie rozwijająca się w tym czasie, z jednej strony, pozwalała dostrzec nowe światy o złożonych strukturach, a z drugiej strony stawała się pożywką dla sceptycyzmu, ciągłych wątpliwości, czy to, co udało się ustalić, jest ostatecznie prawdziwe. A zatem nauka wytwarzała dążący do obiektywności opis natury, ale jednocześnie napędzała wyobraźnię, która wkraczała, gdy pojawiały się pytania, na które nauka nie dawała jednoznacznej odpowiedzi. W przytaczanej pracy znajdziemy niezwykle bogaty repertuar takich wytworzonych przez wyobraźnię bytów.

Zatem można, postępując zgodnie z zaznaczoną na wstępie pierwszą możliwością, poszukiwać inspiracji dla zjawiska, jakim jest dzisiaj horror w sztuce manierystycznej oraz podjąć próbę uzasadnienia źródeł jego istnienia w estetyce tego okresu, w obrębie wyobraźni przedmiotowej, wskazując na pochodzenie potwora z owych dziwności natury charakterystycznych dla przedstawień tego okresu. Z uwagi jednak na przeogromną różnorodność przedmiotów, tematów, typów odstępstw od wyobrażenia wyidealizowanej natury, w miarę spójna analiza okazuje się niemożliwa<sup>15</sup>.

Zauważmy, że wraz ze sformułowaną przez Carrolla definicją pojawiają się dwa problemy natury filozoficznej. Po pierwsze potwór jako twór nieczysty jest pogwałceniem porządku naturalnego. Widać to doskonale, gdy przeanalizuje się wyróżnione przez Carrolla i przywołane przed chwilą warunki, jakie musi spełnić obiekt, aby wywoływać uczucie wstrętu. Każda z wymienionych przez niego grup konstituuje się w wyniku przekraczania istniejącego w warstwie symbolicznej wyobrażenia o porządku naturalnym. Po drugie Carroll uprzedza swoich czytelników już na wstępie swojej pracy, że na gruncie horroru mamy do rozwiązania dwa trudne paradoksy. Pierwszy zwany paradoksem uczuć zawiera się w pytaniu: dlaczego pomimo tego, że uczucie lęku jest nieprzyjemne, lubimy horrory? Drugi, paradoks fikcji, który jest zdecydowanie bardziej interesujący dla filozofa, wyraża się w pytaniu – dlaczego boimy się czegoś, o czym wiemy, że nie istnieje? Paradoks fikcji wprowadza nas w świat zależności pomiędzy uporządkowanym światem naturalnym a tym, co znajduje się poza nim, pomiędzy fikcją a realnością, pomiędzy światem faktycznym a możliwym. Nie sposób rozwiązać owych paradoksów, ograniczając możliwe wyjaśnienie do estetyki wzniosłości, która poddając analizie między innymi doświadczenie grozy bezpośrednio nam niezagrażającej, w istotny sposób przesądziła o poszukiwaniu źródeł horroru w XVIII wieku. Nie sposób również wyjaśnić zjawiska horroru w jego dzisiejszej postaci, nie odnosząc się do problematyki relacji człowieka do natury, a w szczególności nie uwzględniając pewnego typu wyobraźni, jaką powinien posiadać modelowy odbiorca. Wyobraźni nakierowanej raczej nie tyle

<sup>15</sup> Pojawia się tu jeszcze jeden problem natury teoretycznej. Jaką wartość heurystyczną ma taka strategia postępowania, skoro rozpoznanego wstępnie źródła inspiracji w sztuce i estetyce manierystycznej XVII wieku nie można ograniczyć jedynie do zjawiska horroru, równie dobrze sztuka tego okresu inspirowała fantastykę jak i narracje o charakterze baśniowym, a definicja horroru przywołana za Carrolllem, do której się odnoszę, odróżnia od siebie te typy narracji. W nich również może pojawić się potwór, lecz nie pełni tej samej funkcji, a jego status ontologiczny i epistemologiczny na gruncie wspomnianych trzech gatunków jest odmienny (patrz: N. Carroll, dz. cyt., ss. 32-39).

przedmiotowo na różnorodne dziwności, potworności, hybrydy, które mogłyby pełnić funkcję obiektu, jakim jest w horrorze potwór, ile raczej nakierowanej na struktury obejmujące sobą wszechświat, nasz świat i różnorodne światy możliwe.

Spróbujmy zrekonstruować podstawowe warunki, jakie tego typu wyobraźnia strukturalna musi spełniać i przyjrzyjmy się, czy filozofia XVII wieku nie jest dla tej wyobraźni pożywką.

Stephen King we wstępie do zbioru opowiadań *Marzenia i koszmary* napisał:

Wierzę, że dziesięciocentówka może wykoleić pociąg towarowy. Wierzę, że w kanałach Nowego Jorku żyją aligatory i szczury wielkości szetlandzkich kucyków. Wierzę, że stalowym śledziem od namiotu można odciąć komuś jego cień. Wierzę w Świętego Mikołaja; wierzę, że poprzebierani w czerwono-białe stroje osobnicy, których spotyka się przed Bożym Narodzeniem na ulicach, są naprawdę jego pomocnikami. Wierzę, że otacza nas niewidzialny świat. Wierzę, że piłeczka golfowa jest wypełniona trującym gazem, więc jeśli ktoś ją przetnie i wciągnie gaz do płuc, umrze. Ale przede wszystkim wierzę w duchy, wierzę w duchy, wierzę w duchy. W porządku? Gotowy? Świetnie! Proszę, oto moja dłoń. Ruszamy. Znam drogę. Ty musisz tylko wziąć się w garść... i uwierzyć<sup>16</sup>.

Katalog możliwych sytuacji, którym musimy dać wiarę, jest w zasadzie nieskończony. Co możemy powiedzieć o świecie osoby, która śmiało odpowiada na wezwanie Kinga i rusza z nim z drogą?

Świat, w którym się ona porusza, musi być maksymalnie pojemny, można by powiedzieć, że na gruncie tej strukturalnej wyobraźni jest on nieskończony. Musi pomieścić w sobie nie tylko to, co realnie istnieje, ale również to, co sprzeczne jest z porządkiem uznanym za naturalny w danym systemie symbolicznym. Stephen King wspomina serię książeczek, które czytał w dzieciństwie, wydawanych przez oficynę Pocket Books, będących kompilacją książki Ripleya, *Ripley's Believe It or Not*,

Broszury «Wierzcie w to lub nie!» Ripleya po raz pierwszy pokazały mi, jak cienka linia oddziela czasami bajkowy świat od codziennej szarzyzny. Pozwoliły zrozumieć, że zestawienie tych dwóch światów rzuca nieraz wiele światła na powszednie aspekty życia oraz sporadyczne wybuchy zjawisk niesamowitych.

– pisze King, a za chwilę formułuje pytanie: „Zapytacie a co z rzeczywistością? ... Nigdy nie przykładałem większej wagi do rzeczywistości, w każdym razie w swoim pisarstwie. Zbyt często rzeczywistość jest dla wyobraźni tym, czym dla wampira osinowy kołek”<sup>17</sup>. Odpowiedź jest zaskakująca. Czyżby King nie zdawał sobie sprawy z tego, że wiara w: krwiożerczy magiel, inteligentne i palające rządzą krwi ciężarówkę, Czarny lud czy też ideę fatum, której nie sposób zatrzymać, koniecznie musi zmierzyć się z pewną granicą, tj. w przypadku modelowego odbiorcy horroru, właśnie ową „cienką linią” oddzielającą świat realnie istniejący od świata możliwego, świat uporządkowanej natury od świata, który znajduje się poza jej granicami. Zatem mamy tu do czynienia z taką sytuacją: świat jako całość, nie tylko nasz świat, lecz także wszechświat wraz z liczbą możliwych światów musi być nieskończony, oraz wyobraźnia wpisuje

16 S. King, „Mit, przekonanie, wiara oraz «Wierzcie w to lub nie!» Ripleya”, ss. 14-15.

17 Tamże, ss. 9-10.

w tą nieskończoność wyraźną granicę pomiędzy przestrzenią uporządkowaną a tym, co znajduje się poza nią.

Carroll mówi o granicy pomiędzy światem realnie istniejącym, porządkiem naturalnym, który on uosabia, a tym, co sprzeczne jest z owym porządkiem. Potwór jako obiekt wywołujący zarówno uczucie lęku, jak i wstrętu wkracza w uporządkowaną przestrzeń świata naturalnego, łamie zasady wyznaczające właściwe miejsce bytom w tym świecie. Jako obiekt wywołujący wstręt, zgodnie z terminologią Mary Douglas, potwór jest brudny (staje się brudny w efekcie wprowadzania porządku). Brud to odpadek, to coś, dla czego nie ma miejsca w tym uporządkowanym świecie. Wstręt sygnalizuje zbliżanie się do granic tego uporządkowanego świata, do granic klasyfikacji. Właściwą reakcją na przekroczenie tych granic jest nie wstręt, ale wstyd. Z góry powiedzieć, gdzie ta granica się znajduje poza kontekstem konkretnego porządku symbolicznego nie sposób, jest ona płynna tak jak zmienny jest sam porządek<sup>18</sup>. Niewątpliwie jednak na poziomie wyobraźni strukturalnej istnienie owej granicy jest konieczne, gdyż doświadczenie „art-grozy” sytuuje się właśnie na granicach tej uporządkowanej przestrzeni (S. King mówi, że horror przemawia do „nieumeblowanej” części każdego z nas, ale żeby mówić o „nieumeblowanej” części, trzeba założyć istnienie części „umeblowanej”<sup>19</sup>). W to wyobrażenie o świecie jako nieskończonej rozległości wpisana jest granica jako to, co gwarantuje różnorodność owych porządków symbolicznych i stałe ich przekraczanie.

Należy pamiętać, że brud należy eliminować. Douglas opisuje proces takiej eliminacji. Brud zostaje sproszkowany, a zatem pozbawiony swojej własnej tożsamości, taki sproszkowany brud nie staje się jeszcze częścią przestrzeni uporządkowanej tylko raczej należałoby powiedzieć, iż jako coś, co pozbawione jest zupełnie tożsamości zostaje wykluczone poza tę przestrzeń, znajduje się poza jej granicami. Zdaniem Douglas nie traci on jednak swej mocy, oddziałuje z zewnątrz, napiera na granice i tak jak z utylizowanych odpadków można wykonać coś zupełnie nowego, np. pływające wyspy, torby czy meble, tak sproszkowany brud może wkroczyć już właśnie w postaci czegoś innego do owej uporządkowanej przestrzeni, znajdując w niej właściwe dla siebie miejsce, co w konsekwencji może spowodować, że w wyniku tej reorganizacji coś, co dotychczas było w niej czyste, może stać się brudne<sup>20</sup>.

Jest coś, co łączy te wyobrażenia o wszechświecie, światach możliwych i relacjach pomiędzy światem realnie istniejącym a światami fikcyjnymi na poziomie strukturalnym, ze zmianami, jakie miały miejsce w filozofii na przełomie XVI i XVII wieku.

Aleksandre Koyré w uznawanej już dziś za klasyczną rozprawie o pochodzeniu nowoczesnej nauki dokonuje analizy jej rozwoju od XVI do XVII wieku, zdaniem autora w okresie przełomowym, z uwagi na jej dzisiejsze tendencje. Śledzi on przeobrażenia, których efektem jest przemiana polegająca na przejściu od opisu świata jako zamkniętej uporządkowanej całości do „nieskończonego

18 Patrz: M. Douglas, dz. cyt., ss. 76-81.

19 S. King, *Danse macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa [2005], ss. 69-70.

20 Patrz: tamże, ss. 190-207.

wszechświata”<sup>21</sup>. W owych rekonstruowanych przez Koyré koncepcjach świata stale przewija się idea nieskończoności, o której można powiedzieć, że coraz częściej nie wzbudza ona już lęku, ale ciekawość. Jest to nieskończoność coraz bardziej pozytywnie rozumiana. Odnajdywana we wszechświecie, co prawda burzy jego dotychczas ustanowiony hierarchiczny porządek, ale zarazem jest odzwierciedleniem innego, mechanicznego ładu.

Przyjrzyjmy się jednemu przykładowi analogii występującej pomiędzy opisywanymi powyżej dyspozycjami, jakie powinien posiadać modelowy odbiorca horroru, a pewnym XVII-wiecznym wyobrażeniem wszechświata, wraz z wpisaną w jego porządek ideą nieskończoności.

Odwołajmy się w tym celu do Kartezjańskiego<sup>22</sup> rozróżnienia na nieskończoność i nieograniczoność. W „Zasadach filozofii”<sup>23</sup> we fragmencie 26 zatytułowanym na marginesie: „Nie powinno się nigdy dysputować o tym, co nieskończone, a tylko te rzeczy, w których nie dostrzegamy żadnych granic, jakimi są rozciągłość świata, podzielność części materii, liczba gwiazd etc., uważać za nieograniczone”<sup>24</sup>, Kartezjusz pisze,

Dlatego też nie będziemy sobie zadawali trudu dyskutowania o tym, co nieskończone. Bo doprawdy, skoro sami jesteśmy skończeni, byłoby absurdem, byśmy to jakoś określali i w ten sposób usiłovali to jakoby ograniczać i ogarniać. Nie będziemy się zatem troszczyli o odpowiedzi dla tych, którzy pytają, czy jeśli dana jest linia nieskończona, to czy i jej połowa jest też nieskończona, albo czy liczba nieskończona jest parzysta czy nieparzysta i tym podobne. O tych bowiem rzeczach nikt nie powinien rozmawiać, chyba gdyby sądził, że umysł jego, jest nieskończony. Co do nas, baczyć będziemy, aby nie twierdzić, że wszystkie te rzeczy, dla których pod pewnym względem, nie możemy wykryć jakiegoś końca, są nieskończone, lecz [będziemy sądzić], że są nieograniczone. Zatem, ponieważ nie możemy wyobrazić sobie tak wielkiej rozciągłości, abyśmy równocześnie nie rozumieli, że ona może być większa niż dotąd, dlatego powiemy, że wielkość rzeczy możliwych jest nieograniczona. I ponieważ nie można podzielić żadnego ciała na tyle części, aby nie pojąć, że ponad to podzielna jest każda z tych części, sądzimy, że ilość jest podzielna w sposób nieograniczony. I ponieważ nie można pomyśleć takiej liczby gwiazd, aby nie uwierzyć, że Bóg mógł ich jeszcze więcej stworzyć, przypuszczamy, że liczba ich też jest nieograniczona; i tak samo, jeśli idzie o pozostałe rzeczy<sup>25</sup>.

Następnie Kartezjusz wyjaśnia, jaka zachodzi różnica pomiędzy tym, co nieskończone, a tym, co nieograniczone.

O tych zaś rzeczach mówimy, że są nieograniczone anizeli skończone, aby zachować miano „nieskończoności” dla samego tylko Boga, ponieważ w Nim jednym, nie tylko, że nie dostrzegamy z żadnej strony żadnych ograniczeń, ale nadto poznajemy pozytywnie, że on nie ma żadnych granic, a także mówimy tak dlatego, że nie poznajemy pozytywnie, iż innym rzeczom brak z którejś strony granic, a tylko wyznajemy w sposób negatywny, że nie możemy wykryć ich granic, jeżeliby nawet takie im przysługiwały<sup>26</sup>.

21 Patrz: A. Koyré, *Od zamkniętego świata do nieskończonego wszechświata*, przeł. O. i W. Kubański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

22 Wskazane rozróżnienie pojawia się następnie u Leibniza. Patrz: G. W. Leibniz, *Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, przeł. I. Dąbska, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001, ss. 122-125.

23 R. Descartes, *Zasady filozofii*, przeł. I. Dąbska, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001.

24 Tamże, s. 36.

25 Tamże.

26 Tamże, s. 37 (fragment 27 zatytułowany: „Jakie zachodzą różnice między tym, co jest nieskończone a tym, co nieograniczone”).

Nieskończoność zatem przysługuje tylko, zdaniem Kartezjusza, Bogu. Zара-  
zem o wszechświecie można powiedzieć, że nie stanowi on jakiejś zamkniętej,  
ograniczonej, uporządkowanej hierarchicznie całości, lecz że jest on nieogran-  
niczony, gdyż żadnych jego granic nie jesteśmy w stanie wskazać<sup>27</sup>. W liście  
do More'a Kartezjusz pisze: „Tak więc mówiąc, że materia jest nieograniczenie  
rozciąga, chcę przez to powiedzieć, że rozciąga się ona dalej niż wszystko, co  
człowiek może pojąć”<sup>28</sup>. Warto wspomnieć, iż pod wpływem wymiany opinii  
z Henry More'em na temat powyższego rozróżnienia, Kartezjusz osłabia nieco  
wyjściową różnicę pomiędzy nieskończonością Boga a nieograniczonością  
wszechświata. Jak stwierdza Koyré,

...przyjęcie nieograniczonego charakteru świata czy przestrzeni nie oznacza założenia nega-  
tywnego, że może mieć on granice, których nie jesteśmy w stanie określić, lecz raczej przyjęcie  
założenia pozytywnego, iż świat nie ma żadnych granic, ponieważ ustanowienie ich prowa-  
dziłoby do sprzeczności<sup>29</sup>.

Oslabienie tej tezy nie prowadzi jednak do odrzucenia przekonania o po-  
dwojonej nieskończoności – Boskiej i wszechświata, pomiędzy którymi istnieje  
nadal różnica. Kartezjusz nie zgadza się z argumentami More'a, który uznaje  
owo podwojenie za „pseudorozróżnienie” i wybieg mający na celu „uspokojenie  
teologów”<sup>30</sup>. Idea nieskończoności występująca „jak gdyby” w parze z ideą  
nieograniczoności wprowadza nas w świat absolutnej zewnętrżności<sup>31</sup>. „To  
Kartezjuszowi zawdzięczamy koncepcję, że w idei nieskończoności jest «pomy-  
ślane» to, co zawsze pozostanie wobec myśli na zewnątrz”<sup>32</sup>. Nieograniczoność  
natomiast, w tej parze, nie zakłada istnienia takiej absolutnej zewnętrżności<sup>33</sup>.

27 W tym ogólnym stwierdzeniu pragnę podkreślić przekonanie Kartezjusza, co do nieograniczoności  
wszechświata, w odróżnieniu od nieograniczoności możliwości, które w nim mogą się realizować. Koyré,  
w cytowanej tu pracy stwierdza: „...świat Kartezjusza, w żadnym razie nie jest kolorowym, pełnym wielu  
form i jakościowo określonym światem Arystotelesa, światem naszego codziennego życia i doświadczenia  
– ten świat jest jedynie subiektywnym światem niepewnej i nietrwałej opinii, opartej na nieprawdziwym  
świadczenie błędnej i pozbawionej ładu zmysłowości – lecz ściśle ujednocionym światem matematycz-  
nym, światem urzeczywistnionej geometrii; pewnej i oczywistej wiedzy na jego temat szukamy w naszych  
jasnych i wyraźnych ideach” (A. Koyré, dz. cyt., s. 109).

28 Descartes do More'a, 5 lutego 1649, w: R. Descartes, *Zarzuty i odpowiedzi późniejsze. Korespon-  
dencja z Hyperaspistem, Arnauldem i More'em*, przeł. J. Kopania, Wydawnictwo ANTYK, Kęty 2005, s. 59.

29 A. Koyré, dz. cyt., s. 130.

30 Patrz: tamże, s. 116.

31 „Idea nieskończoności nie powstaje w obrębie podmiotu myślącego, oznacza przekroczenie  
możliwych granic podmiotowości i tak właśnie ujęta, wyraża zasadniczą dysproporcję idei i samej  
nieskończoności, której jest ona ideą. Idea nieskończoności jest sposobem bycia nieskończoności – jej  
nieskończeniem (*l'infinition*), czyli jej wytwarzaniem się w podmiocie jako swoiste objawienie” (J. Mi-  
gasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*,  
Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej, Leopoldinum, Wrocław 1997, s. 294).

32 Tamże.

33 Henry More w jednym z listów formułuje następujący argument przeciwko idei nieograniczoności  
wszechświata, jednocześnie będący obroną jego nieskończoności:

Zresztą całkiem szczerze wyznam, co właśnie nasunęło mi się na myśl: że mianowicie jeśli ani puste  
przestrzeni, takiej jaka zakładasz w swoim dowodzie, ani Bogu nie przysługuje rozciągłość, to Twojej  
filozofii nie jest potrzebna owa nieograniczona materia, lecz wystarczyłaby ustalona i skończona  
liczba stadiów [jako granica świata]. Albowiem [wówczas] ani ściany tego skończonego świata nie  
miałyby dokąd się cofnąć, ani wiry nie mogłyby rozszerzyć się od środka, aby środkowa przestrzeń  
stała się rozciąglą, przez co niebył przyjąłby nowe wymiary.

Jeśli zgodnie z intencjami Kartezjusza utrzymamy różnicę pomiędzy „intensywną nieskończonością” Boga a nieograniczonością wszechświata, którego jest on stwórcą, to w pojęcie nieograniczoności (które jest nieograniczonością tylko w przestrzennym sensie) wpisane jest paradoksalnie pojęcie granicy jako czegoś, co zakreśla naszą fragmentaryczną zawsze w stosunku do Boskiej wiedzę o wszechświecie. Między innymi, właśnie z uwagi na nieograniczoność przestrzenną wszechświata, nasza wiedza o nim jest zawsze ograniczona naszą skończonością<sup>34</sup>.

Wyobrażenie o tego typu strukturze wszechświata, jako nieograniczonego, ale jedynie w przestrzennym sensie, jest niezbędnym elementem wyobraźni mitośnika lub twórcy horroru. Wszechświat tak nieograniczony jest wystarczająco pojemny, aby pomieścić w sobie to, co wykracza poza ustalony (symboliczny) porządek, szczególnie, jeśli uzupełnimy to wyobrażenie o nieobecność u Kartezjusza ideą światów możliwych o zróżnicowanych prawach natury<sup>35</sup>. Zarazem zachowanie powyższej omawianego odróżnienia daje możliwość ujmowania nieograniczoności wraz z wpisaną w nią ideą granicy, której nie sposób ostatecznie ustalić.

Tego typu strukturalna wyobraźnia umożliwia widzenie świata w kategoriach uporządkowanej symbolicznie przestrzeni i obszarów znajdujących się na jej krańcach, które odznaczają się brakiem wyżej wymienionego porządku. Graniczność wpisana w pojęcie nieograniczoności umożliwia doświadczenie przekraczania owego porządku, konfrontacji codziennego życia odbywającego się w przestrzeni symbolicznie uporządkowanej z tym, co wykracza poza jego

---

(More do Descartesa, 5.03.1649, w: R. Descartes, *Zarzuty i odpowiedzi*, s. 69.)

Paradoksalnie odpowiedź na ten argument znajdujemy już we wcześniejszym liście Kartezjusza do More'a, w którym Kartezjusz pisze:

Aby jednak nie pozostawiać żadnych wątpliwości: gdy mówię, że rozciągłość materii jest nieograniczona, uważam, iż to wystarczy, byśmy nie wyobrażali sobie poza nią jakiegokolwiek miejsca, do którego mogłyby przenieść się cząsteczki moich wirów; gdziekolwiek bowiem takie miejsce moglibyśmy sobie pomyśleć, tam wszędzie będzie, moim zdaniem, jakaś materia.

(Descartes do More'a, 5.02.1649, w: R. Descartes, *Zarzuty i odpowiedzi*, s. 59.)

W powyższej wymianie argumentów wyraźnie widać wskazaną w tekście różnicę pomiędzy nieskończonością, która wprowadza kontekst absolutnej zewnętrżności, a nieograniczonością, którą rozum ujmuję, wbrew intencji Kartezjusza (patrz: przyp. 30), a zgodnie z sugestiami More'a, jako stałe przesuwanie niemożliwej do wyznaczenia granicy.

34

Kiedy zaś tak mnoży się rzeczy nieograniczone, stają się one nieskończonymi albo raczej nieskończonością, bo taka nieograniczoność i nieskończoność to jedno i to samo. Otóż więc, gdybym tak coraz to bardziej i bardziej zwiększał moje poznanie, powiększałbym w ten sposób również pozostałe moje przymioty, które nie wydają mi się czymś bardziej niedostępnym aniżeli poznanie, skoro tak samo są osiągalne. I tak stawałbym się Bogiem. Ale już wiem na podstawie doświadczenia, że tak uczynić nie mogę i że nie mogę tak potęgować mego poznania, jakbym doprawdy chciał. Przeto nie sam przez siebie istnieję etc.

(R. Descartes, „Odpowiedzi René Descartes'a. Od niego samego zaczerpnięte na niektóre trudności z jego medytacji etc.”, 16.04.1648, w: R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii. Zarzuty uczonych mężów i odpowiedzi autora*, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, S. Świerżawski, I. Dąbska, Wydawnictwo ANTYK, Kęty 2001, s. 459.)

35 W istnieniu takich światów nie widział sprzeczności chociażby Newton.



obszar<sup>36</sup>, oddziaływającej na odbiorcę podobnie jak na bohaterów pozytywnych horroru lękiem przemieszanym ze wstrętem.

### **Anna Wolińska: The Horror Fan and the Objective and Structural Aspects of their Imagination**

We usually set the beginning of contemporary horror in 17<sup>th</sup>-century *Schauerromane*. In this article, the author places the origins of horror in the 17<sup>th</sup>-century imagination could be divided into two types: the objective imagination and the structural one. Objective imagination concerns the set of possible objects in the world, while the structural describe a binary relation: inside/outside, the real world vs. the possible worlds, infinity vs. the limited. These 17<sup>th</sup>-century conflicts brought about the conditions for the rise of horror as a type of fictional narration that evokes fear and abomination.

*wolinska0@op.pl*

---

36 Do takich bytów należy wymienić potwory, które zgodnie z definicją horroru sformułowaną przez Carrolla są niezbędnymi elementami tego gatunku.

Paweł Pasieka

### Architektura i jej znaczenia

Magdalena Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2013, s. 259

„Architektura – pisze Steven Holl – dużo pełniej niż inne formy sztuki łączy się z bezpośrednim zaangażowaniem naszych zmysłowych percepcji. Przepływ czasu; światło, cień i transparentność; zjawiska koloru, tekstury, materiału i detalu wszystko to uczestniczy w pełnym doświadczeniu architektury”<sup>1</sup>

W starożytności, podobnie jak w czasach współczesnych, architekturę i filozofię uznaje się za dziedziny blisko ze sobą powiązane, gdyż – najogólniej rzecz biorąc – stanowią one specyficzne formy ludzkiej aktywności. Jeśli poszukiwano w Grecji miary i celu, wedle których budowle miały być wznoszone, to odpowiedzi na te zagadnienia nie można było uzyskać wcześniej zanim nie określono natury człowieka i jego relacji do świata lub bogów. Jeżeli z kolei analizowano właściwą formę życia ludzkiego, to nieuchronnie dochodzono do przekonania, że odnaleźć ją można tylko w polis, w sztucznie wytworzonej przestrzeni miasta. Książka Magdaleny Borowskiej *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*<sup>2</sup> stanowi usystematyzowaną próbę analizy znaczeń i kodów zawartych w dziełach architektonicznych.

Autorka rozpoczyna od prezentacji historycznej przeglądu reguł i zasad, jakie odgrywały dominującą rolę przy komponowaniu budowli architektonicznych, od renesansu do modernizmu. Wedle niej renesansowy architekt nie mógł obejść się nie tylko bez odkrytych wówczas ponownie zasad tworzenia perspektywy zbieżnej, ale także preferował przede wszystkim rysunek<sup>3</sup>. Oddany za ich sprawą kształt budowli miał zawierać wszystkie, a przynajmniej najistotniejsze sensory,

1 S. Holl, J. Pallasmaa, A. P. Gómez, *Question of Perception. Phenomenology of Architecture*, William Stout, San Francisco 2006, s. 41 i n., cyt. za: M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2013.

2 Tamże.

3 Patrz: tamże, ss. 25-32.

które z nim wiązano. Dla wielu renesansowych architektów rysunek (*disegno*) odgrywał rzeczywiście znaczenie zasadnicze. Spierano się jednak w sposób niezwykle ostry o to, jak należy rozumieć owo pojęcie oraz w jakiej relacji i w jakim zakresie rysunek ten jest kształtowany i określany przez matematyczne zasady proporcji. Sebastiano Selino w swym niedokończonym *Traktacie o architekturze* (1537) zapowiadał, że w księdze drugiej zostanie wyłożone, za pomocą rysunku i słów, zagadnienie perspektywy w taki sposób, aby „architekt, jeśli zechce, mógł ujawnić swój zamysł [*conchetto*] w widzialnym rysunku [*disegno visibile*]”<sup>4</sup>. W tym znaczeniu rysunek staje się pomocniczym narzędziem w ukazywaniu prawdziwej formy. Ujęcie to prowadzi zatem do dwojakiej wykładni rozumienia tego terminu. W tym duchu Federico Zuccari konsekwentnie odróżniał *disegno interno*, które jako „rysunek umysłowy” jest ojcem takich sztuk, jak malarstwo, rzeźba i architektura od *disegno esterno* – „rysunku zewnętrznego”. W swej rozprawie z 1607 roku *Idea malarzy, rzeźbiarzy i architektów* umieścił następującą definicję: „...*disegno* nie jest materią, nie jest ciałem, nie jest przypadłością żadnej substancji, lecz jest formą i ideą, ładem, regułą, celem i przedmiotem umysłu, w którym wyrażają się zamierzone rzeczy”<sup>5</sup>. Rysunek ten zatem „jest ideą, formą umysłu przedstawiającego wyraźnie i jasno rzecz przezeń rozumianą, będącą zarazem jego celem i przedmiotem”<sup>6</sup>. Wedle Zuccari’ego Giorgio Vasari popełnił zasadniczy błąd, gdyż nie brał pod uwagę rysunku wewnętrznego, traktując pojęcie *disegno* jako po prostu równoznaczne z terminem rysunek zewnętrzny. Po drugie nie zadał on sobie trudu, by określić jego zewnętrzne, wizualne i artystyczne jakości, w których uwidocznic musi się nie tylko ład i porządek, ale także celowościowa struktura poszczególnych elementów, jak i całości budowli. Po trzecie prawdziwa analiza tego pojęcia musi doprowadzić do odróżnienia rysunku wewnętrznego opartego na imaginacji od fantazyjnych i nierealnych form oraz od tych, które kształtowane są w umyśle. Po czwarte zaś *disegno* jako przedmiot umysłu (idea) nie jest naszemu poznaniu po prostu dany, lecz jest rozpoznawany za sprawą naszych rozumowań, które prowadzą, na drodze długich i sumiennych badań, do odkrycia owej właściwej formy. Powolna praca umysłu architekta polega zatem na poszukiwaniu najlepszej, najwłaściwszej formy dla konkretnej i niepowtarzalnej budowli i w tym zakresie ma ona charakter twórczy, o tyle tylko, o ile architekt dopełnia swą pracą, w zgodzie z Arystotelesowską koncepcją, celowość samej natury. Wówczas to rysunek zewnętrzny staje się dziełem, które zarysowane zostało formą nieposiadającą cielesnej substancji. Zuccari przestrzega przed tym, by nie podporządkowywać owego rysunku matematycznie wyznaczanym liniom lub zarysom. Autentyczna praca architekta nie daje się sprowadzić do zastosowania ogólnych reguł matematycznie wyrażanych proporcji i harmonii. Owa „linia, jako rzecz martwa, nie jest wiedzą o rysunku ani o malarstwie, lecz ich działaniem”<sup>7</sup>. Zatem terminy i reguły matematyczne nie są zdolne do tego, by za ich pomocą uzyskać właściwą

4 S. Selino, „Traktat o architekturze”, przeł. K. Tyimiński, w: *Teoretycy, artyści i pisarze o sztuce 1500-1600*, red. J. Białostocki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 190.

5 F. Zuccari, „Idea malarzy, rzeźbiarzy i architektów”, w: *Teoretycy*, s. 388.

6 Tamże, s. 388.

7 Tamże, s. 394.

formę (*disegno*). „Bo zamiast praktykę, pomysłowość i żywość artysty wzmacniać, odbierają mu je zupełnie, męcząc jego umysł, stępując osąd i pozbawiając jego sztukę wszelkiego wdzięku, ducha i smaku”<sup>8</sup>. Prawdziwie twórczy zatem może być jedynie rysunek wewnętrzny, w którym wyraża się wręcz boska siła kreacji, za której sprawą wyłania się w pełni ukształtowane dzieło. W przenikającej umysł architekta mocy *disegno* dostrzeże Zuccari zaszyfrowany znak imienia Boga (*Dio*), którego obecność można dostrzec wówczas, gdy zapiszemy ów termin jako: *Di-segn-o*.

Zagadnienie rysunku nie było jedynym przedmiotem analizy renesansowych traktatów architektonicznych. Dzieło Witruwiusza, a także klasyczne koncepcje dotyczące środowiska naturalnego wywierały istotny wpływ na prace żyjących wówczas architektów. Leon Battista Alberti, podobnie jak Witruwiusz, którego pracę pilnie studiował, uważał, że środowisko ma zasadnicze znaczenie dla uprawiania sztuki architektonicznej. Termin ten rozumiał w szerokim znaczeniu, przekonywał bowiem, że architekt musi brać pod uwagę nie tylko lokalizację, miejsce, w którym budynek ma być wzniesiony, ale powinien także uwzględniać szersze otoczenie, w skład którego wchodzi nie tylko ogrody, ale także całe miasto i jego rozplanowanie. Kwestie odpowiedzialności publicznej architekta, podejmowane przez niego wysiłki w celu osiągnięcia całościowego rezultatu, wreszcie harmonizowanie ludzkich twórców z naturalnym otoczeniem stanowiły zasadnicze tematy, przewijające się nieustannie przez jego dzieło. Alberti dowodził, że architekt musi brać w swjej pracy pod uwagę konsekwencje płynące z istnienia środowiska fizycznego, zdrowotnych warunków życia oraz zmian środowiskowych. Nie oznacza to, że w swych działaniach musi on wyłącznie dostosowywać się do istniejących warunków przyrodniczych. Jeśli bowiem wywołują one na przykład określone choroby, zadanie architekta polega na ich zmianie. Starożytni, jak przekonywał Alberti, przywiązywali wielką wagę do tego, by unikać zamieszkiwania w miejscach „niezdrowych” oraz byli szczególnie wyczuleni, by klimat był dla mieszkańców korzystny. Zdawali sobie bowiem sprawę z naszej ograniczonej możliwości zmiany środowiskowych warunków życia. O ile możliwa staje się, poprzez pomysłowe działanie, zmiana ukształtowania danego terenu lub też zmiana stosunków wodnych (czego przykłady dawali już starożytni, osuszając tereny bagniste i wilgotne), o tyle rozumne działanie człowieka nie może skutecznie przezwyciężyć złego klimatu panującego w danym miejscu. Każdy zdaje sobie sprawę, dodawał Alberti, jak wielki wpływ wywiera klimat na powstawanie, wytwarzanie i utrzymanie się rzeczy. Alberti zalecał przy wyborze miejsca kierowanie się zasadą złotego środka. Najlepsze tereny nie są ani zbyt gorące, ani zbyt wilgotne. Tylko na nich rodzą się mężczyźni, smukli i przystojni ludzie. Zatem niezwykle ważną rzeczą dla architekta musi być wybór właściwego miejsca, w którym ma być założone miasto bądź powstać ma budynek. Poza zaletami naturalnymi miejsce musi zapewnić także pewność spokojnego współżycia z naszymi sąsiadami. Sztuka wznoszenia budynków musi w równym stopniu uwzględniać naturalne otoczenie, jak i potrzebę tworzenia wspólnoty ludzkiej. Ściany i dachy nie tylko są po to, by chronić nas

<sup>8</sup> Tamże, s. 398.

przed warunkami pogodowymi, ale służą przede wszystkim łączeniu ludzi ze sobą. Użyteczność, warunki zdrowotne, komfort życia nie wystarczają do tego, by kierować się nimi przy wznoszeniu budynku lub zakładaniu miasta. Ludzie powinni mieć świadomość piękna i walorów estetycznych miejsc, w których toczyć ma się ich życie, ponieważ są one formami budowania określonego rodzaju kodów kulturowych. Z tych więc względów zalecał Alberti, by nie wznoszono rezydencji przy zbyt ruchliwych miejscach, gdyż mogą nie tylko nie zapewniać wystarczającego komfortu życia osobom w nich zamieszkującym, ale także mogą utracić należny im powab i dostojęństwo. Nie należy również umieszczać żadnego budynku w dolinie pomiędzy dwoma wzgórzami, ponieważ poza oczywistymi zastrzeżeniami rezydencja umiejscowiona w taki sposób zostanie pozbawiona dostojęństwa i godności, a jej widok, jaki będzie tworzyć dla obserwatora nie będzie ani przyjemny, ani piękny.

Przedstawione w pierwszej części książki Magdaleny Borowskiej analizy pojęcia *disegno* koncentrują się jednak wyłącznie na jego rozumieniu jako zewnętrznego kształtu obiektu architektonicznego. Zawężenie to jest efektem wpisania przez autorkę, owych analiz w dominującą wzrokocentryczną tendencję europejskiej kultury. Magdalena Borowska w swej pracy świadomie pozostawia wszelkie aspekty społeczne i środowiskowe renesansowej sztuki wznoszenia poszczególnych budynków, jak i planowania przestrzennego miasta poza obrębem swych analiz. Ów zabieg pozwala jej w kolejnych częściach książki wydobyć zmiany w zakresie percepcyjnych władz zaangażowanych w estetyczne doświadczenie architektury.

Autorka stale śledzi w książce przemiany estetycznych form doświadczania przestrzeni architektonicznych. Ważna zmiana w tym zakresie dotyczy odejścia od statycznego, wyróżnionego przez perspektywę zbieżną centralnego miejsca, z którego ogląda się obiekt architektoniczny. Osiągana przez to dynamizacja widoku i jego „uprzestrzennienie” Magdalena Borowska analizuje zarówno z punktu widzenia intencjonalności aktów postrzeżeniowych, jaki i wielości uzyskiwanych w ten sposób wglądów. Z kolei badania z zakresu semiologii pozwalają jej ujawnić kody znaczeniowe zawarte w obiektach architektonicznych. Wedle semiologicznego punktu widzenia jedynymi konkretnymi przedmiotami tworzącymi uniwersum architektury są obiekty architektoniczne jako oznaczniki. Zasadniczy problem polega na tym, że jeśli element architektoniczny ma być oznacznikiem, to pojawia się pytanie, czego jest on znakiem? Wydaje się bowiem, że obiekty architektoniczne niczego nie komunikują, lecz jedynie funkcjonują, a więc oznaczają wyłącznie same siebie. To, że budynek lub element architektoniczny pobudza nas do pewnego działania, nie należy do teorii komunikacji, ale to, że komunikuje nam swoją potencjalną funkcję jest pewną daną kulturową, która powinna być poddana analizie. Z punktu widzenia semiologicznego niezwykle ważne jest nie tylko to, jakie kody prymarne i sekundarne wiąże się z danym obiektem, lecz w jaki sposób ustala się pewien zestaw denotujących i konotujących go znaczeń. Budynek denotuje pewien sposób jego zamieszkiwania, lecz konkretne znaczenia, które są z nim związane, zależą od innych, szerszych kodów kulturowych. Forma obiektu architektonicznego denotuje określoną funkcję tylko na mocy pewnego systemu oczekiwań i nawyków, a więc na mocy

kodów. W książce, Magdalena Borowska, podążając za analizami Umberto Eco, pokazuje, że denotowanie znaczeń w obiektach architektonicznych podlega działaniu pewnych zewnętrznych wobec samej architektury kodów kulturowych, których architekt nie może swobodnie zmieniać i dyktować, zmuszając w ten sposób ludzi do nowego sposobu życia. Architekt, jak stwierdza Eco,

chcąc budować musi wciąż być kimś innym, niż jest. Musi się stawać socjologiem, antropologiem, semiologiem... (...) Chcąc nadać kształt systemom wymagań, nad którymi nie ma władzy, chcąc przemawiać językiem, jakim jest architektura, która musi zawsze mówić coś odmiennego od niej samej (...) architekt z samej istoty swej pracy skazany jest na to, by być jedynym może i ostatnim humanistą w społeczeństwie współczesnym. Musi *myśleć o całości* właśnie...<sup>9</sup>

Z uwagi na prowadzone przez autorkę badania szczególne znaczenie ma analiza koncepcji przestrzeni Martina Heideggera. Wyznacza ona wedle autorki istotną zmianę we współczesnym doświadczeniu architektury.

Można rzec, że namysł Heideggera nad architekturą nie dotyczy samych budynków, ale „budynków w procesie” oddziaływania na odbiorcę i jest interpretacją tego oddziaływania w ramach właśnie fenomenologii bycia<sup>10</sup>.

Borowska wykorzystuje koncepcję przestrzeni Heideggera do analiz zjawisk architektonicznych, z antycznych „początków kultury europejskiej”.

W książce analizie poddane zostają również dekonstruktywistyczne strategie zmierzające do podważenia zastanych kodów architektonicznych. Nowa estetyka dekonstruktywistyczna zakłada, że należy mówić wieloma językami lub też ujawniać to, co zostało przemilczane lub ukryte w podstawowych pojęciach i znaczeniach, przypisywanych dotychczas obiektom architektonicznym. Wyzwolenie architektury od zewnętrznych wobec niej znaczeń i ideologii zostaje uzyskane poprzez poliwalencyjność i polifoniczność: fragmentaryzację, rozproszenie i wprowadzenie nieciągłości między poszczególnymi elementami architektonicznymi. Wydaje się jednak, że w prezentowanej książce autorka unika jednoznacznej odpowiedzi na pytanie: Czy zabiegi te wpisują się w program „ożywienia” architektury, poszerzający nasze sposoby odbioru przestrzeni architektonicznych, w których ze zderzenia z naszymi nawykami i uzusami wychodzimy uwolnieni i wzbogaceni, czy też przeciwnie wieloznaczność tych prac staje się źródłem jeszcze większego wyobcowania?

Do najważniejszych części książki stanowiących punkt dojścia prowadzonych wcześniej analiz należy część trzecia i czwarta. Miejsce w nich zajmują analizy przedrefleksyjnych i przedpoznawczych form doświadczenia przestrzeni architektonicznej. Jak dowodzi autorka, w wielu współczesnych projektach architektonicznych liczy się przede wszystkim bezpośrednio cielesne doświadczenie tworzących je przestrzeni<sup>11</sup>. Obiekty architektoniczne jawią się jako wielkie sensoria, w których jesteśmy zanurzeni jako czułe i wrażliwe istoty. Wielozmysłowy charakter naszego odbioru świata sprawia, że przestrzenie

<sup>9</sup> U. Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 250.

<sup>10</sup> M. Borowska, dz. cyt., s. 85.

<sup>11</sup> Patrz: tamże, ss. 171-217.

architektoniczne również kształtowane są za pośrednictwem wielu mediów. Obok widzianych przez nas kształtów i światłocieni doświadczamy przestrzeni dźwiękowych, zapachowych i taktylnych. Architekci nie uprzywilejowują już wzroku jako nadrzędnej władzy zmysłowego poznania świata. Analizując to doświadczenie, autorka przytacza obszernie fragmenty z prac Petera Zumtora, współczesnego architekta, zdobywcy nagrody Pritzкера, który zdaje relacje ze swojego doświadczenia i zarazem formułuje program architektury oddziaływającej na widza na poziomie prekognitywnym. W opisywanych przez Zumtora obiektach architektonicznych znajdujemy siebie wprawdzie nie jako *animal rationale*, lecz przede wszystkim jako cieleśnie zaangażowaną istotę. Jak stwierdza w swojej pracy autorka,

Celem konkretnych zadań budowlanych jest dla niego właśnie owo zamieszkiwanie (...) oznacza to – używanie naturalnych materiałów – «kamienia, płót, stali, skóry» – oraz przywydywanie właściwości szkieletowych w wyobraźni rozwiązań konstrukcyjnych ukierunkowane nie tylko na ich prozaiczną (wpisaną od zawsze w sztukę budowania) funkcjonalność budynków, ale także na kreowanie możliwości odczuwania w ich przestrzeniach związków pomiędzy sensualnością a sensem<sup>12</sup>.

Ostatnia część książki poświęcona jest rekonstrukcji koncepcji Nowej Fenomenologii Hermana Schmitza i projektu filozoficznego Gernota Böhme. Wykorzystując opracowane przez nich kategorie „ciałosferycznych poruszeń”, „atmosfer” i „nastrojów”, Magdalena Borowska poddaje analizie wybrane obiekty architektoniczne, koncentrując się zwłaszcza na budynkach zaprojektowanych przez Petera Zumthora. Ostatni rozdział tej części<sup>13</sup> zawiera analizę możliwości kształtowania naszych prekognitywnych władz poznawczych. Wykorzystując pracę *Hormonarium* przygotowaną przez Philipa Rahma, autorka analizuje, jakiego rodzaju cieleśnie odbierane doświadczenia przyjemności, przykrości, komfortu lub rozdrażnienia mogą być generowane przez określone warunki fizyko-chemiczne otoczenia. *Hormonarium* pozwala przebadать wpływ zmieniających się parametrów fizycznych, elektromagnetycznych i chemicznych na odczucia i zachowania odbiorców. Tym samym eksperymenty Rahma uzmysławiają nam to, że nasze „atmosferyczne poruszenia i doświadczenia” mogą być nam narzucane, modyfikowane i manipulowane przez niewidoczne, na poziomie empirycznego doświadczenia, warunki i czynniki. Ludzkie ciała i architektura jawią się zatem jako systemy wiązek energii wzajemnie się przenikających. Książka Magdaleny Borowskiej stanowi interesujący, autorski przegląd wybranych koncepcji filozoficznych uzupełnionych o prace teoretyczne architektów, które w istotny sposób doprowadziły do zmiany rozumienia przestrzeni w architekturze współczesnej. Z uwagi na interdyscyplinarny charakter pracy, może być ona skierowana zarówno do architektów, teoretyków architektury, historyków oraz filozofów. Chociaż sama autorka nie analizuje w książce społecznego kontekstu podjętej przez nią problematyki, to książka ta może stanowić teoretyczne uzupełnienie badań nad społecznym kontekstem funkcjonowania przestrzeni architektonicznych.

12 Tamże, ss. 189-190.

13 Patrz: tamże, ss. 197-217.

## Noty o autorach

**Maria Gołębowska** – profesor w Zespole Filozofii Kultury Instytutu Filozofii i Socjologii PAN w Warszawie; zainteresowania badawcze – filozofia współczesna (poststrukturalizm, fenomenologia, filozofia egzystencji), zagadnienia teoriopoznawcze, językoznawcze i aksjologiczne, również badania różnych przekazów kulturowych, w tym badania przekazów medialnych; publikacje – książki: *Między wątpieniem a pewnością. O związkach języka i racjonalności w filozofii poststrukturalizmu*, Kraków 2003, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Gdańsk 2003, *Rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego*, Warszawa 2006, *Wiedza egzystencjalna. O trzech koncepcjach poznania w filozofii egzystencji*, Warszawa 2008.

**Anna Grzegorzczak** – profesor, filozof, kulturoznawca, kierownik Zakładu Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, założycielka i dyrektor Centrum Badań im. Edyty Stein, redaktorka prac o Edycie Stein (*Niewidzialna rzeczywistość*, 1999; *Nowa rzeczywistość*, 2000) oraz autorka książek: *Niekartezjańskie współrzędne w dzisiejszej humanistyce* (1995), *Anioł po katastrofie* (1995), *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta Camusa* (1999), *Filozofia nieoczekiwanego. Między fenomenologią a hermeneutyką* (2002), *Filozofia światła Edyty Stein* (2004), *Ponad kulturami. Uniwersalizm Edyty Stein* (2010), *Obecność wartości* (2010). Jej aktualne zainteresowania skupione są wokół historii mistyki i filozofii rozwoju duchowego.

**Iwona Lorenc** – profesor, kierownik Zakładu Estetyki w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Pracuje również w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Od 1989 redaktor, a następnie: w latach 2002-2007 redaktor naczelna półrocznika *Sztuka i Filozofia*; w latach 1998-2008 współkierowała Pracownią Badań nad Filozofią Francuską i Francuskojęzyczną w Instytucie Filozofii UW. Specjalizuje się w filozofii sztuki, szczególnie w zakresie filozofii fenomenologicznej, filozofii przedstawienia i estetycznej problematyce późnej nowoczesności. Autorka monografii i redakcji zbiorowych: *Logos i mit estetyczności* (1993); *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia* (2003); *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności* (2010); *Fenomenologia francuska* (red.) (2006); *Wokół fenomenologii francuskiej* (red.) (2007); *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna* (red.) (2011).

**Cezary Józef Olbromski** – dr hab., niezależny filozof, fenomenolog, platonik, agnostyk. Współpracuje z the Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation (Athens-New York) oraz z Instytutem Filozofii i Socjologii PAN. Prowadzi (a) badania fenomenologiczne (m.in. [2011], *The Notion of lebendige Gegenwart As Compliance with the Temporality of the «Now»*, *The Late Husserl's Phenomenology of Time*, series: *Polish Contemporary Philosophy and Philosophical Humanities*, vol. 2, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften), w których rozwija Husserlowską fenomenologię czasu, szczególnie zaś pojęcie „żywej terażniejszości” [*die lebendige Gegenwart; living present*] jako podstawy kategorii «teraz». (b) Prowadzi badania z filozofii społecznej/polityki (m.in. [2012], *Democracy in the Age of the Post-religiousness. Foundations of Alternative Economics*, series: *Studies in Changing Democracy. New Complexions of the Political*, vol. 1, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien: Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften), w których rozwija teorię post-dedykowanego środowiska zdigitalizowanej komunikacji [*the post-dedicated e-nvironment*] opartej na świadomości wolnej od dedykacji [*the non-dedicating consciousness*]. (c) Pozostałe książki: *Verstehende Soziologie Maxa Webera — konteksty filozoficzne i inspiracje*, Toruń 2003, *Kategoria «teraz» we współczesnej fenomenologii czasu*, Lublin 2005, *Demokracja w okowach totalitaryzmu. Współczesne ograniczenia implementacji zasad demokratycznych*, Warszawa 2011.



**Paweł Pasięka** – dr, adiunkt, Zakład Filozofii SGGW w Warszawie. Głównym przedmiotem zainteresowań jest filozoficzna analiza relacji człowiek-natura, ze szczególnym uwzględnieniem różnicy między człowiekiem a zwierzęciem. Specjalizuje się w analizie etycznych zobowiązań wobec zwierząt oraz uznaniem ich praw. Ostatnie publikacje: „Kartezjańska koncepcja zwierzęcia-maszyny”, w: *Filo-sofija* nr 17 (2012/2); „Koniec natury. Perspektywa antyantropocentryczna”, w: *Ludzie i nie-ludzie. Perspektywa socjologiczno-antropologiczna*, red. A. Mica, P. Łuczeczko, Pszczółki 2011; „Filozofia krajobrazu miejskiego”, w: *Miasto nie-miasto. Refleksje o mieście jako społeczno-kulturowej hybrydzie*, red. L. Michałowski, D. Rancew-Sikora, A. Bachórz, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010; „Dialogue and Persuasion”, w: *Dialogue and Universalism*, No. 9-10/2010.

**Janusz Sidorek** – dr hab. Pracuje w Instytucie Filozofii, Socjologii i Socjologii Ekonomicznej SGH, tłumacz, zajmuje się historią filozofii XIX i XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem fenomenologii.

**Anna Wolińska** – dr, adiunkt w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Pracuje w redakcji czasopisma *Sztuka i Filozofia*. Przedmiotem zainteresowań jest problematyka doświadczenia estetycznego. Prowadzi badania z zakresu estetyki fenomenologicznej, semiotycznej i hermeneutyki. Analizuje z perspektywy estetycznej mimowolne doświadczenia ludzkie. Publikuje w: *Estetyce i Krytyce, Przeglądzie Filozoficznym – Nowa Seria, Sztuce i Filozofii, Dialogue and Universalism*.

## 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, recenzji zaś – 8 stron.
2. Przypisy powinny być umieszczone na dole strony i mieć formę przyjętą w ostatnich tomach pisma z pełnym tytułem, nazwiskiem tłumacza, redaktora tomu bądź pracy zbiorowej, nazwą wydawnictwa, datą i miejscem wydania (np. J. Derrida, *Głos i fenomen*, przeł. 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 2 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 „Art and Philosophy” (*Sztuka i Filozofia*) about our preferences concerning texts submitted 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. Examples of footnotes: B. Wallraff, *Word Court: Wherein Verbal Virtue Is Rewarded, Crimes against the Language Are Punished, and Poetic Justice Is Done*, Harcourt, New York 2000, p. 34.
3. Authors are advised to submit two printed copies and a computer disc when sending by post or an electronic version (formatted most preferably in MS Word, or Open Office) 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) 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.