Estetyka
i Krytyka

The Polish Journal
of Aesthetics

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics

Tom pod redakcją
Piotra Orlika
i Józefa Tarnowskiego

Nr 42 (3/2016)

Uniwersytet Jagielloński
Uniwersytet Gdański
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu

Estetyka *i Krytyka* | The Polish Journal of Aesthetics

Redaktor naczelny:
Leszek Sosnowski

Redakcja:
Natalia Anna Michna (z-ca red. naczelnego), Dominika Czakon (sekretarz), Anna Kuchta, Marcin Lubecki, Iwona M. Malec, Rafał Mazur

Rada naukowa:
Władysław Stróżewski, Tiziana Andino, Franciszek Chmielowski, Nigel Dower, Grzegorz Dziamski, Bogdan Dziemidok, Tadeusz Gadacz, Jean Grondin, Carl Humphries, Akiko Kasuya, Carolyn Korsmeyer, Teresa Kostyrko, Diana Tietjens Meyers, Carla Milani Damião, Andrzej J. Nowak, Elżbieta Paczkowska-Łagowska, Mauro Perani, Zofia Rosińska, Beata Szymańska, Józef Tarnowski, Kiyomitsu Yui, Anna Zeidler-Janiszewska, Bogusław Żyłko

Publikacja finansowana ze środków Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Gdańskiego, Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. J. Matejki w Krakowie oraz Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu.

Kontakt:
Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków
estetykaikrytykauj@gmail.com, www.estetykaikrytyka.pl

Wydawca:
Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków

Współpraca wydawnicza:
Wydawnictwo Nowa Strona
ul. Łagodna 85, 43-300 Bielsko-Biała

Projekt okładki:
Franciszek Chmielowski

Redakcja językowa:
Marcin Lubecki, Katarzyna Migdał

Skład:
Katarzyna Migdał

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński
All rights reserved
e-ISSN 2353-723X | p-ISSN 1643-1243
Nakład: 100 egz.

Spis treści

Artykuły

Beata Frydryczak	*Zmysły w krajobrazie*	9
Elżbieta Kal	*Orzeźbianie przestrzeni. Galeria rzeźby w Poraju*	23
Krzysztof Moraczewski	*Kantowskie źródła idei muzyki autonomicznej. Część pierwsza*	51
Mariusz Moryń	*Estetyka i wieczny powrót – o niektórych możliwościach odczytania Fryderyka Nietzschego*	87
Piotr Orlik	*O reminiscencjach „świętego snu" Jana Jakuba Rousseau w* Mnemosyne *Friedricha Hölderlina w perspektywie uobecniania indyferencji*	103
Paulina Popek	*Po co urbanistyce transparentność dźwięku? Uwagi na marginesie polskiej ekspozycji na 13. Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji*	127
Jakub Ruks	*Rola uczuć w estetyce Franza Brentana*	145
Józef Tarnowski	*Heglowsko-platońskie inspiracje pierwszych polskich estetyków akademickich. Część druga: Henryk Struve*	167
Piotr Winskowski	*Trwanie plamy i migotanie linii. Przestrzeń i czas w grafikach Arthura C. Danto*	193
Anna Ziółkowska-Juś	*Rola doświadczenia estetycznego w poznaniu integralnym. Ku Deweyowskim inspiracjom*	219

Noty o wydarzeniach kulturalnych

Barbara Forysiewicz — *Międzynarodowa konferencja* Witkacy 2014: Co jeszcze jest do odkrycia? 245

Joanna Jakubowska — *Wystawa* Gdańsk i okolice 1793–1914. Miasto – ludzie – wydarzenia w rysunku i grafice 249

Maciej Kędzierski — *Międzynarodowa konferencja* Antropologia krajobrazu: obraz-zmysły-pamięć 253

Małgorzata Vražić — *Międzynarodowa konferencja* Trzecie dni Zdravka Malicia 261

Dialogi i diagnozy

Maciej Kędzierski — *Recenzja serii wydawniczej „Krajobrazy"* 267

Józef Tarnowski — *Książki, które zmieniły świat architektury i urbanistyki* 279

Noty o autorach 285

Contents

Articles

Beata Frydryczak	*The Senses in the Landscape*	9
Elżbieta Kal	*Space Sculpting. Sculpture Gallery in Poraj*	23
Krzysztof Moraczewski	*Immanuel Kant and the Sources of the Idea of the Authonomous Music*	51
Mariusz Moryń	*Aesthetics and Eternal Recurrence. About Certain Possibilities of Reading Friedrich Nietzsche*	87
Piotr Orlik	*On the Reminiscences of the Rousseau's "Holy Dream" in Hölderlin's* Mnemosyne *in the Perspective of Challenges of Indifference*	103
Paulina Popek	*What Does Sound Transparency Mean for Urban Planning? Remarks on the Margin of Polish Exposition at the 13th International Architecture Exhibition in Venice*	127
Jakub Ruks	*The Role of Feelings in the Aesthetics of Franz Brentano*	145
Józef Tarnowski	*Hegelian-Platonic Inspirations of the First Polish Academic Aestheticians. Part Two: Henryk Struve*	167
Piotr Winskowski	*The Presence of the Stain and the Glittering of the Line. Space and Time in Graphics by Arthur C. Danto*	193
Anna Ziółkowska-Juś	*The Role of Aesthetic Experience in the Integral Knowledge. Towards Dewey's Aesthetics*	219

Notes about Cultural Events

Barbara Forysiewicz — *International Conference* Witkacy 2014: What Else to Discover? 245

Joanna Jakubowska — *Exhibition* Gdańsk and the Surrounding Area 1793–1914. City – People – Events 249

Maciej Kędzierski — *International Conference* Landscape Anthropology: View-Senses-Memory 253

Małgorzata Vražić — *International Conference* Thirds Malic Days 261

Dialogues and Diagnoses

Maciej Kędzierski — *Review of the Krajobrazy series* 267

Józef Tarnowski — *Books that Have Changed the World of Architecture and Urban Design* 279

About the Contributors 285

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics
42 (3/2016), DOI: 10.19205/42.16.1

Beata Frydryczak*

Zmysły w krajobrazie[1]

Abstrakt

W artykule podejmuję problem roli zmysłów w doświadczaniu krajobrazu. Proponuję odejście od klasycznej wykładni i estetyki *the picturesque*, która ujmuje krajobraz w doświadczeniu wizualnym jako obraz, by sprawdzić, jak zmienia się rozumienie i postrzeganie krajobrazu, gdy kategorią go definiującą będzie „wzniosłość". Redefinicja wzniosłości, przeprowadzona przez Theodora W. Adorna i Arnolda Berleanta, pozwala przywrócić jej wymiar antropologiczny i powiązać ją z ideą przetrwania. W tym zakresie wzniosłość odnosi się do takiego rozumienia krajobrazu, które opiera się na idei uczestnictwa, „bycia w krajobrazie". Uczestnictwo wymaga zaangażowania zmysłów, które otwierają się na wielość krajobrazów: dźwiękowy, zapachów, haptyczny. Doświadczenie wielozmysłowe w krajobrazie – synestezja zmysłów – otwiera się na zupełnie nowe odczuwanie, w którym przybliżony obraz staje się przestrzenią doznań zmysłowych.

Słowa kluczowe

krajobraz, the picturesque, wzniosłość, hierarchia zmysłów, bycie w krajobrazie, zaangażowanie, krajobrazy zmysłów

[1] Praca naukowa finansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach „Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki" w latach 2016–2019. Projekt: „Kulturowe studia krajobrazowe" nr 0059/NPRH4/H2b/83/2016.

* Zakład Teorii i Badań Interdyscyplinarnych
Instytut Kultury Europejskiej w Gnieźnie
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: beataf@amu.edu.pl

W ujęciu tradycyjnym doświadczenie krajobrazu ma charakter wizualny i wpisuje się w zakodowany w naszej kulturze okulocentryzm, przyznający wzrokowi rolę pierwszoplanową wobec pozostałych zmysłów. To tradycyjne ujęcie krajobrazu, w którym jawi się on w postaci przyjemnego dla oka widoku, obramowanego obrazu, zarówno postrzeganego, jak i przywoływanego w pamięci, doskonale oddaje jego wizualną naturę, zaś jednostkę go doświadczającą sytuuje w bezpiecznym dystansie, dzięki któremu może ona zachować kantowską bezinteresowność, ale nie może włączyć się w sam krajobraz. Proponowana przeze mnie w pracy *Krajobraz. Od doświadczenia* the picturesque *do doświadczenia topograficznego*[2] interpretacja, zgodnie z którą krajobraz winniśmy rozważać z perspektywy dwóch kategorii estetycznych: *the picturesque* i wzniosłości, pokazuje, jak w ich obliczu zmieniają się możliwości jego postrzegania i przeżywania. Obie kategorie wyłoniły się w XVIII wieku, kiedy dyskusje nad naturą, a przy okazji również nad krajobrazem, zyskały znaczenie kluczowych zagadnień estetyki angielskiej. Obie skutecznie ukształtowały modele krajobrazów preferowanych, odnosząc się zarówno do istoty, jak i jakości widoków estetycznych, i doskonale przylgnęły do krajobrazu, uzasadniając nasz podziw dla widoków, które ujmujemy w wyobrażone ramy jako obrazy malowniczych widoków, naznaczonych przeszłością, z ruinami w tle, czy też dla dzikiej, nieposkromionej natury, która zgodnie ze wskazaniami Edmunda Burke'a oraz romantyczną tradycją swoimi żywiołami wzbudza w nas trwogę i wyklucza myślenie racjonalne, wtrącając w emocjonalny i zmysłowy odbiór świata.

Ważność tych kategorii polega na wyodrębnieniu nie tyle dwóch różnych typów widoków, ile dwóch rodzajów doświadczenia odzywającego się w obliczu przyrody i obcowania z nią. O ile *the picturesque* oznacza kontemplację i zdystansowane, bezinteresowne doświadczenie krajobrazu jako obrazu, który znajduje najlepszą egzemplifikację w parkach krajobrazowych, o tyle wzniosłość, potwierdzona później przez Kanta w *Krytyce władzy sądzenia*, wzbudza trwogę, a nie kontemplacyjne doznanie estetyczne. Obie kategorie doskonale mieszczą się w estetyce kantowskiej i chociaż Kant na temat *the picturesque* – w przeciwieństwie do wzniosłości – nie wypowiadał się, to faktycznie jego koncepcja doświadczenia estetycznego wpisuje się w doświadczenie malowniczości, które wymaga bezinteresowności, zdystansowania i kontemplacyjnego namysłu. Obie kategorie nie straciły na

[2] Zob. B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki* the picturesque *do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.

aktualności, a o ich żywotności świadczy to, że do dzisiaj podziwiamy krajobrazy, które jawią się nam w postaci postrzeżonego obrazu. Wzniosłość, mimo swojej skomplikowanej historii w obszarze estetyki i filozofii, nie straciła na wydźwięku, nadal zachowując moc wobec zjawisk, w których żywioł przyrody ujawnia swoją grozę.

Kantowska idea bezinteresownego oglądu powiązana z pojęciem pięknej natury to nic innego, jak otwarcie się na krajobraz i przyznanie wzrokowi roli zmysłu dominującego w kontakcie z naturą, a w efekcie odsunięcie człowieka na bezpieczną odległość, dystans, z którego przyrodę można podziwiać, lecz nie można uczestniczyć w jej żywiole. Dystans i bezinteresowna kontemplacja przesądzają jednak o tym, że w doświadczeniu krajobrazu nie chodzi o bezpośredniość przeżycia, lecz o aktywność wyobraźni, która to, co bezpośrednio dane, ujmuje we własne ramy. Kategoria *the picturesque* pozwoliła wyodrębnić krajobraz jako taki, chociaż można odnieść wrażenie, że nie tyle chodziło w niej o realnie postrzeganą przyrodę, ile o model, który kreowała. Co więcej, pierwowzór nie znajdował się „gdzieś" w przyrodzie, ale w malarstwie ulubionych w XVIII wieku pejzażystów: Claude'a Lorraina, Nicolasa Poussina i Salvatora Rosy. To pozwala domniemywać, że podziwiane i utrwalane krajobrazy, „poprawiające" – jak radzili ówcześni teoretycy i praktycy malowniczości – przyrodę w jej zamiarach, podobnie jak parki krajobrazowe „układane" na wzór otaczających je widoków, to nic innego, jak próba wydobycia krajobrazu idealnego. *The picturesque* to kategoria pozwalająca myśleć o krajobrazie jako ideale, do którego zmierzają wszystkie postrzegane obrazy, ideale pięknej natury, wyrażającej się w tym, co bezczasowe, wieczne, niezmienne, w końcu ideale, którego nie da się odnaleźć w przyrodzie w stanie naturalnym.

W klasycznej wykładni wzniosłość to stan ducha postrzegającego i doświadczającego zjawisk budzących grozę. Przy bliższym wglądzie okazuje się jednak, że wzniosłość pojawia się w dwóch odsłonach: jako kantowskie wezwanie tego, co nieobecne, oraz jako codzienny trud działania i pokonywania przyrody, gdy uznamy, że pierwotne konotacje wskazane przez Edmunda Burke'a wiążą ją z ostatecznym aktem przetrwania. Według Burke'a wzniosłość objawia się w zjawiskach naturalnych: „Ryk wielkich wodospadów, szalejących burz, grzmotów czy artylerii budzi w umyśle wielkie i pełne grozy doznanie"[3]. Burke odwołuje się do zjawisk, które w sposób oczywisty budzą lęk: nie do końca rozpoznane, trudne do

[3] E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Warszawa 1968, s. 94.

opanowania, a równocześnie wykluczające racjonalne myślenie zjawiska, w których do głosu dochodzi żywioł przyrody, to dla estetyka najlepsze egzemplifikacje tego, co wzniosłe. Tu przejawia się ogrom, nieskończoność, tajemnica, moc, które człowiekowi wytrącają z rąk jego jedyną broń – myślenie racjonalne – i skazują na w pełni emocjonalny i zmysłowy odbiór świata:

> Cokolwiek zdolne jest w jakikolwiek sposób pobudzać wyobrażenia przykrości i niebezpieczeństwa, to znaczy należy do rzeczy strasznych, albo ich dotyczy, albo działa w sposób budzący grozę, jest źródłem wzniosłości, czyli wytwarza najsilniejsze uczucie, jakiego umysł jest w stanie doznać[4].

Wydaje się zbytnim uproszczeniem utożsamianie wzniosłości z grozą, lecz gdy uświadomimy sobie, że groza znajduje się na drugim biegunie harmonii i kontemplacyjnego namysłu, to wyraźnie widać, że Burke wytycza wzniosłości drogę, która „znajduje nas w ciemnym borze i głuszy pełnej ryku"[5]. W tym sensie wzniosłość ma charakter skrajnie indywidualistyczny, bowiem powiązana została z instynktem samozachowawczym.

Taka interpretacja możliwa jest przy założeniu, że redefinicja wzniosłości, przeprowadzona najpierw przez Theodora Adorna, a następnie przez Arnolda Berleanta, otwiera nieujawnione i niewyeksploatowane dotąd własności tej kategorii. W *Teorii estetycznej* Adorno, nawiązując do wzniosłości, uznał, że kryjąca się za nią trwoga przypomina człowiekowi jego miejsce w świecie natury i uzmysławia granice panowania człowieka nad przyrodą[6]. Tym samym filozof sprowadził wzniosłość na pozycję antropologiczną, z której łatwiej było umiejscowić ją ponownie w obszarze zjawisk naturalnych i przywrócić jej wymiar egzystencjalny. Można uznać, że za tą wskazówką podążył Berleant[7], który uczynił jeszcze jeden ważny krok, pokazując, że wzniosłość – już jako doświadczenie nie tyle krajobrazu, ile środowiska, bezpośredniego otoczenia – faktycznie jest momentem, który pozwala odrzucić kantowską bezinteresowność na rzecz zaangażowania, podnoszącego ważność aktywnego uczestnictwa. W tym sensie wzniosłość może być rozumiana jako stan pobudzenia lub czujności zmysłów, a zatem wiąże się z tym, co polisensoryczne, angażując w odbiór krajobrazu

[4] Ibidem, s. 42–43.

[5] Ibidem, s. 74.

[6] T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 129–130.

[7] Zob. A. Berleant, *The aesthetics of art and nature*, [w:] *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, eds. S. Kemal, I. Gaskell, Cambridge 1993.

wszystkie nasze zmysły. W ten sposób ponownie odczytana wzniosłość pozbawiona została metafizycznych obciążeń i sprowadzona do wymiaru zmysłowego doświadczenia potocznego. Co istotne, w proponowanym przez Berleanta ujęciu natura to nie tylko fizyczne otoczenie, ale również wykraczający poza świat przyrody porządek społeczny i kulturowy, przyrodniczy i sztuczny, to uwarunkowania geograficzne i klimatyczne, to fizyczna obecność, zmysłowe postrzeganie, jedność czasu i miejsca. W tym zakresie Berleant zbliża się również do stanowiska reprezentowanego przez geografię humanistyczną, odwołującą się do krajobrazu kulturowego jako przestrzeni, w której wyraża się dzieło natury i praca człowieka, a sam krajobraz nabiera charakteru procesualnego, wpisując się w zjawiska kulturowe i społeczne oraz procesy historyczne, a także wiążąc się z doświadczeniem topograficznym, rodzącym się w drodze i w działaniu. Geografia, doceniając estetyczne ujęcie krajobrazu, nie posiada jednak narzędzi, które pozwoliłyby jej przedefiniować krajobraz w terminach wzniosłości, jakkolwiek przyjmując ujęcie fenomenologiczne, w szczególności koncepcję Maurice'a Merleau-Ponty'ego, wypracowała obszar badań nad krajobrazem, w którym większy nacisk kładzie się na jego wielozmysłowość, mniejszy natomiast na samą wizualność. To zbliżenie stanowisk otwiera się na nową koncepcję krajobrazu, w której do głosu dochodzi jego podwójny sens: jako obrazu i jako procesu, na gruncie czego krajobraz nabiera sensu otaczającej rzeczywistości, żywego, aktualnego środowiska, w którym do głosu dochodzi jego w pełni zmysłowy odbiór. Zatem w odniesieniu do krajobrazu powinniśmy mówić o jego dwóch sensach, w których faktycznie dopełnia się istota krajobrazu jako zjawiska wizualnego, jak i doświadczenia empirycznego i egzystencjalnego, w którym w grę wchodzi nie wygląd świata, lecz jego „namacalne" cechy. Dopiero uwzględnienie obu tych zakresów pozwala ująć wszystkie aspekty krajobrazu, które dopełniają jego pojęcie, stapiając to, co estetyczne, i to, co topograficzne, to, co wizualne, i to, co materialne. Denis Cosgrove pisał, że krajobraz to „sposób postrzegania świata"[8]. Z przyjętej przeze mnie perspektywy należałoby stwierdzić, że postrzeganie krajobrazu to sposób doświadczania świata, doświadczania, które może przyjąć różnorodną postać: od uznania auratywnej natury krajobrazu do wielozmysłowego doświadczenia otoczenia.

W tym rozumieniu człowiek jest zarówno odbiorcą, jak i twórcą krajobrazu. Jako odbiorca włącza go w zakres doznań estetycznych bezpośrednich i zapośredniczonych przez pamięć lub przez obraz, czyniąc z niego

[8] D. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Wisconsin 1998, s. 13.

doskonały przedmiot artystycznych reprezentacji w malarstwie, a dzisiaj znacznie częściej w fotografii. Jako twórca, przekształcając go wedle własnych potrzeb, „uczłowiecza" go i wprowadza jego formy sztuczne, poddając go procesom historycznym i społecznym. Nie da się oderwać jednego od drugiego, choć długo krajobraz estetyczny postrzegany był głównie przez estetykę i sztukę, w oderwaniu od jego wymiaru kulturowego i społecznego.

Dzięki zbliżeniu stanowisk estetyki i geografii na krajobraz można spojrzeć z perspektywy wzniosłości nie tylko jako kategorii przekraczającej granice tego, co wzrokowe, ale również jako przestrzeni codziennej aktywności i polisensorycznych przeżyć. Estetyka i filozofia silnie w tradycji zakorzeniły przeświadczenie o nadrzędności wzroku wobec pozostałych zmysłów, pomniejszając rolę bodźców zmysłowych w odbiorze i ocenie świata bezpośrednio nas otaczającego. Od wieków kultywowana hierarchia zmysłów, przez powiązanie z postrzeganiem piękna, uprzywilejowując to, co wizualne, oraz sprowadzając wzrok i słuch do tego, co sensualne, doprowadziła do dyskredytacji zmysłów uznawanych za niższe i odpowiadające za zwykłą przyjemność zmysłową. Wywyższone „zmysły teoretyczne": wzrok i słuch, powiązane zostały ze sferą wrażeń artystycznych, zaś pozostałe „zmysły praktyczne": węch, smak i dotyk – z materialnością i jej zmysłowymi właściwościami[9]. Wzrok stał się narzędziem kontroli pozostałych zmysłów i izolacji od bodźców cielesnych: nieprzyjemnych woni, brudnego dotyku, kakofonii hałasów. Kontroli poddane zostały te jakości krajobrazu, które odpowiadają za przyjemności zmysłowe, między innymi poprzez zastąpienie ich formami sztucznymi. Najlepszym przykładem jest aromatyzacja współczesnej kultury, która wykorzystuje fakt, że najprzyjemniej kojarzące się zapachy naturalne: kwiatowe, leśne czy morskie, to równocześnie najbardziej popularne zapachy środków czystości czy odświeżania powietrza[10]. Innym, równie silnie oddziałującym przykładem, szczególnie czytelnym w miastach i na poboczach dróg, jest rodzaj odbierania przez obrazy reklamowe, nierzadko odwołujące się właśnie do przyrody i krajobrazu, pierwszeństwa widokowi.

Obecnie, gdy wzrok okazał się niepełny i niedoskonały, oferując jedynie obraz i ogląd powierzchni, w przeciwieństwie do pozostałych zmysłów, które dają poczucie miejsca, według Berleanta nie da się już dłużej

[9] G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1966, s. 68.

[10] O aromatyzacji kultury współczesnej zob. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005.

podtrzymywać rozróżnienia na zmysły niższe i wyższe, bowiem burzy ono estetyczną percepcję środowiska, w którym nie wzrok, lecz pozostałe zmysły grają rolę nadrzędną, nawet w sytuacji, gdy bodźce odbierane są podświadomie[11]. Przewartościowując dotychczasowy porządek estetyczny, geograf Yi-Fu Tuan rozróżnia zmysły bliskie i dalekie: takie, które pozwalają na bezpośrednią reakcję na określone bodźce emocjonalne i fizyczne, oraz takie, które utrzymują dystans. Zaproponowana przez Tuana zmiana, wiążąca bliskość z materialnością, a dal z wizualnością, pokazuje bliskie związki krajobrazu z miejscem jako takim: tylko bycie w określonym miejscu pozwala doświadczyć krajobrazu. „Materialność miejsca" poświadczona przez wrażenia zmysłów bliskich daje szerszą wiedzę i głębszą możliwość odczuwania krajobrazu doświadczanego przez zmysły dalekie. Takie przeformułowanie i uprzestrzennienie zmysłów otwiera również nową jakość krajobrazu, bowiem można mówić tu o swoistej „mapie", w której obok krajobrazu wizualnego ujawniają się jego poszczególne rodzaje, dotąd skutecznie izolowane: dźwiękowy, zapachowy, taktylny, równie silnie oddziałujące na jego postrzeganie. „Postrzeganie krajobrazu nigdy nie ogranicza się do wizualności, lecz obejmuje także wrażliwość somatyczną, kinestetyczną oraz taktylną, które łączą się ze wzrokiem i słuchem"[12] – pisze Berleant. Każdy ze zmysłów: wzrok, słuch, dotyk, powonienie przyczynia się do bezpośredniego poznania miejsca i pomaga orientować się w przestrzeni. W tym sensie zmysły mają geograficzną naturę – są „osadzone przestrzennie"[13], pomagają orientować się w otoczeniu i docenić zalety poszczególnych miejsc, kształtując naszą wiedzę o środowisku, w którym poruszamy się i w którym żyjemy. Przesądzają o tym, czy znajdujemy się w o b e c k r a j o b r a z u, czy w k r a j o b r a z i e, organizując przestrzeń za pośrednictwem zapachów, dźwięków, widoków i wrażeń haptycznych. Przestrzenność zmysłów pozwala przebudować ich hierarchię, dając prymat uaktywniającym się zmysłom kontaktowym i konwertując relacje czasoprzestrzenne: od natychmiastowych doznań smakowych po trwające w czasie doświadczenie audialne, od zdystansowanego widzenia po cielesność dotyku. Krajobraz zmysłowy – twierdzi Tuan – wynika z jego taktylnej jakości[14]. Wedle niego

[11] A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, *Niepokorne eseje o estetyce i sztuce,* tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 102.

[12] A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły*, *Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, Kraków 2011, s. 236.

[13] P. Rodaway, *Sensuous Geographies. Body, Sense and Place*, London–New York 1994, s. 144.

[14] Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 79.

słuch i wzrok sprawiają, że świat jest dostępny, dotyk i powonienie poświadczają jego realność. Polisensoryczny odbiór świata nie tylko odsłania zmysłową wielowymiarowość krajobrazu, ale także otwiera przestrzeń dla doświadczenia topograficznego, które rodzi się i otwiera w drodze, w trakcie wędrówki. W tym wymiarze wzrok nie odgrywa roli dominującej – jest pomocniczy, pozwala ocenić sytuację, ale nie jest w stanie oddać całej zmysłowej jakości krajobrazu: polifonii dźwięków, zapachów i smaków... Jako polisensoryczne doświadczenie topograficzne staje się medium, poprzez które doświadczamy świata i organizujemy go.

Zmienia to sytuację odbiorcy krajobrazu, który z biernego obserwatora przeobraża się w aktywnego uczestnika. Aktywne b y c i e w k r a j o b r a z i e możliwe jest na dwa sposoby: jako mieszkańca danej okolicy i jako wędrowcy. Tego pierwszego tradycyjna estetyka oskarżyła o brak „odczucia krajobrazu" i sprowadziła do statusu figury, tego drugiego powiązała z ideą rozpoznawania malowniczych widoków lub romantycznego, duchowego spotkania z naturą. Konieczne jest tu zerwanie dystansu realizowane albo przez praktyczne działania, albo przez polisensoryczne doświadczenie krajobrazu realnego. Ewentualny dylemat w e j ś c i a w k r a j o b r a z zmienia jego „lokalizację": krajobraz nie jest t a m, pozostaje t u t a j. Takie ujęcie pozwala jednoznacznie powiązać krajobraz z tym, co dynamiczne, i odrzucić jego statyczny model, co nie pozostaje bez wpływu na rolę jednostki, która z widza i użytkownika powinna zmienić się w „krytycznego" uczestnika, którego wkład w kształtowanie rzeczywistości przebiega na trzech polach: percepcji, działania i świadomości. Krytyczne uczestnictwo oznacza współtworzenie i aktywność zmysłów: w miejsce niezaangażowanego widza wkracza polisensoryczny, aktywny model postrzegającego. Oznacza to również, że nie można już mówić o krajobrazie jako takim, ale o wielości różnych, zmysłowych krajobrazów, dla których wizualność jest formą dopełnienia i scalenia tego, co objawia się w bogactwie wrażeń. A zatem nie powinniśmy mówić o krajobrazie, lecz o krajobrazach, pamiętając, że poszczególne krajobrazy zmysłowe, nawet jeżeli interpretowane są w odizolowaniu, nie istnieją w odosobnieniu od siebie. Nakładają się one na siebie, wzmacniając bodźce. Wzrok współpracuje z tym, co taktylne, dotyk ze smakiem, smak z powonieniem…

Punktem wyjścia jest założenie, że nie tylko wzrok, ale i pozostałe zmysły, w stopniu niekiedy nieuświadomionym, warunkują naszą ocenę, waloryzację i akceptację (lub jej brak) określonych przestrzeni. Dlatego zarówno geografia, jak i estetyka kierują się ku źródłowemu znaczeniu *aisthesis* jako sfery doznań zmysłowych. Wprost pisze o tym Tuan, gdy postuluje

przywrócenie „impulsu estetycznego" w relacji z przestrzenią i miejscem oraz rozróżnia wrażenie i doświadczenie estetyczne, sugerując nową wizję kultury estetycznej, takiej, w której estetyka nie będzie rozumiana jako wymiar lub aspekt kultury, lecz jej „emocjonalny rdzeń", wyrażający nastroje, emocje i uczucia[15]. To rodzaj postrzegania zmysłowego również w takim rozumieniu, jakie przypisuje mu Martin Seel. Twierdzi on bowiem, rozróżniając postrzeżenie zmysłowe i estetyczne, że to ostatnie to szczególny rodzaj „sprzężenia widzenia, słyszenia, dotykania, wąchania i smakowania"[16].

Pojęcie krajobrazu dźwiękowego (*soundscape*) do literatury wprowadził kanadyjski kompozytor, muzykolog i krytyk kultury, pionier „ekologii dźwięku" Raymond Murray Schafer, szczególnie zainteresowany fonosferą miasta i narastającego w nim hałasu oraz fonosferą dziewiczego krajobrazu, w którym wciąż jeszcze można poszukiwać utraconej równowagi między dźwiękiem i ciszą. O krajobrazie zapachów jako pierwszy pisał John Douglas Porteous[17], a pośrednio Alain Corbin w pracy *We władzy wstrętu*[18]. Pojęcie krajobrazu zapachów sugeruje, że podobnie jak wrażenia wizualne, zapachy mogą być uporządkowane przestrzennie lub powiązane z miejscem. W powiązaniu ze wzrokiem i dotykiem, zapach oraz inne „nie-przestrzenne" zmysły znacznie wzbogacają nasze poczucie przestrzeni i charakter miejsca. Jak sugeruje Porteous, badania nad krajobrazem dźwiękowym, znacznie bardziej rozwinięte od pozostałych, mogą stanowić model w konstruowaniu podstawowego słownika przestrzennego. Skoro krajobrazy dźwiękowe składają się ze zdarzeń dźwiękowych (*sound events*), w których wyróżnić można dźwięki orientacyjne,

[15] Idem, *Passing Strange and Wonderful. Aesthetics, Nature, and Culture*, Washington 1993, s. 2. Można odnieść wrażenie, że postulaty odnowionej estetyki doskonale odczytane zostały przez Yi-Fu Tuana. Idea estetyki poszerzonej promowana jest przez Arnolda Berleanta, Wolfganga Welscha i Gernota Böhmego. Szerzej pisałam o tym w dwóch artykułach: B. Frydryczak, *Estetyka poszerzona: w stronę nowego paradygmatu*, [w:] *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, red. T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zydorowicz, Poznań 2004, s. 211–224; eadem, *Estetyka krajobrazu jako narzędzie pojęciowe kulturoznawczo ujętej turystyki*, [w:] *Kulturoznawstwo – dyscyplina bez dyscypliny*, red. W. J. Burszta, M. Januszkiewicz, Warszawa 2010, s. 219–230.

[16] M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Kraków 2008.

[17] J. D. Porteous, *Smellscape*, [w:] J. Drobnick, *The Smell Culture Reader*, Oxford–New York 2006.

[18] A. Corbin, *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrazy do snu ekologicznego*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1998.

porównywalne z punktami orientacyjnymi w terenie, to również krajobrazy zapachów zawierać mogą określone zdarzenia zapachowe i zapachy orientacyjne.

Chociaż krajobrazy zmysłowe są tutaj przywołane i analizowane osobno, w rzeczywistości nie da się wyłączyć poszczególnych zmysłów: podziwiamy widok (zmysł wzroku), wsłuchując się śpiew ptaków (zmysł słuchu), ale najpierw musieliśmy dotrzeć do miejsca (zmysł dotyku, taktylność), z którego roztacza się najlepsza perspektywa. Możemy zamknąć oczy przed widokiem, ale z pozostałymi zmysłami rzecz nie przedstawia się tak prosto. Nie da się wyłączyć powonienia, możemy się natomiast przyzwyczaić do pewnych zapachów; nie da się wyłączyć słuchu, można natomiast przyzwyczaić się do pewnych odgłosów, o czym najlepiej wiedzą mieszkańcy dużych miast. „Świeże powietrze" jako zasadniczy element naturalnego środowiska to częsty powód ucieczki z miasta, ale również ono przybiera różne formy: od przyjemnych do odpychających. Zapachy mogą być przyjemne, ale także odpychające[19]. W kontekście malarstwa Jeana-Baptiste'a-Camille'a Corota Adorno nadmienił: „uwieczniony zapach jest paradoksem"[20]. Nie da się zatrzymać tego, co ulotne. Ale to stwierdzenie dotyczy krajobrazu jako idei, która ma ograniczony zakres: nie wyczuwa zapachów, nie słyszy śpiewu ptaków, nie czerpie kinestetycznej przyjemności ze spaceru, nie dostrzega brzydoty, a przejawy industrializacji poddaje korekcie lub ukazuje jako malownicze. Zapach jest wprawdzie jednym z integralnych elementów ogrodów, lecz w stylistyce parków krajobrazowych podporządkowanych estetyce *the picturesque* odgrywa znaczenie minimalne. A przecież zapachy otaczają nas, przenikają ciało, wypełniają najbliższe otoczenie, zachęcając przyjemnymi aromatami lub powodując nasze wycofanie przez wonie nieprzyjemne. Zapachy nieodłącznie związane z przyrodą są przyjemne w przeciwieństwie do zapachów „miejskich": samochodowych spalin, odoru przemysłowych i chemicznych cieczy czy woni cielesnych. Jak twierdzi Porteous, krajobraz zapachów jest nieciągły, fragmentaryczny w przestrzeni i epizodyczny w czasie, ale nie może być oderwany od innych zmysłów. „Naoczność" znajduje tutaj zastępstwo w postaci świadectwa uszu i nosa. Dowód wizualny przeobraża się w coś „na nos" i pogłos.

[19] O kontrolowaniu zapachu zob. ibidem. Zapach jest jednym z czynników pozwalających rozróżnić przestrzeń miejską i wiejską.

[20] T. W. Adorno, op. cit., s. 125.

Dźwięk może być odbierany jako kakofonia lub symfonia. To przestrzeń akustyczna lub dźwiękowe środowisko otaczające bliski krajobraz. Uderzająca jest tu, podobnie jak w przypadku krajobrazu zapachów, bezpośredniość i momentalność doznań w przeciwieństwie do wyabstrahowanej kompozycji widoku. Długo przyroda postrzegana była jako hałaśliwa czy też, jak to ujmuje Tuan, hałas był przywilejem przyrody, a nie człowieka. Śpiew ptaków zachwyca nas i jest kojący. Zapomnieliśmy, że czasami może być sygnałem zagrożenia. Przez wieki najgłośniejszymi dźwiękami, jakie przenikały środowisko naturalne, były odgłosy przyrody: śpiew ptaków, odgłosy burzy, szum wiatru, co oznacza, że przestrzeń pierwotna była akustyczna, dzisiaj natomiast została przeobrażona w wizualną, a odgłosy natury zostały zagłuszone przez ludzką kakofonię. Dotyczy to w szczególności odgłosów miasta[21], chociaż coraz częściej wieś przenika podobnymi hałasami, związanymi z odgłosami pracy maszyn. Hałaśliwa przyroda, która kiedyś niekoniecznie była źródłem przyjemnych skojarzeń, często sygnałem zbliżającego się zagrożenia, dzisiaj wydaje się wyobrażać utracony raj, za którym najbardziej tęsknią mieszkańcy miast: znużeni jego zgiełkiem, w naturze poszukują ukojenia, które pozwoli im usłyszeć huk spienionej wody, szmer liści, świergot ptaków. Dźwięki natury zachwycają jak obietnica czegoś lepszego, najczęściej lepszego życia.

Zagadnienie krajobrazów zmysłowych podejmuje Paul Rodaway w książce *Sensuous Geographies*, w której rozwijając koncepcję geografii zmysłów, rozumianej jako jeden z obszarów geografii humanistycznej, postuluje „przywrócenie wrażliwości i poczucie zaangażowania"[22], obejmujące krajobraz jako przestrzeń zamieszkiwania. Jego celem jest rekonstrukcja dyskursu moralnego i geograficznej wyobraźni w oparciu o polisensoryczną naturę doświadczenia geograficznego[23]. Na uwagę zasługują jego analizy taktylności, którą ujmuje w trzech wymiarach; doświadczenia taktylnego, haptycznego i kinestetycznego. Taktylność to najbardziej intymny zmysł, modelowy sposób doświadczenia zmysłowego: „dotknąć, znaczy być dotkniętym"[24]. Tak jak można rozróżnić widzenie i patrzenie, słyszenie i słuchanie, tak można odróżnić czucie od odczucia. Można powiedzieć,

[21] Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, op. cit., s. 176. Według Tuana obecnie następuje odrodzenie kultury akustycznej, ale w postaci negatywnej. Zewsząd dochodzą do nas sztucznie generowane odgłosy: muzyki, megafonów, rozmów przez telefon, klaksonów, ruchu ulicznego. Coraz trudniej znaleźć miejsce wolne od sztucznych dźwięków.

[22] D. E. Cosgrove, op. cit., s. 34.

[23] P. Rodaway, op. cit., s. 37.

[24] Ibidem.

że gdy sytuujemy się w krajobrazie, krajobraz sytuuje się w nas. Ta zwrotność uwypukla cielesność naszego bycia w świecie, która według Maurice'a Merleau-Ponty'ego posiada ontologiczne pierwszeństwo wobec postrzegania rzeczy i zmysłowości naszego odczuwania świata. Utrata taktylności oznacza utratę czucia bycia-w-świecie, unieruchamia nas w anestezie i eliminuje możliwości kinestetyczne. Haptyczność bowiem określa zdolność uczestnictwa – pasywnego (jako bycia dotkniętym) lub aktywnego (jako dotknięcia) – w krajobrazie, obejmując kinestezję jako świadomość obecności i ruchu w percepcji przestrzeni oraz w relacji ciała do miejsca. W tym sensie doświadczenie haptyczne daje dostęp do świata życia i do świata materialnego. „Dotyk sytuuje nas w świecie"[25].

Aspekt cielesności odgrywa znacznie ważniejszą rolę, gdy w grę wchodzi doświadczenie kinestetyczne, percepcji w drodze, ciała-w-ruchu. Doświadczenie kinestetyczne przesądza o rodzaju jedności (ciała) ze środowiskiem, integracji osoby i miejsca, umiejscowieniu w przestrzeni, w obrębie której ciało stanowi zarówno kontinuum, jak i medium pośredniczące między jaźnią i otoczeniem. Samo taktylne odczucie ma bierną naturę, dopiero w połączeniu z ruchem, w połączeniu z doświadczeniem topograficznym przeobraża się w aktywne bycie-w-świecie[26]. Ciało stanowi medium, poprzez które doświadczamy świata i odczuwamy go. Zmysły działają, aby powiadomić o obecności i zobowiązaniu do ustanowienia „bycia-w-świecie"[27]. Zarówno doświadczają przestrzeni, jak i nadają jej strukturę. Ciała należą do miejsc i pomagają je ustanawiać niezależnie od tego, czy pozostają w bezruchu, poruszają się, czy zmieniają przestrzennie[28]. Z tej perspektywy rolę „przewodnika" przez krajobraz pełni zmysł kinestetyczny, który pośrednicząc między naszym ciałem a środowiskiem, aktywizuje pozostałe zmysły, otwierając nas na wielość zmysłowych krajobrazów. Oznacza to, że krajobraz nie podlega już obiektywizacji, nie można wskazać jego granic ani też zdystansować się wobec niego: doświadczenie topograficzne, uzupełnione i wzmocnione przez synestezję zmysłów, otwiera się na zupełnie nowe odczuwanie, w którym przybliżony obraz staje się przestrzenią doznań zmysłowych, a relacje jednostki ze środowiskiem „ucieleśniają się".

[25] Ibidem, s. 44.

[26] Ibidem, s. 50.

[27] T. Csordas, *Embodiment and Experience*, Cambridge 1994, s. 10.

[28] E. Casey, *How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prologema*, [w:] *Senses of Place*, eds. S. Feld, K. Basso, Santa Fe 1996.

Doznania kinestetyczne, wrażenia taktylne, pozwalają wyostrzyć doświadczenie topograficzne: skupić się na szczególe, na tym, co umyka w ogólnym oglądzie, ale wymaga zbliżenia, przybliżenia, wejścia w bezpośredni kontakt – wejścia w krajobraz. Staje się zmysłowym uniwersum, które nas obejmuje. To nowy sens krajobrazu, który należy dopiero wypracować, ale którego jesteśmy w stanie doświadczyć, o ile tylko uwrażliwimy zmysły.

The Senses in the Landscape

Abstract

In the article I take the problem of the role of the senses in the experience of the landscape. I suggest a leaving the classical interpretation and aesthetics of the picturesque, which recognizes the landscape in the visual experience as a picture, to see how the understanding and perception of the landscape change, when we try to interpret it by means of the sublime. The redefinition of the sublime, conducted by Adorno and Berleant, allows to restore its anthropological dimension and relate it with the idea of survival. In this respect, the sublime refers to the understanding of the landscape, which is based on the idea of participation, "being in the landscape". Participation requires the involvement of the senses, which open up the multiplicity of the landscapes of senses: sound, smell, haptic. Multi-sensory experience in the landscape – the synesthesia of senses – opens up a new sensation, in which an approximate picture becomes a space of experience of senses.

Key words

landscape, *the picturesque*, the sublime, hierarchy of senses, being in the landscape, engagement, landscapes of senses

Bibliografia

1. Adorno T. W., *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
2. Berleant A., *Prze-myśleć estetykę*, *Niepokorne eseje o estetyce i sztuce,* tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007.
3. Berleant A., *The aesthetics of art and nature*, [w:] *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, eds. S. Kemal, I. Gaskell, Cambridge 1993.
4. Berleant A., *Wrażliwość i zmysły*, *Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, Kraków 2011.
5. Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Warszawa 1968.
6. Casey E., *How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prologema*, [w:] *Senses of Place*, eds. S. Feld, K. Basso, Santa Fe 1996.

7. Corbin A., *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrazy do snu ekologicznego*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1998.
8. Cosgrove D., *Social Formation and Symbolic Landscape*, Wisconsin 1998.
9. Csordas T., *Embodiment and Experience*, Cambridge 1994.
10. Frydryczak B., *Estetyka krajobrazu jako narzędzie pojęciowe kulturoznawczo ujętej turystyki*, [w:] *Kulturoznawstwo – dyscyplina bez dyscypliny*, red. W. J. Burszta, M. Januszkiewicz, Warszawa 2010.
11. Frydryczak B., *Estetyka poszerzona: w stronę nowego paradygmatu*, [w:] *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, red. T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zydorowicz, Poznań 2004.
12. Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki* the picturesque *do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.
13. Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1966.
14. Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005.
15. Porteous J. D., *Smellscape*, [w:] J. Drobnick, *The Smell Culture Reader*, Oxford–New York 2006.
16. Rodaway P., *Sensuous Geographies. Body, Sense and Place*, London–New York 1994.
17. Seel M., *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Kraków 2008.
18. Tuan Y.-F., *Passing Strange and Wonderful. Aesthetics, Nature, and Culture*, Washington 1993.
19. Tuan Y.-F., *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987.

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics
42 (3/2016), DOI: 10.19205/42.16.2

Elżbieta Kal*

Orzeźbianie przestrzeni. Galeria rzeźby w Poraju

Abstrakt

Tekst opisuje powstanie plenerowej galerii rzeźby w Poraju na Pomorzu, na „ziemi jałowej" kulturalnie, w sąsiedztwie popegeerowskiej wsi i nieopodal Łeby, oferującej wczasowiczom popularną rozrywkę. Zaczątek kolekcji stanowiły rzeźby przekazane z gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych: Marcina Plichty, Tomasza Radziewicza, Tomasza Skórki, Tomasza Sobisza i Mateusza Stankiewicza. Nieco później rozwijającą się galerię powiększyły prace artystów związanych z Gdańskiem: zasłużonego Sławoja Ostrowskiego i debiutującego Mariusza Burdka. Większość w porajskim parku stanowią prace powstałe w czasie plenerów, w których od 2009 roku brali udział: Christos Mandzios z Wrocławia, Anna Szalast z Warszawy, Tomasz Sobisz, Rafał Synowiec z Lęborka, Jan Tutaj z Krakowa, Mariusz Białecki z gdańskiej ASP, Michał Rosa z Ustki, Jarosław Pajek z Orońska i Marek „Rogulus" Rogulski z Gdańska.

W ten sposób w Poraju oprócz figuralnych rzeźb parkowych znalazły się abstrakcyjne prace, formą i tworzywem nawiązujące do otoczenia, przestrzenne aranżacje typu environment oraz efekty akcji artystycznych. Z istnieniem galerii wiąże się też działalność edukacyjna i upowszechnieniowa. Tytułowe „orzeźbianie przestrzeni" dotyczy więc nie tylko obszaru fizycznie anektowanego przez sztukę, ale też przestrzeni mentalnej, świadomości odbiorców, zwłaszcza lokalnej społeczności. Stanowi to niejako rozszerzenie koncepcji „rzeźby społecznej" niemieckiego artysty i działacza Josepha Beyusa, według której każdy może kształtować swoje otoczenie, środowisko itd. Tu otoczenie, otwarta galeria rzeźby, wpływa fizycznie i symbolicznie na przestrzeń i myślenie.

* Zakład Antropologii Kultury i Badań Kaszubsko-Pomorskich
Instytut Polonistyki
Akademia Pomorska w Słupsku
e-mail: elzbietakal@wp.pl

Słowa kluczowe

Poraj, galeria, rzeźba, plenery

Koncepcja otwartej, plenerowej galerii rzeźby nie jest ani nowa, ani nowatorska. Jej formułę można wywodzić z sięgającej starożytności tradycji rzeźby ogrodowej, by wspomnieć dla przykładu kompleks willi Hadriana w Tivoli, powstały w II wieku n.e. W XVI wieku wraz ze znaczeniem odkryć archeologicznych rosła rola rzeźby jako planowego elementu założeń ogrodowych. Z prekursorskich rozwiązań, w których plastyka zajęła istotne miejsce, można wymienić ogrody w Villi Castello pod Florencją, założone przez Tribola (Niccolo de Pericoli) dla Kosmy Medyceusza, oraz ogrody Boboli przy Palazzo Pitti we Florencji, z dekoracją rzeźbiarską autorstwa Giambologni (Jean de Boulogne) z 1550 roku, ale – jak pisze autorka monografii sztuki ogrodowej – umieszczoną w miejscu przeznaczenia w 1618 roku[1].

W Polsce socjalistycznej podejmowano różne przedsięwzięcia mariażu sztuki z przemysłem, a ich skutkiem były funkcjonujące w przestrzeni miast kolekcje rzeźby. W 1965 roku odbyło się I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, które Bożena Kowalska uznała za wyraz dwóch powiązanych tendencji w ówczesnej sztuce: „tęsknoty do zmierzenia się z przestrzenią i czasem oraz pragnienia pozyskania dla sztuki miejsca we współczesnym uprzemysłowionym społeczeństwie”[2]. Bliską temu proweniencję ma wałbrzyska Galeria Rzeźby Plenerowej, zainaugurowana w 1974 roku plenerem w Książu, zorganizowanym z inicjatywy rzeźbiarki Marii Bor. Kolekcja obejmuje kilkadziesiąt obiektów na terenie Wałbrzycha i Szczawna Zdroju[3]. Równocześnie powstawały także zespoły rzeźbiarsko-parkowe. Od 1965 roku w założeniu parkowo-pałacowym w Orońsku – niegdyś

[1] M. Charageat, *Sztuka ogrodów*, tłum. A. Morawińska, H. Pawlikowska-Gannon, Warszawa 1978, s. 112–118.

[2] B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 169. Szerzej o pierwszym i kolejnych Biennale w Elblągu oraz Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach (1966) zob. A. Kępińska, *Nowa sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1980, s. 143–152; informacja na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Archiwum Eustachego Kossakowskiego. I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, [online] http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/18?read=all [dostęp: 2.05.2015].

[3] M. Bor, *Jak powstawała galeria w przemysłowym mieście*, [online] https://sites.google.com/site/galeriarzezbyplenerowej/historia [dostęp: 30.04.2015].

posiadłości malarza Józefa Brandta – funkcjonował ośrodek pracy dla rzeźbiarzy, który od 1981 roku ma status państwowej placówki pod nazwą Centrum Rzeźby Polskiej[4]. W otoczeniu pałacyku Brandta eksponowane są rzeźby z gromadzonej tu muzealnej kolekcji. Od 1976 roku w parku oliwskim istnieje Galeria Współczesnej Rzeźby Gdańskiej, prezentująca część zbiorów Oddziału Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku[5].

Kilka lat temu, w wyniku indywidualnej inicjatywy i porozumienia kilku osób, w parku otaczającym okazałą willę w Poraju, na terenie gminy Wicko, zaczęła powstawać plenerowa kolekcja rzeźb, którą z wymienionymi sposobami pozyskiwania i prezentacji obiektów wiążą pewne cechy: z jednymi „akcyjny", otwarty charakter, z innymi ogrodowo-krajobrazowe otoczenie. Specyfiki przedsięwzięciu dodaje fakt, że pojawiło się ono na „ziemi jałowej" kulturalnie, w sąsiedztwie popegeerowskiej wsi i nieopodal nadmorskiej Łeby, która licznym w sezonie wczasowiczom oferuje głównie rozrywkę, raczej z gatunku kultury popularnej niż wysokiej. Z kolei wspomniana willa, wokół której wyrastają coraz to nowe obiekty, zwana z racji rozmiarów „pałacem", mieści nie państwową placówkę kultury, ale prywatny hotel i restaurację. Początek zbioru stanowiły rzeźby przekazane przez twórców związanych z Wydziałem Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku: Marcina Plichtę, Tomasza Radziewicza, Tomasza Skórkę, Tomasza Sobisza (wszyscy są dyplomantami pracowni prof. Stanisława Radwańskiego)[6] i Mateusza Stankiewicza (dypl. w 2011 roku w pracowni prof. Sławoja Ostrowskiego).

Większość owego przekazu to prace figuratywne, które za sprawą fragmentaryczności, śladów destrukcji, wystawienia na zmieniającą formę i tworzywo erozję stanowią swoistą polemikę z paradygmatem klasycznej estetyki. *Dawid* (1995, beton) Tomasza Skórki nawiązuje do marmurowego posągu Michała Anioła nie tylko tytułem, ale całą nagą figurą, stojącą w kontrapoście, z opuszczoną dłonią. Jednak chropawością mniej szlachetnego betonu oraz brakiem głowy i drugiej ręki zdaje się stawiać pytanie o możliwość istnienia jeszcze klasycznego, skończonego, nieskazitelnego piękna w czasach problematyzowania, dewaluowania i kompromitowania tradycyjnych wartości, o aktualność tradycyjnych kategorii

[4] Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, [online] http://www.sculpture.art.pl/index.php?historia,2 [dostęp: 3.05.2015].

[5] W. Zmorzyński, *Rzeźba*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*, katalog wystawy, Gdańsk 2005, s. 164.

[6] Zob. *Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku 2002–2003*, red. L. Ostrogórska, J. Rudnicka, Gdańsk 2003, s. 33, 40, 41.

estetycznych, albo – odwrotnie – o ich podejrzany, dyktatorski status. Podobny wyraz można przypisać innym wskazanym pracom, bardziej ogólnie, ale też polemicznie nawiązującym do klasycznej i akademickiej tradycji: bezgłowemu, spękanemu *Popiersiu* (2002, beton) Tomasza Sobisza, z inkrustowanym na ramieniu ceramicznym ułomkiem tarczy herbowej, wykonanemu przez Tomasza Skórkę, fragmentarycznemu *Torsowi kobiecemu* (2002, beton), ze sterczącym żelazem zbrojenia, czy *Kroczącej* (1996, beton) Tomasza Radziewicza. Monumentalna figura, także nawiązująca do antycznych posągów, ma jednak w miejscu głowy anonimową, bezkształtną bryłę i ręce przycięte na wysokości ramion. Druga rzeźba tego artysty, pt. *Kamienna* (1997, kamień), zdaje się nawiązywać do znanej z historii sztuki koncepcji niedokończenia, dążenia do ukazania procesu wyłaniania się formy z kamiennego bloku, zmagania z materią (na przykład *Jeńcy* Michała Anioła). Dwie inne prace Skórki można odczytać jako kolejne nawiązania do różnych nurtów tradycji, między innymi portretowych biustów (*Popiersie*, 2002, beton, metal) i renesansowej rzeźby sepulkralnej (*Dziecko leżące*, 2002, beton), choć oczywiście to tylko jedna z możliwych interpretacji, dopowiadanych przez przestrzenny i przedmiotowy kontekst rzeźby. Wszak inaczej postrzegamy figurę stojącą na postumencie lub cokole, inaczej formę wyłaniającą się wprost z podłoża, wyrastającą z trawy, pokrywającą się mchem itp. *Draperia siedząca* (2008, beton) Mateusza Stankiewicza ostentacyjnie nawiązuje do antycznej stylistyki „mokrych szat", ale posąg jest zdekapitowany (bezgłowy), chropawy i narażony na erozję. *Szczepione* Marcina Plichty to właściwie niewielka przestrzenna aranżacja, wpisująca się w naturalne parkowe otoczenie, wykonana z kamiennych form naśladujących drewniane pnie, w których wmontowane są jakby protezy z kawałków prawdziwego drewna.

Zaczątek plenerowej galerii zapowiadał więc ogólnie znaną koncepcję założeń parkowych, z wytworami kultury „dołączonymi" do tworów natury, estetyzującymi zastane otoczenie. Nieco później (także drogą przekazu) kolekcję powiększyły dalsze prace gdańskich artystów: korespondujący z konwencją rzeźby parkowej *Siedzący* (2010, beton) autorstwa zaczynającego samodzielną drogę artystyczną Mariusza Burdka oraz jedna z portretowych, charakterystycznych G*łów*, zasłużonego Sławoja Ostrowskiego (między innymi współautora gdańskiego pomnika *Ofiar Grudnia*, 1993). Jest ona wykonaną w sztucznym kamieniu wersją jednego z wizerunków z polichromowanego drewna lub brązu, w których gładko opracowane fragmenty – nosa, czoła lub policzków – kontrastują z szorstkimi partiami tułowia (*Rewizor*, 1997), zrośniętego z nim mebla (*Emeryt*, 1990;

Pilot telewizora, 1999) lub – jak w tym przypadku – porowatymi masami włosów (na przykład najbliższa rzeźbie porajskiej *Jadźka*, 2006, drewno polichromowane; *Portret T.M.*, 1996; *Portret Rosjanki*, 1997, brąz)[7].

Wartość dodatkową tego pierwszego zbioru stanowi fakt, iż omówione prace, z wyjątkiem ostatniej, dokumentują zazwyczaj wczesne, postakademickie – także w sensie dosłownym, chronologicznym – realizacje artystów i wskazują punkt wyjścia w stronę bardzo różnych, indywidualnych rozwiązań. W Poraju takie poszukiwania w skali jednej biografii obrazuje zestawienie rzeźby Tomasza Sobisza z przekazanymi wraz z nią innymi pracami tego artysty: *Tarczami* (2002) oraz *Stabilami* (2006) z cyklu *Słupy graniczne*. Pierwsze są monumentalnymi owalami z reliefowym odciskiem pomorskich herbów, jakby pokaleczonymi kawałkami ceramiki czy metalowymi prętami. W *Stabilach* półabstrakcyjna forma drewnianych, topornie opracowanych, częściowo polichromowanych pni kontrastuje ze starannie cyzelowanymi, drobnymi znakami, inkrustującymi gdzieniegdzie ich powierzchnię. Przytwierdzone lub odciśnięte na niej symbole chrześcijańskie, elementy herbów pomorskich, skojarzone z symboliką granic, politycznych i terytorialnych podziałów, odwołują do pamięci, lokalnej tożsamości i losów ludzkich poddanych zmienności historii. Formą, tematyką i symboliczną korelacją z miejscem *Stabile* Sobisza odróżniają się zarówno od neutralnych, ponadczasowych w wyrazie i kształcie wyżej wspomnianych figur, dekonstruujących klasyczny paradygmat, jak i rzeźb abstrakcyjnych w kształcie, ale związanych z konkretnym miejscem, wykonanych w Poraju później przez różnych autorów.

Można z perspektywy czasu uznać, iż *Tarcze* i *Słupy graniczne* antycypowały efekty kolejnych działań w przestrzeni porajskiego parku. Następne obiekty powstawały bowiem w trakcie plenerów, na które zapraszano artystów różnych generacji, zajmujących się rozmaitymi aspektami rzeźby oraz twórczością przekraczającą jej tradycyjne rozumienie, akcjami artystycznymi, performance'em, instalacjami, *environment* itp. W pierwszym spotkaniu, które odbyło się w 2009 roku, uczestniczyli Anna Szalast i Christos Mandzios. Warszawska artystka, wielokrotna rezydentka CRP w Orońsku, organizatorka wystaw i akcji społecznych, nawiązując do oczywistego

[7] O portretach Sławoja Ostrowskiego zob. J. Madeyski, *Sławoj Ostrowski opiera się na naturze*, [w:] *Sławoj Ostrowski. Rzeźba*, red. I. Makówka, Sopot 2003, s. 76–77; Z. Watrak-Tomczyk, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2000, s. 132–133; *Mała zbrojownia. Rzeźba*, red. M. Białecki, I. Rudnicka, A. Majdzińska, Gdańsk 2008, s. 26.

charakteru miejsca, wykonała w Poraju konstrukcję z ciętych wzdłużnie, okorowanych, połączonych pni, tworzących rodzaj monumentalnej ławy. Tytuł *Od natury do struktury* (z cyklu *Rzeźba parkowa*) z jednej strony podkreśla organiczną genezę i formę pracy, z drugiej przekornie kojarzy ją z tradycją rzeźb ogrodowych, tj. posągów, figurek zwierząt, fontann itp., od których diametralnie się różni. Nawiązuje natomiast funkcją – być może nieco ironicznie – do modnego typu pomnika, z realistycznie opracowaną figurą bohatera siedzącego na ulicznej czy ogrodowej ławce.

W inny sposób wiąże się z miejscem rzeźba Christosa Mandziosa, profesora związanego z wrocławską ASP. Znaleziony w okolicy potężny głaz kamienny posłużył artyście do gry materią: po starannej obróbce nadał on kamieniowi formę miękkiej, amorficznej poduszki, która pod naciskiem wmontowanej pośrodku, idealnie sześciennej kostki uległa jakby promienistemu sfałdowaniu. Rzeźba otrzymała nieskomplikowany tytuł *Otoczak z kostką*, ale znaczenia, jakie ewokuje, są wielorakie i powikłane, co wynika już z samej semantyki kamienia, symbolu trwałości i wieczności[8], który tutaj „udaje" miękką, amorficzną, zmieniającą kształty plazmę. Nawiasem mówiąc, odwrotne działania były wyróżnikiem twórczości Marii Pinińskiej-Bereś, która z miękkich i nietrwałych materiałów budowała „trwale" obiekty: quasi-architekturę, quasi-meble i formy quasi-biologiczne[9]. Relacja materii i nie-materii, ale też nie-idei, doświadczanie istoty przestrzeni i mimetycznych możliwości różnych mediów, w tym ulotnych, jak ogień i pustka, zdaje się ogólnie przedmiotem zainteresowania grecko-wrocławskiego artysty. W recenzji jednej z prac habilitacyjnych Mandzios stwierdził:

> […] rzeźba jest paradoksalną ułudą
> bo
> pomimo swej materialności
> namacalnej materialności
> będąc
> z kamienia, drewna, metalu, szkła, gliny, gipsu, lodu
> i z czego tam jeszcze, co można sobie pomyśleć
> to w gruncie rzeczy
> jest poza materią
> bo
> nie materia i nie materialność

[8] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 139–143.

[9] Zob. *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, Kraków 1999.

ją stwarza
stwarza ją
myśl
koncepcja
idea
materia
potrzebna jest rzeźbie
do zaistnienia
taki oto paradoks...???[10]

Badanie możliwości iluzyjnych opornego materiału Mandzios kontynuował podczas kolejnego pleneru, zorganizowanego w 2011 roku. Tym razem powierzchnia monstrualnego kamienia została opracowana tak, jakby opasano ją mocno zaciśniętym powrozem, głęboko wrzynającym się w miękką materię. *Związany otoczak* zaistniał więc jako swoiste *pendant* do stojącego już w pobliżu *Otoczaka z kostką*, tworząc część cyklu *Twarde – miękkie.*

W tej edycji rzeźbiarskich działań uczestniczyli także zanany już Tomasz Sobisz oraz zamieszkały w Lęborku Rafał Synowiec, również dyplomant (dypl. 1992) pracowni prof. Stanisława Radwańskiego w gdańskiej ASP. Zainteresowany wcześniej między innymi rzeźbiarskimi walorami metalu, blach, w Poraju Synowiec wykorzystał jako tworzywo olbrzymi, rozłożysty korzeń powalonego buka. Niegdyś podziemna część rośliny została oczyszczona, jakby wypreparowana, a przekrój krótkiej pozostałości pnia artysta zasklepił dokładnie dopasowaną do jej kształtu powierzchnią lustra. Ogólnie znana, archetypiczna i sakralna symbolika żywego drzewa[11] została zatem w *Jednym* zakwestionowana, ale i poszerzona o znaczenia lustra i odbić[12]. Dodajmy, iż motyw pnia zamkniętego

[10] Ch. Mandzios, *Ocena osiągnięć w postępowaniu przewodowym o nadanie stopnia doktora habilitowanego wszczętym przez Radę Wydziału Rzeźby ASP w Gdańsku dla dr Macieja Aleksandrowicza z Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, [online] http://www.asp.gda.pl/upload/private/Recenzja%20Prof_%20Christos%20Mandzios%20z%20podpisem.pdf [dostęp: 2.05.2015].

[11] „[Drzewo] jest pełne sił sakralnych dlatego, że jest pionowe, że rośnie, że traci liście i na nowo je odzyskuje, a więc regeneruje się («umiera i zmartwychwstaje») nieskończoną ilość razy, że posiada żywicę itd." (M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 262). O symbolice drzewa por. też: W. Kopaliński, op. cit., s. 71–75.

[12] Lustro symbolizuje między innymi świat i światło, jest atrybutem Afrodyty (miłości i urody), a także Prudentii (rozwagi) i nagiej Prawdy, jest też symbolem pychy i próżności. Ibidem, s. 206.

w klatce i odbitego w lustrze umieszczonym u jej szczytu wykorzystał krakowski artysta Jan Tutaj w rzeźbie-obiekcie pt. *Zachowany* (2007)[13]. W ten sposób odbiorca mógł zobaczyć w odbiciu niewidoczną część „eksponatu", natomiast w rzeźbie Synowca widz ogląda siebie w pogłębionej przez zwierciadło, symulowanej przestrzeni pnia, anektującej jego otoczenie. Wiadomo, że motyw lustra w obrazie, ukazującego widzowi strefę rzeczywistości leżącą poza zasięgiem jego wzroku, był popularny między innymi w sztuce niderlandzkiej XV i XVI wieku, by przypomnieć najsławniejszy *Portret Arnolfinich* Jana van Eycka (1434, National Gallery, Londyn), a także *Św. Eligiusza w warsztacie* (1449, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork), *Dyptyk Nieuvenhove* Hansa Memlinga (1487, Muzeum Memlinga, Brugia)[14] czy portret *Bankiera z żoną* Quentina Massysa (1514, Luwr, Paryż). Znany był także w malarstwie weneckim: w *Prudentii* (alegoria Roztropności) Giovanniego Belliniego (ok. 1500, Uffizi, Florencja) w lustrze trzymanym przez nagą dziewczynę odbija się szatan, a w obrazie *Dziewczyna z lustrem* (1515, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń) ten sam artysta zastosował grę odbić dwóch zwierciadeł[15]. Można jeszcze dodać, iż koncepcję pogłębienia obszaru dzieła przez odbicie oglądającego je i jednocześnie siebie widza realizował Dominik Lejman[16], ale z użyciem nowych mediów (kamery wideo). Martwe drzewo, symbol wykorzenienia i wykluczenia (w malarstwie znany na przykład z obrazów Edvarda Muncha i niemieckiego ekspresjonisty Karla Schmidta-Rottluffa), stanowi trzon drugiej powstałej wówczas w Poraju pracy Synowca. Okorowany i pozbawiony gałęzi fragment pnia topoli, potężny suchy kadłub,

[13] Por. Wydział Rzeźby ASP w Krakowie, prace Jana Tutaja, [online] http://rzezba.asp.krakow.pl/index.php/o-wydziale/pedagodzy/kierunek-rzezba/142-ad-i-st-jan-tutaj [dostęp: 30.04.2015].

[14] W tryptyku *Sąd Ostateczny* (1470, Muzeum Narodowe, Gdańsk) Memling zastosował dwukrotne odbicie pejzażu, w którym rozgrywa się sąd: na zbroi Michała Archanioła oraz na globie, na którym Chrystus opiera stopy. Zob. M. Walicki (ukończył i uzup. J. Białostocki), *Hans Memling. Sąd Ostateczny*, Warszawa 1981, s. 22.

[15] Różne warianty odbić i ich znaczenia w malarstwie, a także tezy innych autorów omawia w jednym ze swych klasycznych tekstów J. Białostocki, *Oko i okno. Realizm i symbolika refleksów światła w sztuce Dürera i jego poprzedników*, [w:] idem, *Symbole i obrazy*, cz. I, Warszawa 1982, s. 68–102.

[16] Zob. Z. Watrak-Tomczyk, op. cit., s. 180–181; R. W. Kluszczyński, *Medializacja sztuki i przestrzeń publiczna. Rozważania wokół twórczości Dominika Lejmana*, [w:] *Dominik Lejman. Historia naturalna*, „Atlas Sztuki" 2007, nr 26, s. 2–4, [online] http://www.atlassztuki.pl/pdf/katalog_26.pdf i http://www.atlassztuki.pl/pdf/lejman1.pdf [dostęp: 30.04.2015].

tytułowo *Odrzucony*, został „opatrzony" starannie, ale dwuznacznie, gdyż metalowe tafle, zasklepiające miejsca odciętych konarów, miały ulec naturalnej korozji.

Tomasz Sobisz wykonał kolejny z cyklu *Nieśmiertelników*, kontynuując rozważania nad historią, uwikłaniem w nią indywidualnych losów, pamięcią, znikomością życia wobec wielkich wydarzeń, stawiając pytania o tożsamość, wartości i rolę sztuki w ich kultywowaniu. Obiekt opracowany jest w betonie na wzór autentycznego znaku identyfikacyjnego żołnierzy; powiększony do gigantycznych rozmiarów stał się uniwersalnym epitafium ofiar historii. Perfekcyjne opracowanie – różniące *Nieśmiertelniki* od poprzednio wymienianych prac tego artysty – oraz umieszczenie ich na drewnianych podstawach, w tym przypadku w formie krzyża, upoważnia do głębszych interpretacji dotyczących kommemoracji, obrzędowości i mechanizmów pamięci[17].

Kolejne spotkanie artystów w Poraju, z udziałem Mariusza Białeckiego z gdańskiej ASP, Jana Tutaja z krakowskiej ASP oraz tradycyjnie już Christosa Mandziosa, odbyło się w 2012 roku. Białecki, nierzadko poruszający problemy relatywizmu pamięci i tożsamości, autor pomników, asamblaży i *environment*, w których – jak pisze Zofia Watrak – zasadą jest kontrast, sprzeczność i nieprzystawalność[18], wykonał instalację pt. *Wyporność* z cyklu *Eksploracja miejsca*. Nierozerwalnie związana z terenem, może być ona uznana za jeszcze jeden wariant gry z rzeźbiarskim tworzywem. W stawie porajskiego parku artysta zatopił bowiem potężne, uprzednio opracowane głazy, które zostały połączone z wieloma nadmuchanymi lateksowymi rękawicami, umieszczonymi na powierzchni wody. Całość sprawia więc wrażenie wznoszenia, wyciągania opornej, ciężkiej (choć niewidocznej) materii przez drobne, pneumatyczne dłonie. Można dodać, iż problem przezwyciężania ciężaru tworzywa rzeźby zajmował w początku XX wieku Ottona Freundlicha, jednego z pionierów sztuki nieprzedmiotowej[19].

---

[17] Por. R. Kal, *O pamięci zawartej w rzeczach czyli rzeźby Tomasza Sobisza*, „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby" 2011, nr 4 (85), s. 56–59.

[18] Z. Watrak-Tomczyk, op. cit., s. 152; zob. też: *Mała zbrojownia...*, op. cit., s. 8–9.

[19] Np. rzeźba *Ascension* (*Wznoszenie*) (1929), brąz, Musée de Pontoise, inny wariant w Centre Pompidou w Paryżu. Zob. C. Duvivier, *Otto Freundlich – w stronę symboliki uniwersalnej*, [w:] *Otto Freundlich 1878–1943. Artysta ze Słupska*, Słupsk 2009, s. 27–28; E. Kal, *Otto Freundlich. Między istnieniem a niebytem – szkic monografii*, Słupsk 2008, s. 37.

Ryc. 1. M. Stankiewicz, *Draperia siedząca*, 2008, beton,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal

Ryc. 2. Na pierwszym planie: M. Plichta, *Szczepione*, 2004, kamień, drewno / na drugim planie: T. Skórka, *Dawid*, 1995, beton, Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal

Ryc. 3. Ch. Mandzios, *Otoczak z kostką*,
z cyklu „Twarde – miękkie", 2009, kamień,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal

Ryc. 4. Ch. Mandzios, *Związany otoczak*,
z cyklu „Twarde – miękkie", 2011, kamień,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal

Ryc. 5. R. Synowiec, *Jeden*, 2011, drewno,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal

Ryc. 6. T. Sobisz, *Nieśmiertelnik*, 2011, beton,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal

Ryc. 7. Ch. Mandzios, *Po wiatrołomie: Napinanie i Przyziemianie*, 2012, drewno, sznur, Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal

Ryc. 8. J. Tutaj, *Wznoszenie*, 2012, drewno,
Galeria Rzeźb w Poraju

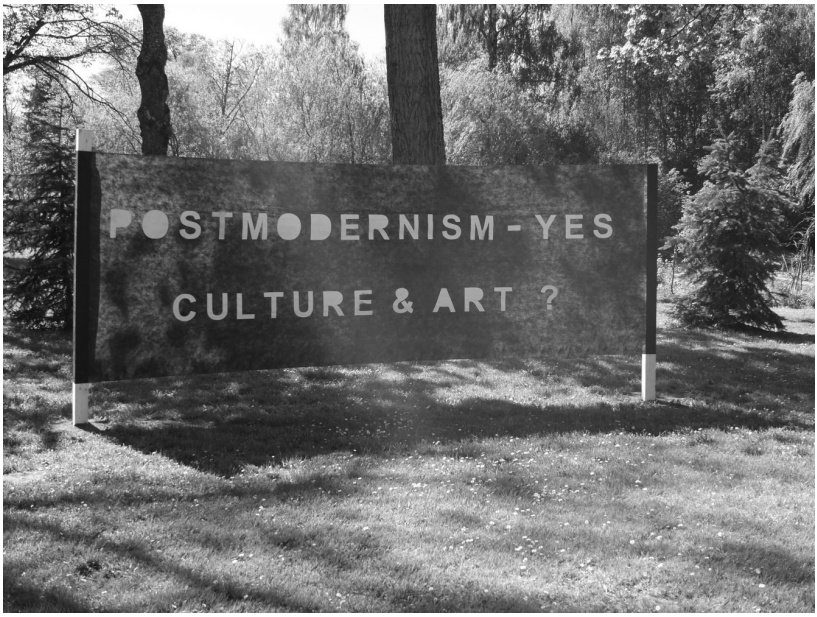
Fot. E. Kal

Ryc. 9. M. Rosa, *Nawarstwienia*, 2014, ceramika,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal

Ryc. 10. J. Pajek, *Dialog*, 2014, kamień,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal



Ryc. 11. M. Rogulski, *Transparent*, 2014, tkanina, szablon,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal

W perspektywie personalnej i mentalnej – przeciwnie do fizycznej, materialnej – tego problemu dotyka praca Tutaja, który w Poraju wykonał kolejny wariant *Wznoszenia*[20], z motywem stopni ukośnie unoszących się w przestrzeni. W przeciwieństwie do laboratoryjnej sterylności starszej pracy, porajskie schody otrzymały formę korespondującą z otoczeniem, tj. surowej drewnianej konstrukcji, osadzonej na węższym trzpieniu wbitym w specjalnie usypany kopczyk, co wzmocniło efekt przełamywania ciężaru i oporu materii. Na czołach stopni tafle luster zastąpiono kawałkami polerowanej blachy, które pokrywając się patyną, tracą iluzyjne właściwości i dowodzą upływu czasu. Można powiedzieć, że wersja porajska *Wznoszenia* została poszerzona o dodatkowy, czasowy walor.

Christos Mandzios zagospodarował i przepracował efekty działania sił przyrody, tj. wykonał rozległą instalację – zatytułowaną *Po wiartołomie* – z rosnących pni potężnych drzew uszkodzonych przez wichurę. Dwa z nich zostały połączone monumentalnym łukiem ze spojonych desek, przebijającym na wylot jeden z pni i przechodzącym przez wierzchołek drugiego, wyznaczając tym samym strzałkę owej parabolicznej arkady pt. *Napinanie*. Z tej strony jej kraniec wzmacnia gruby, zgrzebny powróz przywiązany do pnia. Drugim członem, zatytułowanym *Klinowanie*, jest pień z potężnym klinem wbitym w rozdwojony wierzchołek i drewnianą obejmą, jakby neutralizującą uraz jak chirurgiczny kołnierz i zapewniającą stabilność. Przy kolejnym pniu (*Przyziemianie*) gwarantuje ją mocno skręcony sznur, przytwierdzony do dwóch kołków, w połowie długości skręcony i wzmocniony pośrednią żerdzią. Skazanym na usunięcie z parkowego krajobrazu roślinom artysta nadał drugi, kulturowy byt, któremu przypisał też nowe, metaforyczne znaczenia.

Czwarty już plener w Poraju, zorganizowany w 2014 roku, był spotkaniem artystów stosujących krańcowo rożne środki i sposoby wypowiedzi. Uczestniczyli w nim: wykładowca Akademii Pomorskiej w Słupsku Michał Rosa, związany z Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku Jarosław Pajek oraz niezależny gdański artysta multimedialny, performer, muzyk i rzeźbiarz Marek Rogulus Rogulski. Ustecko-słupski artysta, zajmujący się również konserwacją i rekonstrukcją zabytków (między innymi gdańskich), umieścił w parku abstrakcyjną ceramiczną formę, rodzaj wieży złożonej z prosto-

[20] *Wznoszenie* to jedna z rzeźb prezentowanych w ramach przewodu habilitacyjnego Jana Tutaja pt. *Re-wizje*. Zob. J. Tutaj, *Rozprawa habilitacyjna. Opis dzieła Re-wizje*, [online] http://www.rzezba.asp.krakow.pl/images/stories/pliki/Nauka/opis%20dzie-%C5%82a%20RE-WIZJE%20.pdf [dostęp: 30.04.2015].

padłościennych segmentów. Człony są zbliżonej szerokości i długości, ale różnią się wysokością. Ich przesunięcie wprowadziło element dynamiki, chwilowych zachwiań równowagi, którą jednak odzyskuje kolejna, wyrównująca warstwa. Zakłócona jest także kolorystyka, bo segmenty o naturalnej barwie żółtawej glinki rozdzielone są warstwami w kolorze ciemnej ochry. *Nawarstwienia* oczywiście ewokują skojarzenia metaforyczne: ze zmiennością losu, kumulatywnym charakterem kultury, chwiejnością konstrukcji budowanych na ideach wyższości itp. Przypomnijmy, że wieża ma w historii rzeźby długą, nobliwą i złożoną tradycję, zakorzenioną w rozległej i wieloznacznej, skomplikowanej semantyce tego motywu, nawarstwianej (sic!) od znaczeń biblijnych i mitologicznych po dwudziestowieczne utopijne idee. Symbolizowały je na przykład wieża-*Pomnik III Międzynarodówki* Władimira Tatlina z 1920 roku (do której nawiązał Grzegorz Klaman w *Bramie II*)[21] czy *Latarnia siedmiu sztuk* wspomnianego już Freundlicha[22].

Jarosław Pajek, kontynuując „kamienną" narrację zarówno własnej twórczości[23], jak i podjętą przez Mandziosa w przestrzeni porajskiego parku, w pracy zatytułowanej *Dialog* dwa nieco oddalone od siebie głazy zestawił idealnie wygładzonymi, połyskującymi płaszczyznami, jakby wydobytymi z wnętrza litych brył i kontrastującymi z ich chropawą, matową fakturą. Rezygnując ze skojarzeń figuratywnych i stosowanej niekiedy antropomorfii, rzeźbiarz skoncentrował się na ekspresji samego materiału. Ingerencja przez krystaliczne opracowanie niewielkich fragmentów spowodowała uwypuklenie i wzajemne podkreślenie tak partii poddanych obróbce, jak i zostawionych w stanie naturalnym. W rozprawie-komentarzu do swojej wcześniejszej rzeźby, pt. *Droga krzyżowa*, artysta napisał: „Przeciwstawienie naturalnej, organicznej formie geometrycznych, ostrych niekiedy drapieżnych kształtów sprawia, że kamień zaczyna

[21] Prezentowanej na wystawie „Drogi do wolności" na terenie Stoczni Gdańskiej w 2000 roku. Zob. Z. Watrak-Tomczyk, op. cit., s. 169–170; *Łaźnia. Architektura, sztuka i historia*, red. P. Leszkowicz, Gdańsk 2008, s. 206.

[22] Por. E. Kal, *Artystyczna utopia władzy Otto Freundlicha wobec władzy realnej*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. E. Pilecka, K. Kluczwajd, Warszawa 2009, s. 463 i n.

[23] Por. J. Pajek, *Kamień w procesie tworzenia*, [w:] idem, *Forma rzeźby jako syntetyczny znak – symbol oraz rola materiału użytego do kreacji wybranego tematu: droga krzyżowa*, rozprawa doktorska, ASP, Gdańsk 2013, s. 33 i n., [online] http://www.asp.gda.pl/upload/private/Jaroslaw_Pajek_rozprawa_doktorska.doc [dostęp: 31.04.2015].

przemawiać. Jego błogi sen zostaje przerwany, łagodny szept zamienia się w błaganie lub niekiedy w krzyk"[24]. Także dialogiczna formuła zdaje się jedną z chętnie wykorzystywanych w artystycznej strategii, jak na przykład w rzeźbie *Bez tytułu*, złożonej z dwóch quasi-portretów w różnym stopniu wydobytych z bezkształtu kamiennej materii[25].

Umieszczony w przestrzeni parku przez Marka Roguskiego monumentalny czarny transparent z napisem: „POSTMODERNISM – YES / CULTURE & ART?" był zapewne komentarzem do współczesnych działań artystycznych, a także, jak sądzę, polityki kulturalnej i krytyki. Artysta, niegdyś związany z tak zwaną nową szkołą gdańską[26], od lat realizuje projekt pt. *Poza postmodernizm*, własną koncepcję sztuki przeciwstawną zarówno modernistycznemu, jak i postmodernistycznemu rozumieniu dzieła. Treść baneru jest oczywistym nawiązaniem do hasła „Socjalizm tak, wypaczenia – nie", przyświecającego demonstrującym przeciw represjom władzy w marcu 1968 roku. Porajski transparent to jeden z wielu wykonanych pod wspólnym tytułem *Anti/Ultra* albo *Ready made vs. Art ready*, mających unaoczniać działanie – jak określił autor – „gotowych jednostek myślenia"[27], klisz pojęciowych, między innymi determinujących postrzeganie sztuki. Jak wiadomo, *ready made* to obiekt gotowy, wykorzystywany na przykład przez dadaistów (przed wiekiem!) w dziełach-prowokacjach wymierzonych przeciw tradycyjnie pojmowanej sztuce i koncepcji artysty-demiurga. Transparent z Poraja jest swoistym *pendant* do wywieszanego na gdańskich wystawach baneru o treści „POSTMODERNISM – YES / DISORTION – NO?".

---

[24] Ibidem, s. 44.

[25] Reprodukowana na zaproszeniu wystawy indywidualnej artysty w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w kwietniu 2009 roku: http://archiwum.rzezba-oronsko.pl/archiwum.php?news=208 [dostęp: 1.05.2015]. Co interesujące, wystawa indywidualna Jarosława Pajka zorganizowana w listopadzie 2014 roku, zatem po plenerze w Poraju (wrzesień 2014), w galerii Gardzienice w Lublinie nosiła tytuł „Dialog". Por. M. Knorowski, *Wernisaż wystawy Jarosława Pajka pt. „Dialog"*, [online] http://kultura.lublin.eu/wydarzenia,0,33838,Wernisa%C5%BC_wystawy_rze%C5%BAby_Dialog_Jaros%C5%82awa_Pajka.html?locale=pl_PL [dostęp: 1.05.2015].

[26] Por. EKA [E. Kal], hasło: *Nowa szkoła gdańska*, [w:] *Encyklopedia Gdańska*, red. B. Śliwiński, Gdańsk 2012, s. 692–693; CR [C. Romanowski], hasło: *Rogulski Marek „Rogulus"*, [w:] *Gedanopedia*, [online] http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=Strona_g%C5%82%C3%B3wna [dostęp: 2.05.2015].

[27] [Online] https://plus.google.com/100218501739986530531/posts [dostęp: 2.05.2015].

Galeria rzeźby w Poraju jest „konstrukcją w procesie", jak można ją nazwać (nawiązując do ważnych, bezkompromisowych przedsięwzięć artystycznych zapoczątkowanych jeszcze w poprzednim ustroju)[28] ze względu na jej procesualną, otwartą formułę. Prace z przyszłych plenerów będą, miejmy nadzieję, dalej przekształcać przestrzeń parku, wchodzić w relacje z już istniejącymi, przydawać im kontekstu i nabywać nowych znaczeń. Tym bardziej można by więc zastosować tu hermeneutyczną interpretację, opartą na Gadamerowskiej koncepcji „stapiania horyzontów" rozumienia[29], zwłaszcza, że mamy tu do czynienia z ewoluującym i niejednorodnym dziełem złożonym z wielu dzieł, zarówno z rzeźb figuralnych, jak i abstrakcyjnych, konceptualnych, z aranżacji przestrzennej i rezultatu akcji artystycznej. W skomplikowanej i przestrzennej strukturze podwójnie, bo także dosłownie, fizycznie, realizuje się warunek uczestnictwa odbiorcy w dziele, symbolicznego przebywania w jego obrębie, doświadczania jego czasowości[30].

Do jeszcze innej interpretacji zjawiska rozwijającej się, plenerowej galerii rzeźby w Poraju upoważnia wspomniany na początku lokalny kontekst, tym bardziej, że jej celem jest nie tylko neutralne istnienie (nawet jako atrakcji turystycznej)[31], ale także działalność popularyzatorska i upowszechnieniowa. Tytułowe „orzeźbianie przestrzeni" dotyczy więc nie tylko fizycznego obszaru anektowanego przez sztukę, ale też przestrzeni mentalnej, intencjonalnej, świadomości odbiorców. Można więc powiedzieć nie tyle o odwróceniu, ile o poszerzeniu koncepcji „plastyki społecznej" Josepha Beyusa, według której każdy jest artystą nie w literalnym, zbanalizowanym znaczeniu, ale w sensie dostępnej każdemu możliwości oddziaływania na otocznie, kształtowania i melioryzacji życia, środowiska etc.[32] Realizacją tej idei miało

[28] Pierwsze odbyło się w Łodzi w październiku 1981 roku. Por. *Konstrukcja w procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?*, [online] http://culture.pl/pl/wydarzenie/konstrukcja-w-procesie-1981-wspolnota-ktora-nadeszla [dostęp: 2.05.2015].

[29] Z olbrzymiej hermeneutycznej literatury przedmiotu warto przytoczyć: P. Dybel, *Gadamera myśl o sztuce*, Gdańsk 2014; z kolei o procesie odwrotnym, o mierzeniu się twórcy (rzeźbiarza Tomasza Matusewicza) z hermeneutyką, zob. M. Haake M., *O relacji między sztuką i teorią i wynikających z niej rozterkach badacza*, „Rzeźba Polska", tom XIII: *Rzeźba w Polsce (1945–2008)*, Orońsko 2008, s. 85–89.

[30] P. Dybel, op. cit., s. 65 i n.

[31] *Województwo pomorskie. Atrakcje turystyczne*, Gdańsk 2013.

[32] Zob. H. Meister, *Die Kunstszene Düsseldorf*, Recklinghausen 1979, s. 18, 48–51. O „Polentransporcie, 81" Beyusa do Muzeum Sztuki w Łodzi w 1981 roku zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 223–225.

być posadzenie siedmiu tysięcy dębów – *Zadrzewianie zamiast zarządzania* – zainaugurowane na 7. Documenta w Kassel w 1982 roku[33].

Beyus stwierdzał: „Moje obiekty należy widzieć jako środek stymulujący przekształcenie idei rzeźby, a także sztuki w ogólniejszym znaczeniu. Mają one prowokować do myślenia o tym, czym może być rzeźba oraz w jaki sposób koncepcja rzeźbienia może być rozszerzona aż po niewidzialny materiał, który używany jest przez każdego"[34]. W Poraju idea rzeźby – sztuki w ogólniejszym znaczeniu – może wpływać na otoczenie, to z kolei (w tym istniejąca już rzeźba) stymuluje przyszłe poczynania artystów, którzy modelują fizyczne i mentalne otoczenie itd. Ruch przebiega koliście? Spiralnie? Hermeneutycznie?

Space Sculpting. Sculpture Gallery in Poraj

Abstract

The paper provides a description of how the sculpture gallery originated in Poraj, Pomerania, a culturally barren land in the post-state farm environments, in the vicinity of Łeba, the local tourist hub of popular entertainment. It began with the donation of sculptures from the Academy of Fine Arts in Gdańsk by Marcin Plichta, Tomasz Radziewcz, Tomasz Skórka, Tomasz Sobisz and Mateusz Stankiewicz. The gallery soon expanded after the works of other Gdańsk artists had been gifted. These included the sculptures by the acknowledged Sławoj Ostrowski and by the debutant, Mariusz Burdek. All the same, most of the exhibits in the Park of Poraj have been created during the outdoor sculpture events since 2009, attended by Christos Mandzios from Wrocław, Anna Szalast from Warsaw, Tomasz Sobisz, Rafał Synowiec from Lębork, Jan Tutaj from Cracow, Mariusz Białecki from the Academy of Fine Arts in Gdańsk, Michał Rosa from Ustka, Jarosław Pajek from Orońsko and Marek Rogulus – Rogulski from Gdańsk. Thus, apart from hosting figural park sculptures, the gallery also includes abstract works corresponding with the settings in both form and substance, as well as environmental arrangements and effects of artistic actions. Since the gallery operations also include educational and disseminating activities, the space sculpting theme is not limited to the physical area occupied by art, but also dwells in the mental area of spectators' awareness, particularly with regard to members of the local community. It can be interpreted as an extension of Joseph Beuys's concept of social sculpture, according

[33] Zob. *7000 Eichen / Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung /* Ein Kunstprojekt in Kassel / JOSEPH BEYUS / documenta 7, 1982 – documenta 8, 1987. Stiftung 7000 Eichen, [online] http://www.7000eichen.de/ [dostęp: 4.05.2015].

[34] J. Beyus, *Teksty, komentarze, wywiady*, tłum. J. Jedliński, Warszawa 1999, s. 18, [za:] R. Różanowski, *Homo aestheticus – „przebiegły chłop znad Dolnego Renu"*, „Dyskurs. Czasopismo Artystyczno-Naukowe ASP we Wrocławiu" 2013, nr 16, s. 210.

to which every individual can arrange their surroundings, environs, etc. In this case, an open sculpture gallery affects the space and the thinking process, both physically and symbolically [trans. J. Przybył].

Key words

Poraj, gallery, sculpture, outdoor events

Bibliografia

1. Beyus J., *Teksty, komentarze, wywiady*, tłum. J. Jedliński, Warszawa 1999.
2. Białostocki J., *Symbole i obrazy*, cz. I, Warszawa 1982.
3. Bor M., *Jak powstawała galeria w przemysłowym mieście*, [online] https://sites.google.com/site/galeriarzezbyplenerowej/historia [dostęp: 30.04.2015].
4. Charageat M., *Sztuka ogrodów*, tłum. A. Morawińska, H. Pawlikowska-Gannon, Warszawa 1978.
5. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, [online] http://www.sculpture.art.pl/index.php?historia,2 [dostęp: 3.05.2015].
6. Duvivier C., *Otto Freundlich – w stronę symboliki uniwersalnej*, [w:] *Otto Freundlich 1878–1943. Artysta ze Słupska*, Słupsk 2009.
7. Dybel P., *Gadamera myśl o sztuce*, Gdańsk 2014.
8. Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.
9. *Encyklopedia Gdańska*, red. B. Śliwiński, Gdańsk 2012.
10. *Gedanopedia*, [online] http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=Strona_g%C5-%82%C3%B3wna [dostęp: 2.05.2015].
11. Haake M., *O relacji między sztuką i teorią i wynikających z niej rozterkach badacza*, „Rzeźba Polska", tom XIII: *Rzeźba w Polsce (1945–2008)*, Orońsko 2008.
12. Kal E., *Artystyczna utopia władzy Otto Freundlicha wobec władzy realnej*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. E. Pilecka, K. Kluczwajd, Warszawa 2009.
13. Kal E., *Otto Freundlich. Między istnieniem a niebytem – szkic monografii*, Słupsk 2008.
14. Kal R., *O pamięci zawartej w rzeczach czyli rzeźby Tomasza Sobisza*, „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby" 2011, nr 4 (85), s. 56–59.
15. Kępińska A., *Nowa sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1980.
16. Kluszczyński R. W., *Medializacja sztuki i przestrzeń publiczna. Rozważania wokół twórczości Dominika Lejmana*, [w:] *Dominik Lejman. Historia naturalna*, „Atlas Sztuki" 2007, nr 26, s. 2–4, [online] http://www.atlassztuki.pl/pdf/katalog_26.pdf i http://www.atlassztuki.pl/pdf/lejman1.pdf [dostęp: 30.04.2015].
17. *Konstrukcja w procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?*, [online] http://culture.pl/pl/wydarzenie/konstrukcja-w-procesie-1981-wspolnota-ktora-nadeszla [dostęp: 2.05.2015].
18. Kowalska B., *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988.
19. Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
20. *Łaźnia. Architektura, sztuka i historia*, red. P. Leszkowicz, Gdańsk 2008.

21. Mandzios Ch., *Ocena osiągnięć w postępowaniu przewodowym o nadanie stopnia doktora habilitowanego wszczętym przez Radę Wydziału Rzeźby ASP w Gdańsku dla dr Macieja Aleksandrowicza z Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, [online] http://www.asp.gda.pl/upload/private/Recenzja%20Prof_%20Christos%20Mandzios%20z%20podpisem.pdf [dostęp: 2.05.2015].
22. Meister H., *Die Kunstszene Düsseldorf*, Recklinghausen 1979.
23. Pajek J., *Forma rzeźby jako syntetyczny znak – symbol oraz rola materiału użytego do kreacji wybranego tematu: droga krzyżowa*, rozprawa doktorska, ASP, Gdańsk 2013, [online] http://www.asp.gda.pl/upload/private/Jaroslaw_Pajek_rozprawa_doktorska.doc [dostęp: 31.04.2015].
24. Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
25. Roguski M., *ART READY*, [online] https://plus.google.com/10021850173998653-0531/posts [dostęp: 30.04.2015].
26. Różanowski R., *Homo aestheticus – „przebiegły chłop znad Dolnego Renu"*, „Dyskurs. Czasopismo Artystyczno-Naukowe ASP we Wrocławiu" 2013, nr 16.
27. Tutaj J., *Rozprawa habilitacyjna. Opis dzieła Re-wizje*, [online] http://www.rzezba.asp.krakow.pl/images/stories/pliki/Nauka/opis%20dzie%C5%82a%20RE-WIZJE%20.pdf [dostęp: 30.04.2015].
28. Watrak-Tomczyk Z., *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2000.
29. *Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku 2002–2003*, red. L. Ostrogórska, J. Rudnicka, Gdańsk 2003.
30. Wydział Rzeźby ASP w Krakowie, prace Jana Tutaja, [online] http://rzezba.asp.krakow.pl/index.php/o-wydziale/pedagodzy/kierunek-rzezba/142-ad-i-st-jan-tutaj [dostęp: 30.04.2015].
31. Zmorzyński W., *Rzeźba*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*, katalog wystawy, Gdańsk 2005.
32. I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, [online] http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/18?read=all [dostęp: 2.05.2015].

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics
42 (3/2016), DOI: 10.19205/42.16.3

Krzysztof Moraczewski*

Kantowskie źródła idei muzyki autonomicznej

Część pierwsza

Abstrakt

Artykuł stanowi pierwszą część wywodu poświęconego konsekwencjom Kantowskiej teorii sądu smaku i teorii sztuki dla ukonstytuowania się zarówno idei muzyki autonomicznej, jak i koncepcji przeciwnych, pojmujących muzykę jako nośnik znaczeń. Ta część koncentruje się głównie na wieloznacznościach *Krytyki władzy sądzenia* i możliwościach jej odmiennych interpretacji. Zasadniczym celem jest ukazanie koncepcji Kanta jako fundujących całe dyskursywne pole, w jakim sytuują się nowoczesne spory o muzykę.

Słowa kluczowe

sąd smaku, piękno zależne, piękno czyste, autonomia sztuki, muzyka absolutna

Po raz pierwszy jednoznaczne odniesienie do czystej muzyki instrumentalnej pojawia się w *Krytyce władzy sądzenia* wówczas, gdy Immanuel Kant podaje przykłady piękna wolnego: *pulchritudo vaga*, *freie Schönheit*. W obszarze sztuki – wcześniejszy przykład, tulipan, czerpany był z przyrody – „można tu również zaliczyć to, co w muzyce nazywa się fantazjami (bez tematu), a nawet wszelką muzykę bez tekstu”[1]. Dzieje się to w kluczowym momencie wywodu, dokładnie wtedy, gdy rozróżnienie *pulchritudo adhaerens* i *pulchritudo vaga*, piękna zależnego i niezależnego, pozwoliło

[1] I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałecki, Warszawa 2004, s. 106.

* Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: kmoracz@amu.edu.pl

Kantowi na powiązanie piękna i pojęcia, którego nic nie zapowiadało w dotychczasowym przebiegu rozważań, a w konsekwencji na objęcie krytyką całego obszaru sztuki, a nawet szerzej, na otwarcie transcendentalnej krytyki na teorię kultury. Zwrot tego rodzaju wyznacza ramy dalszego myślenia o sztuce, w tym – a może zwłaszcza – o muzyce, bowiem ustanawia dwie ścieżki refleksji, antycypując zarazem ich rozdzielenie i spór.

Z jednej strony widzimy zatem piękno (w konsekwencji sztukę, jeśli rozpatrywać ją jako dziedzinę piękna wolnego) jako przedmiot wolnej gry władz poznawczych, gry wyobraźni i intelektu. Piękno takie można nazwać formalnym, jeśli termin ten rozumieć będziemy w sensie specyficznie Kantowskim, jako powiązany z organizacją form naoczności, a nie podłożymy podeń jego filozoficznie wykorzenionych derywatów, wywodzących się zresztą raczej z upotocznionej metafizyki św. Tomasza z Akwinu: wszelkich postaci formalizmu, który narzuca dziełu sztuki hylemorficzny model *ens creatum* po to, by następnie zanegować wagę materii. Wzorzec dla takiej negacji można zresztą znaleźć u Kanta, skoro powab zmysłowego materiału w tym, co nam się podoba, nie jest brany pod uwagę w czystym sądzie smaku. Ta Kantowska decyzja ujawnia coś, co wskazywał Heidegger: zakorzenienie Kanta w ontologii wyznaczonej przez scholastyczną reinterpretację greckiej metafizyki. W przykładowym tulipanie mógł zatem Kant widzieć przedmiot czystego sądu smaku tylko pod warunkiem metafizycznego rozumienia go jako rzeczy stworzonej, co nie oznacza, że musiał założyć istnienie stwórcy, ale że musiał rozumieć istnienie rzeczy (tulipana) na sposób *tekhne*. To ontologiczne „podszycie" analityki piękna ułatwiło skądinąd wykorzeniające lektury samej analityki, prowadzące do potocznych formalizmów, aż po ich odwrócenie w koncepcji „formalizmu" jako kategorii opozycyjnej względem „socjalistycznego realizmu". Nie chodzi o to, by ten ostatni „formalizm" interpretować jako teorię estetyczną, ale by wskazać struktury myślowe, które uczyniły go możliwym. Jeśli pozostać przy specyficznie Kantowskim rozumieniu formalizmu, to sztuka w ramach pierwszej ścieżki refleksji jest problemem filozofii transcendentalnej, a zatem trzeba określić poprzez rozpoznanie zasad gry uniwersalnych władz poznawczych podmiotu charakter konstytucji jej przedmiotów, tj. dzieł sztuki, specyficznych dla tych przedmiotów struktur i jakości, to znaczy ująć sztukę od strony fenomenów, od strony tego, co się jawi świadomości, ale i od strony tego, co czyni sama świadomość – teorii przeżycia estetycznego. Jest to ścieżka filozofii muzyki – na przykład Eduarda Hanslicka i Romana Ingardena, ale i typ twórczej

świadomości, który najdobitniej wyartykułował Igor Strawiński. Radykalna autonomia muzyki możliwa jest do pomyślenia wewnątrz tej właśnie ścieżki. Nazywam tę autonomię radykalną, gdyż czyni ona karkołomny użytek z samego słowa autonomia, które przecież nazywa relację. Jako relacja autonomia muzyki może być tylko autonomią względem czegoś, tymczasem w użyciu radykalnym autonomia muzyki jest relacją o jednym tylko argumencie. Ostatecznie zatem autonomia taka to równość muzyki z samą sobą, dająca się zapisać tylko jako a=a, czyli jako relacja tożsamości, a zatem jako już nie autonomia, ale autarkia muzyki. Te możliwości otworzył Kant, ale dopiero dzięki specyficznej lekturze: trzeba najpierw uznać piękno muzyki (albo i sztuki w ogóle) za *freie Schönheit*, a następnie przeczytać analitykę piękna jako teorię sztuki. Obydwie te lektury są prowadzone zarazem przeciw Kantowi, dlatego filologiczna ścisłość uznaje je za błędne interpretacje, i dzięki Kantowi. Początek takiej lektury należy zapewne przypisać Friedrichowi Schillerowi, a jej kontynuacja, odrzucająca ideał autonomii, ale podtrzymująca podstawowe dla niego struktury myślenia, pozostaje widoczna jeszcze w *Teorii awangardy* Petera Bürgera. Trzeba będzie rozważyć dwie możliwości dalszego przekształcenia transcendentalnej wizji muzyki: oderwanie fenomenu od podmiotu, tzn. dojście do wizji autarkicznej struktury dźwiękowej, która konstytuuje się w oderwaniu od naoczności i wyobraźni, choć chyba nie intelektu, widoczne w serialistycznym oderwaniu strukturalnych reguł utworu muzycznego od możliwości percepcyjnych podmiotu (przypomnijmy sobie tezę Miltona Babbitta o zbędności słuchacza), oraz porzucenie transcendentalnego punktu widzenia dla innych sposobów gruntowania autarkicznej gry muzycznej struktury: psychologii, fizjologii, neurologii.

A druga ścieżka myślenia o sztuce, której możliwość, jak napisałem, bierze swój początek w rozróżnieniu *pulchritudo vaga* i *pulchritudo adhaerens*? Bierze ona za dobrą monetę Kantowskie rozpatrywanie sztuki jako dziedziny piękna zależnego, marginalizując artystyczne przykłady, które sam Kant podporządkował pięknu wolnemu: rysunek *à la grecque* czy ornament to w najlepszym razie przedpokój sztuki – aż się prosi o użycie tutaj w arbitralnie zmienionym sensie Heglowskiego określenia *Vorkunst* – a w każdym razie nie sztuka w pełni, tak jak sztuką nie jest dziki tulipan. Od kiedy Jacques Derrida wskazał źródło Kantowskiego przykładu, *Voyage dans les Alpes* Horace-Bénédicte'a de Saussure'a, wiemy, że chodzi o dzikiego tulipana. Raz jeszcze filologiczna ścisłość zaprotestuje, nie bez podstaw, przeciw błędnej interpretacji. Kant nie ograniczył sztuki do piękna wolnego. Ale czyż we fragmentach, które jeszcze trzeba tu będzie

przeczytać, nie odniósł się do swych własnych przykładów artystycznego wolnego piękna jako więcej rozkoszowania się niż sztuki? Sztuka w swej pełni wymaga odniesienia piękna do pojęcia. Czy zatem czysta muzyka instrumentalna nie jest skazana na pozostawanie zawsze poniżej sztuki, na wieczne przebywanie w jej przedpokoju? Tak, jeśli podtrzymamy stanowisko Kanta co do charakteru muzyki. Wywód w *Krytyce władzy sądzenia* jest pod tym względem konsekwentny; to właśnie przy okazji czystej muzyki instrumentalnej padają dalej słowa o „więcej rozkoszowaniu się niż sztuce". Opinia Kanta przynależy do epoki, jest opinią pewnego skrzydła oświecenia. Przypomnijmy podobne zdanie Jeana-Jacques'a Rousseau, głoszącego, że wszelkie *les concerts* i *les sonates* to nic więcej niż „przyjemny szmer". Oznacza to przesunięcie muzyki „bez tekstu" ze sfery sztuki do sfery przyjemności. Radykalizm takiego przesunięcia ujawnia się dopiero po przeformułowaniu go na Kantowski sposób, bowiem w tej optyce doświadczenie muzyki „bez tekstu" okazuje się kwestią zmysłowości, a nie sądu smaku. Jako przyjemność, a nie upodobanie, taka muzyka może być przedmiotem empirycznego badania, przestając zarazem zajmować transcendentalną filozofię. Tkwi w tym oczywiście dwuznaczność: jak właściwie mają się do siebie przyjemność i sąd smaku, jeśli raz muzyka instrumentalna okazuje się prawomocnym przykładem wolnego piękna, a więc przedmiotem czystego upodobania, a więc w jakiś sposób wyróżnionym przedmiotem transcendentalnego namysłu, a drugi raz jednak raczej rozkoszowaniem się, a więc pozbawioną pretensji do powszechności przyjemnością, czyli kwestią empiryczną? Co dokładnie znaczy powiedzenia „więcej rozkoszowaniem się niż sztuką", a dokładniej: jaką relację między muzyką instrumentalną jako wolnym pięknem a tą samą muzyką jako zmysłową przyjemnością ustanawia owo enigmatyczne „więcej"? Upotocznienie Kantowskiego osądu oznacza właśnie odsunięcie zagadki tkwiącej w „więcej" i pozostawienie kwestii muzyki do zbadania empirycznym naukom o zmysłowości: raz jeszcze, choć w diametralnie odmienny sposób, psychologii, fizjologii, neurofizjologii. Upotocznienie tego akurat poglądu oznacza też, w jego wymiarze społecznym, przesunięcie muzyki do kręgu spraw niepoważnych, choć zrozumienie tego wymaga najpierw przemyślenia wywodu Maksa Webera o nowoczesnej „delegalizacji" przyjemności.

Poglądowi temu wyzwanie rzuciła sama muzyka, warto więc przytoczyć – nie tak znowu ważne – pytanie historyków, czy Kant w ogóle znał współczesną sobie muzykę instrumentalną? Jak utrzymać owo „więcej" w odniesieniu do symfonii Josepha Haydna i młodego Wolfganga Amadeusza

Mozarta? Pomińmy tak częste w tym kontekście przywoływanie Ludwiga van Beethovena: *Krytyka władzy sądzenia* ukazała się w 1790 roku, a pierwsze dzieło Beethovena ustanawiające nowy sens muzyki instrumentalnej – *Trio fortepianowe c-moll*, ostanie z opusu 1, dedykowanego w całości księciu Karolowi von Lichnowsky'emu – wydawnictwo Carla i Francesca Artaria opublikowało w Wiedniu w 1795 roku (Beethoven ukończył cykl z opusu 1. rok wcześniej). Być może Kantowskie „więcej" nie jest postponowaniem muzyki instrumentalnej, ale właśnie skłonnością do uznania jej za nie tylko przyjemność wobec twórczości takiej, jak klawiszowe utwory Carla Philippa Emanuela Bacha? Rewizją oczywistej dotąd oceny muzyki instrumentalnej jako przyjemności? „Oczywistej dotąd", gdyż nie ma ryzyka w założeniu, że ani Kant, ani Rousseau nie znali instrumentalnej twórczości „starego" Bacha. W każdym razie jedynie odmowa przyjęcia do wiadomości konsekwencji muzyki Beethovena pozwalała w następnych dekadach kontynuować myślenie o muzyce instrumentalnej jako jedynie przyjemności, choć i w połowie XIX wieku Wagner będzie pojmował ją jako domagający się rozwinięcia *modus privativum* muzyki, tak jak i samą muzykę zrozumie jako *modus privativum* tragedii, spełniony dopiero jako *Gesamkunstwerk*, co będzie dalej wymagało wyjaśnienia. Dlaczegóż więc to właśnie Beethoven był czytelnikiem Kanta, w dodatku czytelnikiem, który do tej właśnie lektury przywiązywał szczególną wagę? Łatwo to zrozumieć, gdy pamięta się, że z Kantowskiej spuścizny dla Beethovena liczyła się przede wszystkim *Krytyka praktycznego rozumu*. Właśnie pojęcie piękna zależnego pozwala na reinterpretację sztuki w horyzoncie otwartym przez już nie naoczność i intelekt, ale problematykę rozumu, a – od miejsca, gdy Kant mówi o człowieku i ideale piękna - także w horyzoncie drugiej krytyki i Kantowskiej filozofii moralności. Uznanie czystej muzyki instrumentalnej za dziedzinę piękna zależnego nie wymaga polemicznego naruszenia struktury wywodu *Krytyki władzy sądzenia*, opiera się jedynie na uznaniu historycznej nieaktualności przykładu, na stwierdzeniu, że istnieje taka muzyka instrumentalna, która nie może być wyjaśniona inaczej niż z perspektywy teorii *pulchritudo adhaerens*. W ten sposób Kant czytany w nowej sytuacji historycznej otwiera właśnie ową wspomnianą kilka akapitów temu drugą ścieżkę rozumienia muzyki instrumentalnej. Pojmuje ona tę muzykę jako upostaciowanie pojęcia. Ścieżką tą pójdą Schleglowie, Friedrich W. J. Schelling i Georg W. F. Hegel, a w XX wieku Theodor W. Adorno. Ścieżka ta przełamuje autarkię muzyki, otwierając ją na to, co względem formalnego *pulchritudo vaga* zewnętrzne. Jeśli jednak muzyka miałaby być *anhängende Schönheit*, to w jakim sensie pojęcie można uznać

za zewnętrzne? Nie w takim oczywiście, że pojęcie nie należy do dzieła lub stanowi jego *parergon*, lecz w takim, że posiada własny porządek, którego nie można wywieść z porządku samej muzyki. Czyż nie to właśnie stanowi osnowę Heglowskiej teorii *Kunstformen*? (Na marginesie: jak rozumieć to, że Hegel pisząc lub mówiąc – co jednak my otrzymujemy jako zapisane tak, jak zechciał redaktor *Wykładów o estetyce*, Heinrich Gustav Hotho – o muzyce, chyba ani razu nie odnosi się do Beethovena?). Ponowne i inne umieszczenie muzyki instrumentalnej na mapie Kantowskich rodzajów piękna otwiera zatem refleksję nad muzyką na konieczność uwzględnienia zewnętrznej determinacji tego, co wchodzi do samego dzieła jako jego *telos*, czyli pojęcia. Tutaj właśnie zakorzenia się rozumienie muzyki jako czegoś kulturowego. Piękna zależnego nie sposób pojąć bez teorii kultury, zależność tę wydobył z całą siłą Derrida.

Kulturowy charakter piękna zależnego nie czyni dzieła sztuki, które mieści się w domenie tej właśnie postaci piękna, czymś pozbawionym zawartości, określonym jedynie przez oddziaływanie zewnętrza. O znaczenie zewnętrza toczy się osobny spór między nastawieniem na sens, który bynajmniej nie jest głuchy na znaczenie tego, co zewnętrzne, a zniesieniem własnego sensu dzieła, zastąpionego grą zewnętrznych zależności. To drugie stanowisko jest w oczywisty sposób odległe od myśli Kanta, choć raz jeszcze rozwija się w horyzoncie Kantowskich odróżnień i jemu zawdzięcza swą możliwość. Muzyka widziana jest w tym przypadku jako efekt przecięcia dyskursów i praktyk, widziana w optyce rynku, społecznych hierarchii, klas, płci, politycznych ideologii. Zależności tego rodzaju są oczywiście niemożliwe do zanegowania. Muzykologia, która chciałaby, jak Gadamerowska hermeneutyka, ocalić sensowność samego dzieła, musi sobie dziś radzić z naciskiem empirycznie stwierdzonych oddziaływań czynników zewnętrznych. Sens okazuje się oto efektem gry sił pochodzących spoza dzieła, które obnażane są dzięki strategiom czerpanym z psychoanalizy, z marksizmu i z genealogii Michela Foucaulta, choć często strategie te zarazem redukują idee Foucaulta lub Karola Marksa do podręcznych metod postępowania z empirią. Porzucenie przez Beethovena poglądów rewolucyjnych na rzecz politycznego konserwatyzmu, dokumentowane jego rosnącą akceptacją reżimu Metternicha i porządku Świętego Przymierza (zresztą w sposób raczej dorywczy), zostaje zatem powiązane, jako racja i wyjaśnienie, z coraz większym znaczeniem polifonii, a zwłaszcza fugi, jako formy i techniki, w *Sonacie c-moll op. 111* czy *Kwartecie a-moll op. 132*. Porządek modulacyjny właściwy muzyce Franza Schuberta, zwłaszcza zaś modulacje w porządku tercjowym, a nie

kwintowym, okazują się powiązane z jego orientacją seksualną. Nie są to dowolne przykłady. Choć obracają się one w kręgu możliwości poznawczych otworzonych przez przesunięcie muzyki instrumentalnej do sfery *pulchritudo adhaerens*, to rezygnują z Kantowskiego zapośredniczenia miedzy dziełem a jego zewnętrznym otoczeniem, wyrażającego się w tym, że pojęcie zarazem należy do porządku kultury (z wszystkimi tego konsekwencjami, czyli włączeniem dalej w porządek społeczeństwa i porządek władzy) oraz stanowi wewnętrzny *telos* tego dzieła. Żaden empiryzm nie może kontynuować tego napięcia, gdyż przez swoje „zarazem" narusza ono metafizyczną opozycję zewnętrzne/wewnętrzne nie mniej niż *parergon*, a opozycja ta funduje możliwość empiryzmu. Myślenie to wyraża się najpełniej w koncepcji *framing*, która likwiduje całkowicie semantyczną samodzielność dzieła na rzecz przypadkowej produkcji zmiennych znaczeń przez aplikowane „obramowanie". Nie chodzi oczywiście o grę między znaczeniową pretensją tekstu, określoną przez jego przynależność do pewnego systemu reguł, pewnego języka, pewnego miejsca w historii, pewnego macierzystego dyskursu i odpowiedniego archiwum, a modyfikującą mocą obramowania, o której to grze pisał Roland Barthes, ale o takie ujęcia *framing*, które uznają obramowanie za jedyny czynnik produktywny, a zarazem nie przyjmują, nawet jeśli afirmatywnie ją przywołują, Foucaultowskiej wizji reguł organizujących dyskurs i archiwum, wyrażonej w *Archeologii wiedzy*, reguł, które ograniczają sposób aplikowania obramowań i arbitralność operacji *framing*. Przykładem takiej radykalnej opcji może być *framing* jako metoda studiów wizualnych w ujęciu Mike'a Balla. Bez nieempirycznych pojęć intencji i sensu nie da się tego rodzaju opcji odrzucić. Jako radykalny empiryzm są one nowym pozytywizmem, choć historycznego pozytywizmu nie lubią. Kryteria empiryczne nie pozwalają bowiem nie tylko zrozumieć, jaką rolę w konstytucji znaczenia odgrywa własna struktura dzieła, ale też nie pozwalają na wyjaśnienie tego, jak sens ten jest właściwie produkowany przez obramowanie. Wróćmy do przykładów z Beethovenem i Schubertem: ustalenie sensu fugi u pierwszego i niecodziennych modulacji u drugiego stało się możliwe dzięki logice analogii, logice, którą musi odrzucić każdy empiryzm, który nie wyobraża sobie naiwnie restytucji *episteme* rządzącej medycyną Paracelsusa. Żaden inny niż analogia związek nie łączy politycznego konserwatyzmu i fugi, a *tertium comparationis* tej analogii to pojęcie dawności. Odwołanie się w rozumieniu sztuki do logiki analogii, co wykazali Włodzimierz Ławniczak i Jagna Dankowska, nie jest ani przypadkiem, ani błędem, ale logika ta nie funduje żadnej formy sensownych badań empirycznych

nad związkami sztuki i porządków względem niej zewnętrznych. Czerpany z anglosaskich studiów kulturowych pozytywizm *New Musicology* musi się więc dystansować względem historycznego pozytywizmu, gdyż nie jest w stanie spełnić jego kryteriów logicznej prawomocności. W tym sensie empiryzm tego rodzaju stanowi upotocznienie Kantowskiej wizji piękna zależnego: nie ma powodu, by upotocznienie nie mogło fundować „naukowego" kierunku.

Otwarcie myślowych struktur organizujących rozumienie muzyki instrumentalnej przez przesunięcie jej do dziedziny *anhängende Schönheit* wyznacza więc dwie niepodobne do siebie możliwości. Z jednej strony drogę namysłu nad pojęciowym charakterem sensu muzyki, drogę na przykład Hegla, a z drugiej, raz jeszcze przywołajmy Derridę, „empiryzmy zewnętrzności", które nie umieją ani patrzeć, ani czytać. Filozoficzny dystans, tak szorstko wyrażony w *Prawdzie w malarstwie*[2] i zaakcentowany wyżej przeze mnie, nie zmienia jednak kulturowego statusu takiego sposobu myślenia: dla rekonstrukcji kulturowego obrazu świata w jego aspekcie wyznaczającym pole rozumienia muzyki myślenie to stanowi pewne *datum*. Uznanie tego statusu nie pociąga za sobą likwidacji owego filozoficznego dystansu, rozróżnia za to porządki wywodu.

Nie można przecenić znaczenia tekstu Kanta. Jego lektury – a czy jest w historii namysłu nad sztuką tekst częściej czytany? – i dokonywane w ich trakcie przesunięcia określają całą mapę konceptualizacji muzyki instrumentalnej i w ogóle sztuki, mapę przemierzaną przez ostatnie dwa stulecia, o którą należałoby dopiero zapytać, czy jest jeszcze naszą mapą. Wstępny opis tej mapy pozwolił zarazem przedstawić porządek moich własnych rozważań (nie w całości, gdyż Kant, jak zobaczymy, nie zarysowuje jednak całej mapy). Nie ma zaś innego początku dla takich rozważań niż ponowna lektura Kanta. Lektury takiej dokonywano wielokrotnie, a pisząc w tym punkcie czasu, w którym się pisze, ma się jeszcze w uszach lekturę, jakiej dokonał Derrida. Widać to powyżej i będzie widać poniżej. Lektura tocząca się na stronicach *Prawdy w malarstwie* nie toczyła się jednak w polu wyznaczanym przez pytanie o muzykę instrumentalną i jej możliwy sens – stąd konieczność ponowienia lektury.

Przeczytajmy zatem jeszcze raz odnośny akapit. Przedstawiwszy pojęcie *freie Schönheit* i podawszy dwa przykłady piękna wolnego, rysunki *à la grecque* oraz ornament roślinny na oprawach lub papierowych tapetach, Kant stwierdza:

[2] J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

> Same dla siebie nic nie oznaczają; nie przedstawiają one niczego, żadnego przedmiotu podpadającego pod pewne określone pojęcie i są wolnym pięknem. Można tu również zaliczyć to, co w muzyce nazywa się fantazjami (bez tematu), a nawet wszelką muzykę bez tekstu[3].

Sieć pytań zarysowuje się łatwo. Czym dokładnie jest *pulchritudo vaga* i w jakiej relacji się znajduje do *pulchritudo adhaerens*? Jak sytuuje się piękno wolne względem prostego pojęcia piękna, przed jego podziałem na wolne i zależne? Co to znaczy „nic nie oznaczać", „nie przedstawiać", „nie podpadać pod pewne określone pojęcie"? Czym zatem dokładnie jest piękno zależne? Jak jego związek z pojęciem, a więc czymś rozumowym, sytuuje je względem tego doświadczenia estetycznego, które angażuje, prócz naoczności, wyobraźni i intelektu, także władzę rozumu, czyli względem wzniosłości? Jak brak lub obecność odniesienia do pojęcia określają stosunek wolnego i zależnego piękna do człowieka jako *animal rationale* i *zoon logon echon* oraz do takich cech myślenia pojęciowego jak jego językowość, a więc historyczność i kulturowość? Co znaczy specyficzny styl wypowiedzi Kanta, owe dwa „bez" (*ohne Thema, ohne Text*), dlaczego jedno jest ujęte w nawias, a drugie nie? A owo uderzające „a nawet" przed „wszelką muzyką bez tekstu"? Pytania te wzajemnie się określają i oświetlają, trudno ich rozpatrywanie rozdzielić i pilnować zarysowanej właśnie kolejności odpowiedzi. Wydają się tworzyć koło wzajemnych odesłań. Zatem ważniejsze od kolejności ich rozpatrywania wydaje się pilnowanie, by odnosić je nieodmiennie do muzyki, czy Kant tego chciał, czy nie, ujawniając ich sens w wybranym tutaj świetle.

Od czego wolne jest wolne piękno? Odpowiedź otrzymujemy od razu i w jasnej postaci: piękno wolne jest wolne od pojęcia, nie podpada pod pojęcie. Wydaje się jednak, że Kant natychmiast podwaja znaczenie tej odpowiedzi. To, że przedmiot podoba nam się pięknem wolnym, wynika z tego, że przedmiot taki „nic nie znaczy". Jak bowiem mógłby cokolwiek znaczyć bez pojęcia? Pojęcie nie jest jednak potrzebne, by „przedstawiać". To, że piękno wolne nie jest obciążone znaczeniem, nie znaczy jeszcze, że musi być wolne od reprezentacji. Zwróćmy uwagę, że Kant mówi tylko, że przedmioty piękne pięknem wolnym nie przedstawiają „żadnego przedmiotu podpadającego pod pewne określone pojęcie". A przedmiot, który nie podpada pod pewne określone pojęcie? Dziki tulipan jako przedmiot estetycznego upodobania, a nie praktycznych zabiegów leśnika lub poznawczych procedur botanika, czy on może być przedstawiony w pięknie

[3] I. Kant, op. cit., s. 106.

wolnym? Nic w tekście Kanta nie wyklucza takiej możliwości. A zatem mamy do dyspozycji przynajmniej dwie charakterystyki piękna wolnego: przedmiot niepodporządkowany pojęciu i nie-reprezentujący oraz niepodporządkowana pojęciu reprezentacja niepodporządkowanego pojęciu przedmiotu. Te dwie postaci dają się ująć jednolicie jako zastrzeżenie wyrażone następująco: 1. piękno wolne nie podpada pod pojęcie (a więc zarazem nie posiada znaczenia na sposób języka); 2. piękno wolne może być przedstawieniem przedmiotu, jeśli przedmiot przedstawienia sam jest piękny pięknem wolnym (stąd ornament roślinny, ale nie zoomorficzny, a przynajmniej nie każdy ornament zoomorficzny). Nie są to stopnie wolnego piękna. Piękno wolne, które nie reprezentuje (na przykład, jeżeli wypada dorzucić na poły własny przykład, arabeska po jej oderwaniu się od historycznego źródła w arabskim piśmie), nie jest bardziej wolne niż przedstawienie dzikiego tulipana. Wolne przedstawienie tego, co wolne, nie cechuje się niższym stopniem wolności niż wolne nie-przedstawianie. Będąc absolutnie wolnym przedmiot przedstawienia, nie zanieczyszcza ani nie zmniejsza wolności samego przedstawienia: 1×1=1.

A jednak:

> Nie zakłada się tu [w odniesieniu do piękna wolnego] ani pojęcia jakiegoś celu, do którego miałaby danemu przedmiotowi służyć różnorodność, ani tego, co przedmiot ten miałby przedstawiać; skutek bowiem byłby taki, że swoboda wyobraźni, która niejako bawi się oglądaniem kształtu, uległaby tylko ograniczeniu[4].

Kant bynajmniej nie przeczy w tej wypowiedzi temu, że przedstawienie może podobać się pięknem wolnym, ale dorzuca kluczowe zastrzeżenie. Przyglądając się reprezentacji, nie zakładamy żadnego pojęcia celu, któremu miałaby ona być podporządkowana – to już oczywiste. Nie zakładamy jednak także pojęcia przedmiotu, który został przedstawiony, a nawet samego pojęcia reprezentacji. W chwili, gdy zaczniemy porównywać przedstawienie z tym, co przedstawione, musimy uruchomić pojęcia określające, czym właściwie przedstawiona rzecz jest, a więc konkretne treści poznawcze. Nie potrafię porównać tulipana z jego przedstawieniem, jeśli nie wiem nic o tulipanie – czy w przypadku muzyki instrumentalnej nie wystarczy więc, gdy przestanę udawać, że wiem, co zostało przedstawione, że zaakceptuję brak pojęcia, które opisywałoby przedmiot przedstawienia, brak mojej o nim wiedzy? *Pulchritudo vaga* odsuwa zatem pretensje *mimesis*, chociaż samego naśladownictwa (zostawmy jeszcze na boku

[4] Ibidem, s. 107.

różnicę między *mimesis* jako imitacją a reprezentacją) nie likwiduje: czyni je obojętnym. Jeśli podziwiam coś jako wolne piękno, to przedstawieniowy, mimetyczny charakter tego czegoś nic mnie nie obchodzi. Nie porównuję przedstawienia z jego przedmiotem, ponieważ to uruchomiłoby pojęcie, a więc zlikwidowałoby wolność piękna. Słucham muzyki programowej, ale nie czytam programu, nie interesuje mnie, czy ma to być Orfeusz, czy może Don Kichot. Wyrwijmy z kontekstu fragment zdania, w którym Kant, mówiąc o czymś innym, mimochodem określa tę właśnie kwestię:

> [...] kiedy przedstawienie (przez które dany jest nam pewien przedmiot) porównujemy za pomocą pojęcia z przedmiotem (z tym, czym powinien on być) [...][5].

Zatem, poza wszystkim innym, pojęcia rozumu są też narzędziami, dzięki którym dopiero określamy adekwatność przedstawienia, zresztą nie wedle pojęcia tego, jaki przedmiot przedstawienia jest, ale „czym powinien on być". Tak oto, pośrodku rozróżnienia piękna wolnego i zależnego oraz problemu przedstawienia, zarysowuje się konieczność postawienia pytania o ideał piękna, które Kant rzeczywiście podejmuje już w następnym paragrafie.

Aby dobrze zrozumieć możliwość mimetycznego przedstawienia, które unieważnia własną mimetyczność – w tym znaczeniu, że odsuwa ono porównywanie między przedmiotem przedstawienia a samym przedstawieniem, porównywanie, które wymuszałoby rekurs do pojęcia, wystarczy uzmysłowić sobie pewne strategie malarskie, które na przełomie XIX i XX wieku zyskały pełną artykulację. Odwołajmy się do modernistycznych rozważań nad prawdą (a nie po prostu przedstawieniem) i malarstwem, wyciągając z nich to, co ma znaczenie dla naszego problemu. Ujmuje ten problem sławne i wielokroć cytowane zdanie Maurice'a Denisa: „trzeba pamiętać, że obraz, zanim stanie się bojowym rumakiem, nagą kobietą, anegdotą czy czymkolwiek innym, jest najpierw i przede wszystkim płaską powierzchnią, pokrytą w pewnym porządku kolorami"[6]. Chodzi właśnie o umiejętność zatrzymania się przy owym „najpierw", podziwianie obrazu na etapie wolnego piękna, jakie dostrzec można w porządku barw i linii bez względu na mimetyczny charakter rodzącego się kształtu. Czy czegoś podobnego nie chwyta jeszcze sławniejsze powiedzenia Paula Cézanne'a o malarstwie jako „harmonii równoległej względem natury"?. Owa „równoległość" wydaje się wyrażać właśnie obecność i zarazem unieważnienie mimetycznego związku

[5] Ibidem, s. 109.

[6] W. Haffman, *Malerei in 20. Jahrhundert*, Munich 1954, s. 58.

między obrazem a naturą, podkreślać specyfikę reprezentacji, która wyklucza porównanie ze swym przedmiotem co do adekwatności przedstawienia, a więc to właśnie porównanie, które musimy rzeczywiście wykluczyć, aby znaleźć upodobanie na przykład w martwych naturach Cézanne'a. Trzeba podkreślić, że chodzi o ten właśnie typ porównania obrazu i natury pod kątem adekwatności przedstawienia, który zakłada pojęcie przedmiotu, a nie wszelkie w ogóle porównanie. Cézanne, żeby pozostać w kręgu sławnych cytatów, powiedział też (podobno, bo wypowiedź tę przypisuje się i Chagallowi), że kiedy ocenia sztukę, bierze swój obraz i stawia go obok przedmiotu stworzonego przez Boga, jak drzewo lub kwiat. Jeśli załamuje się, to nie jest to sztuka. Otóż „równoległość" tym razem wyraźnie jest pojęta jako zdolność do wytrzymania tych samych kryteriów estetycznego osądu, zdolność do równego bycia, ujmując to w Kantowskich kategoriach, wolnym pięknem. Kwiat i drzewo to przykłady, które pozwalają na takie przeniesienie. Oczywiście, wskazanie na pojmowanie malarstwa jako dziedziny *freie Schönheit*, chociaż jego konsekwencje widać dobrze aż po Picassa, jeśli nie dłużej, nie wyodrębnia *differentia specifica* sztuki nowoczesnej. Czy nie można by powiedzieć tych samych rzeczy o malarstwie Parmigianina? „Długa szyja" Madonny jest ustanowiona, jako szyja właśnie, dzięki relacji mimetycznej, ale jej długość, dyktowana potrzebą zachowania pełnej elegancji harmonii linii krzywych, unieważnia porównanie z jakimkolwiek naturalnym przedmiotem. Odwołanie do pojęcia tego, jaka powinna być szyja, zlikwidowałoby upodobanie wiążące się ze swobodną grą kształtów. Coś podobnego zachodzi w rzeźbach kościoła St-Pierre w Moissac i setkach innych dzieł. Odwołanie do Kantowskiego oddzielenia piękna wolnego i zależnego nie wystarcza też jako kontekst interpretacji wczesnego modernizmu, jak tu bowiem dołączyć to, co Cézanne pisze o roli uczucia w malarstwie? A Émile Bernard, który zaczynając podobnie, dochodzi do estetyki autoekspresji, a rola jaką pojęcie odgrywa w malarstwie Paula Gauguina? A jednak takie odwołanie przynosi jakąś korzyść poza zilustrowaniem wywodu Kanta, który jest historycznie nieodpowiedni, ale heurystycznie przydatny, bowiem unaocznia opaczność formuły rozumienia modernizmu jako „zerwania z przedstawianiem" czy „kresu *mimesis*". Trzeba dysponować bardzo prymitywnym rozumieniem *mimesis* i jego roli w sztuce, by głosić coś takiego, trzeba rozumieć *mimesis* jako kopiowanie tego, co widać, a więc w arbitralnej niezgodzie z całą tradycją problemu.

Zatem piękno wolne dopuszcza przedstawienie pod dwoma warunkami: ani przedmiot przedstawienia nie zostanie odniesiony do żadnego pojęcia celu, ani też samo przedstawienie nie zostanie porównane ze

swym przedmiotem za pomocą pojęcia tego, jaki ten przedmiot powinien być. Nawet jeśli nie porównuję przedstawienia z pojęciem tego, jaki powinien być przedmiot tego przedstawienia, to jednak przedstawienie to rozpoznaję jako przedstawienie i to tego akurat przedmiotu. Patrzę na obraz Parmigianina i rozpoznaję kobietę, a nawet jej szyję. Patrzę na obraz Cézanne'a i rozpoznaję jabłka albo górę. Kant nie postawił sobie pytania o to rozpoznawanie i jego relację do porównywania. Rozpoznawanie nie jest bowiem odnoszeniem przedmiotu reprezentacji do pojęcia tego, czym przedmiot ten powinien być. Dopiero wypowiedzenie rozpoznania wprowadza pojęcie. Jest czymś innym widzieć jabłko i mówić: „widzę jabłko", a zwłaszcza jest czymś innym widzieć jabłko i pytać „jakie powinno być jabłko?". Problem polega na tym, by widzieć jabłko i abstrahować od tego, że to jest jabłko, abstrahować bez wysiłku. Rozpoznawanie nie dokonuje się na bazie poznawczych i normatywnych pojęć rozumu, ale na podstawie wstępnej otwartości świata, co daje się ująć dopiero z perspektywy ontologii prawdy, jaką Martin Heidegger przedstawił w *Byciu i czasie*, ale jeszcze nie ze stanowiska Kanta. Zostawmy to więc na razie z boku. Sam Kant odnosi się do tego jedynie na sposób deklaracji, bez pełnego uzasadnienia, przy okazji rozważania niezależności sądu smaku od pojęcia doskonałości:

> [...] a chociaż do sądu smaku jako sądu estetycznego potrzebny jest również (jak do wszystkich sądów) intelekt, to nie występuje on w sądzie tym jako władza poznania przedmiotu, lecz tylko jako władza określania sądu i zawartego w nim (ale bez pojęcia) przedstawienia [...][7].

Przedstawienie zostaje określone jako zawarte w sądzie smaku i obywające się bez pojęcia i to w zdaniu, którego początek określił intelekt właśnie jako władzę kształtowania pojęć. Niestety, Kant pozostawił tę uwagę bez rozwinięcia i pozostaje ona, nazywając rzecz po imieniu, enigmatyczna.

Zarazem dotknęliśmy innej jeszcze niejasności zawartej w samym tekście Kanta, niejasności, która wiąże się właśnie z użytym słowem „abstrahować". Z jednej strony Kant daje przykłady piękna wolnego, zarówno naturalne, jak i artystyczne, w tym przykład muzyki bez tekstu. Z drugiej strony możemy przecież abstrahować od pojęcia w przypadku każdego przedmiotu i każdego przedstawienia i tekst trzeciej krytyki stwierdza to wprost:

[7] I. Kant, op. cit., s. 104 [podkr. K. M.].

> Sąd smaku byłby w odniesieniu do przedmiotu o określonym celu wewnętrznym tylko wówczas czysty, gdyby ten, kto wydaje sąd, nie miał albo żadnego pojęcia o tym celu, albo w swym sądzie od niego abstrahował[8].

Zatem znowu dwie możliwości, z których pierwszą Kant określa jako niewiedzę. Podziwiamy przedmiot ze względu na jego wolne piękno wtedy, gdy nie wiemy nic o jego wewnętrznym celu. Raz jeszcze musi powrócić przykład tulipana. Nawet tulipan jest piękny pięknem wolnym tylko – w pierwszym przypadku – gdy nie wiemy o jego wewnętrznym celu. Im mniej wiemy o świecie, tym więcej w nim wolnego piękna, a rozszerzanie się oświecenia i powszechna edukacja muszą pomniejszać jego dziedzinę. Kant może jeszcze twierdzić, że wiedza o wewnętrznym celu kwiatu to wiedza, którą posiada botanik: kwiat jest organem rozrodczym rośliny. A my, żyjący w świecie, w którym ta wiedza jest wiedzą każdego, kto jako tako wywiązał się z obowiązku szkolnego, jak szeroko lub raczej jak wąsko możemy wykreślać domenę wolnego piękna, która fundowana jest przez ignorancję? Raz jeszcze potrzebna byłaby analiza prowadzona poza horyzontem dociekań Kanta, należałoby bowiem postawić pytanie o to, czy ta wiedza o wewnętrznych celach przedmiotów współkonstytuuje nasz świat, czy przypadkiem się od niego nie oddziela oraz jak dalece rozszerzanie się oświecenia zmienia nasze widzenie świata. Ile razy, patrząc na kwiat – nie będąc botanikami i nie będąc już uczniami – zastanawialiśmy się nad jego funkcjonalnością ze względu na rozmnażanie rośliny, czy otrzymując kwiaty albo oglądając ogród, albo będąc na leśnej łące czy nawet w kwiaciarni, pomyśleliśmy kiedykolwiek: „och, jak perfekcyjnie celowy organ rozrodczy!"? Nie patrzymy tak nawet na ludzkie narządy płciowe, będące dla nas przedmiotami pożądania i *quasi*-estetycznego upodobania. Oto nasza zdolność do nieuwzględniania tego, co skądinąd wiemy (wiedza ta bywa tak nieadekwatna względem naszych własnych doświadczeń, że rodzi komizm: czyż – bez względu na ich prawdziwość – wyjaśnienia naszych własnych upodobań seksualnych, jakich dostarcza psychologia ewolucyjna, nie są komiczne w zestawieniu z aktem pożądania?). Ta zdolność to właśnie moc abstrahowania, drugi z opisywanych przez Kanta przypadków, fundujący na nowo dziedzinę wolnego piękna. Abstrahować od celu przedmiotu, abstrahować od trafności przedstawienia możemy potencjalnie zawsze, a więc restytucja *pulchritudo vaga* ma wręcz triumfalny charakter. Rozróżnienie piękna wolnego i zależnego okazuje się w efekcie – co można było podejrzewać od początku, jeśli tylko przeczytaliśmy poprzednie paragrafy

[8] Ibidem, s. 109.

Analityki piękna – nie kwestią przedmiotu, ale sprawą rodzaju sądu, jaki o danym przedmiocie wydajemy. Kant postawił sprawę jasno: „W wydawaniu sądu o wolnym pięknie (tzn. co do samej tylko formy) sąd smaku jest czysty"[9]. Oznacza to w konsekwencji, że cała *Analityka piękna* w tych częściach, które dotyczą czystego sądu smaku, a więc w swej znakomitej większości, jest teorią piękna wolnego. Piękno to można dzięki mocy abstrahowania dostrzec w każdym możliwym przedmiocie sądu smaku, bez względu na jego wewnętrzny cel i związek z pojęciem. Wystarczy „tylko" od tego celu i pojęcia abstrahować. Teoria przedmiotu pięknego pięknem wolnym staje się więc kwestią drugorzędną, jeśli nie w ogóle zbędną, gdyż wszystko zostaje rozstrzygnięte na piętrze analityki sądu smaku. Czyżbyśmy więc, pytając jednak o ten przedmiot, poszli zupełnie błędną drogą, którą teraz udało się skutecznie skorygować?

Najpierw powraca problem niejasności Kantowskiego tekstu, niejasności filozoficznie znaczącej, a nie wynikającej z niezręczności wyrażenia itp. Jeśli wszystko miałaby rozstrzygać teoria sądu smaku, a przedmiot poprzez procedurę abstrahowania zawsze mógłby zostać uczyniony przedmiotem piękna wolnego, to dlaczego Kant komplikuje sprawę od początku? Już w pierwszych zdaniach 16. paragrafu *Analityki piękna*, kiedy po raz pierwszy wprowadza odróżnienie *pulchritudo vaga* i *pulchritudo adhaerens*, czyni to rzeczywiście od strony tego, co zakładane w sądzie smaku:

> Istnieją dwa rodzaje piękna: piękno wolne (*pulchritudo vaga*) i piękno li tylko zależne (*pulchritudo adhaerens*). Pierwsze nie zakłada żadnego pojęcia o tym, czym przedmiot ma być; drugie zakłada takie pojęcie oraz stosującą się do niego doskonałość przedmiotu[10].

Pozostawmy na razie poza zasięgiem rozważań kwestię relacji piękna, pojęcia i doskonałości oraz mocno hierarchizującą rodzaje piękna partykułę „li tylko". Ważniejsze, że już następne zdania paragrafu zmieniają perspektywę i narzucają rozważania od strony przedmiotu:

> Piękno pierwszego rodzaju określa się jako (dla siebie istniejące) piękno tej lub owej rzeczy; drugie jako związane z pewnym pojęciem (piękno uwarunkowane) przypisywane jest przedmiotom podpadającym pod pojęcie pewnego szczególnego celu[11].

[9] Ibidem, s. 107.
[10] Ibidem, s. 105.
[11] Ibidem, s. 105–106.

Niedługo potem następują przykłady piękna wolnego, w tym przykłady muzyczne. Raz jeszcze trzeba zapytać: jeśli sprawa rozróżnienia rodzajów piękna sprowadza się do abstrahowania od pojęcia w czystym sądzie smaku, to po co w ogóle przykłady, po co powtarzanie tego rozróżnienia od strony przedmiotu? Nieustanne zmienianie punktu widzenia może prowadzić jedynie do nieporozumień i empirycznie do nich prowadzi, o czym Kant dobrze wie. Oto kilka znaczących zdań, raz jeszcze kwestia abstrahowania od pojęcia celu w czystym sądzie smaku, ale tym razem przeczytana z ważną kontynuacją:

> Sąd smaku byłby w odniesieniu do przedmiotu o określonym celu wewnętrznym tylko wówczas czysty, gdyby ten, kto wydaje sąd, nie miał albo żadnego pojęcia o tym celu, albo w swym sądzie od niego abstrahował. Ale wówczas, choć wydałby trafny sąd smaku, oceniając przedmiot jako wolne piękno, naraziłby się na naganę i na zarzut złego smaku ze strony kogoś innego, kto uznaje piękno danego przedmiotu za właściwość tylko zależną (kto bierze pod uwagę cel przedmiotu) […][12].

Odróżnienie rodzajów piękna zostało tutaj ujęte od strony sądu estetycznego, ale tym razem okazuje się, że abstrahowanie od pojęcia celu, które pozwala przekształcić piękno dowolnego przedmiotu w piękno wolne, może nas narazić na „naganę i zarzut złego smaku", sformułowane z pozycji piękna zależnego – „li tylko" zależnego, a jednak roszczącego sobie prawo do przygan.

Ważne pytanie: czy roszczenie sądu wydawanego z pozycji piękna zależnego, aby przyganiać redukcji przedmiotu o wewnętrznym celu do przedmiotu piękna *li tylko wolnego* – a przygana ta odwraca hierarchizację rodzajów piękna, które partykuła „li tylko" zarysowała na początku Kantowskiego paragrafu – jest uprawniona? Na pierwszy rzut oka stanowisko Kanta wydaje się polubowne. Kontynuując przytoczone rozważanie, Kant pisze:

> […] choć każdy z nich [tzn. sądzący wedle pojęcia i abstrahujący od niego] na swój sposób wydaje sąd trafny; pierwszy podług tego, co przedstawia sie jego zmysłom, a drugi podług tego, co posiada w swej myśli[13].

Nie ufajmy nazbyt pospiesznie tej polubowności: czyż w odróżnieniu sądzenia wedle zmysłów i sądzenia wedle myśli nie zapowiada się już przyszła hierarchizacja? Na razie jednak Kant dodaje w koncyliacyjnym tonie:

[12] Ibidem, s. 109.
[13] Ibidem.

> Za pomocą tego rozróżnienia można położyć kres niejednemu sporowi między arbitrami smaku na temat piękna, wykazując im, że jeden z nich mówi o pięknie wolnym, a drugi o pięknie zależnym, że pierwszy wydaje czysty, a drugi stosowany sąd smaku[14].

Ta opinia wracać będzie w dyskusjach o sztuce, a zwłaszcza o muzyce, wielokrotnie, z Kantowskiej inspiracji i bez niej. Jej echo łatwo dostrzec w żądaniu Witkacego, aby każdy krytyk artystyczny, zanim wyda sąd, przedstawił założenia swego „światopoglądu estetycznego", pobrzmiewa ona, kiedy Glenn Gould przeciwstawia sobie estetyczny i historyczny osąd dzieła muzycznego. Charakterystyczne jednak, że odwołania do starannego odróżniania rodzajów osądu dzieła sztuki służyły z reguły hierarchizacji tych rodzajów; zarówno Witkacy, jak i Gould dobrze wiedzieli, jakie sądy są właściwe. A Kant? Polubowność pierzcha w następnym paragrafie trzeciej krytyki, gdy filozof stawia zagadnienie ideału piękna, chociaż punkt zasadniczy zostaje przedstawiony już przy komentarzu do przykładów piękna zależnego:

> Można by na przykład wiele form podobających się bezpośrednio w naoczności zastosować do jakiejś budowli, gdyby budowla ta nie miała być kościołem; można by jakąś postać upiększyć wszelkiego rodzaju ozdóbkami oraz lekkimi, chociaż regularnymi liniami, jak to czynią Nowozelandczycy w swym tatuażu, gdyby postać ta nie była człowiekiem; inna natomiast mogłaby mieć o wiele subtelniejsze rysy i bardziej ujmujący, łagodniejszy wyraz twarzy, gdyby nie miała przedstawiać mężczyzny czy nawet wojownika[15].

Otrzymujemy trzy przykłady o nierównej wadze, z których wszystkie prezentują powtarzającą się sytuację, gdy coś, co podoba się jako piękno wolne, musi zostać odrzucone z perspektywy piękna zależnego, czyli z pozycji pojęcia określającego cel przedmiotu. Za każdym razem czysty sąd smaku wydaje swój wolny osąd wyrażający upodobanie – podobają mu się formy ornamentu architektonicznego, linie maoryskiego tatuażu, miękkości linii pięknej twarzy, po to, by to, co się temu sądowi podoba, zostało zawsze odrzucone jako niestosowne. Z punktu widzenia piękna wolnego owe zarzuty niestosowności jedynie rozmijają się z charakterem upodobania i zanieczyszczają sąd smaku, zmieniając jego postać z czystej w jedynie stosowaną. *Decorum* czy *aptum* jako zasada artystyczna (jak bowiem można by w ogóle odnieść takie rozumowanie do przedmiotów naturalnych:

[14] Ibidem.

[15] Ibidem, s. 107–108.

czym miałaby być niestosowność kwiatu?) okazują się, wbrew sokratejskiej tradycji funkcjonalnego rozumienia piękna, nie tylko nie mieć nic wspólnego z wolnym pięknem, ale wręcz likwidować jego wolność. Czy to oznacza wolność abstrahowania od *decorum*? Trzy przykłady, jakie podaje Kant, mają pod tym względem – powtórzmy – nierówną wagę. Przykład trzeci, twarz wojownika, to tylko *decorum*, wyczerpuje się on w odwołaniu do pojęcia o tym, jaki przedmiot być powinien, czyli w znanym już nam porównywaniu przedmiotu reprezentacji z jego pojęciem, a więc dokładnie w tym, od czego abstrahuje czysty sąd smaku. Przykład pierwszy, zmysłowe formy nieodpowiednie dla kościoła, angażuje nie tylko wyobrażenie o tym, jak powinien wyglądać kościół, ale też jego funkcję jako czegoś używanego. Stosowność zależna tu jest od możliwości kościoła, by być kościołem, a złamanie *decorum* może odebrać funkcję samemu przedmiotowi. Czy więc – pierwsze podejrzenie – sąd smaku, który w przypadku kościoła abstrahuje od stosowności jego wizualnych form, nie jest co prawda uprawniony w wąskim zakresie czystej estetyczności, ale z każdej szerszej perspektywy musi być odrzucony jako zwyczajnie niekompetentny, nie tylko z perspektywy religijnego kultu, ale też z perspektywy architektury jako dziedziny sztuki? Dzięki przykładowi kościoła dotykamy sytuacji, gdy estetyczne abstrahowanie od pojęcia może zlikwidować artystyczność przedmiotu, a więc zauważamy, że z Kantowskiej perspektywy teoria smaku nie wyczerpuje teorii sztuki, a relacja piękna zależnego i wolnego inaczej wygląda z punków widzenia estetycznego i artystycznego. Najważniejsze znaczenie ma jednak przykład drugi, a jego waga staje sie w pełni zrozumiała dopiero w świetle rozważań Kanta o ideale piękna.

Ideał jest powiązany z ideą (pojęciem rozumu) w ten sposób, że stanowi adekwatne do niej wyobrażenie czegoś jednostkowego. W ten sposób ideał zakłada ten właśnie rodzaj porównywania, który został wykluczony z dziedziny piękna wolnego: porównanie pewnego jednostkowego, naocznego przedstawienia z pojęciem przedstawionej rzeczy, pojęciem normatywnym, wyznaczającym to, jaka ta rzecz powinna być. Kant zaznacza jednak różnicę między ideałem zredukowanym do postaci typu, który daje się wyznaczyć dla każdego gatunku rzeczy (bo nie dla pojedynczych egzemplarzy), a zgodnością wyobrażenia z pojęciem wewnętrznego, koniecznego celu wyobrażonej rzeczy. Istnieje jeden tylko byt, który zawiera w sobie pojęcie wewnętrznego celu w sposób konieczny, a bytem tym jesteśmy my sami. Ostatecznie więc i w ścisłym rozumieniu ideał piękna można określić wyłącznie dla przedstawienia człowieka. Ideał taki dotyczyć może oczywiście tylko piękna zależnego. Niemożliwość sformułowania ideału

dla piękna wolnego ma dwa powody. Po pierwsze ideał zakłada ideę, a piękno wolne obywa się bez pośrednictwa pojęcia, wykluczając zarazem porównanie przedstawienia z tym, co przedstawione. W ten sposób piękno wolne blokuje w swej dziedzinie możliwość zaistnienia ideału. Po wtóre ideał jest w nieuchronny sposób normatywny, wyznacza wzorzec i domaga się spełnienia, a więc dostarcza kryterium oceny przedmiotu pięknego. Kryterium takie może zaś zostać sformułowane tylko dla piękna zależnego. Możliwość istnienia kryteriów piękna wolnego jest wykluczona przez czysto estetyczny charakter sądu smaku, orzekającego jedynie stosunek władz poznawczych podmiotu do przedstawienia, stosunek zwany upodobaniem, który ma radykalnie subiektywny charakter:

> Nie może istnieć żadne obiektywne prawidło smaku, które za pomocą pojęć określałoby, co jest piękne. Każdy bowiem sąd z tego źródła jest estetyczny; tzn. że jego racją determinującą jest uczucie podmiotu, a nie pojęcie przedmiotu. Poszukiwanie jakiejś zasady smaku, która mogłaby za pomocą określonych pojęć podać ogólne kryterium piękna, jest trudem daremnym, gdyż to, czego się szuka, jest niemożliwe i samo w sobie sprzeczne[16].

Na gruncie *pulchritudo vaga* nie sposób z Kantem dyskutować. A więc raz jeszcze: ideał piękna jest ostateczną normą piękna zależnego, co w konsekwencji oznacza między innymi, że jeśli muzyka *ohne Text* jest sprawą piękna wolnego, to i dla niej nie istnieje i nie jest możliwe kryterium piękna. Ideał piękna, jako ostatecznie sformułowany dla przedstawienia człowieka, wydobywa wagę drugiego z trzech Kantowskich przykładów konfliktu piękna wolnego i *decorum* piękna zależnego, konfliktu czystego i stosowanego sądu smaku, przykładu nowozelandzkich tatuaży na ciele człowieka. Nieodpowiedniość tych tatuaży nie bierze się z funkcji czy zewnętrznie przydanego pojęcia celu, ale z ich niezgody z pojęciem, które stanowi wewnętrzny i konieczny cel człowieka. Abstrahowanie od tego celu znosi człowieczeństwo, a więc, chociaż uprawnione z czysto estetycznej perspektywy *freie Schönheit*, musi zostać wykluczone z wielu innych perspektyw, przede wszystkim zaś z perspektywy rozumu praktycznego i filozofii moralnej drugiej krytyki oraz, co stanie się jasne za chwilę, z perspektywy sztuki. Nie spieszmy się przy tym, uczuleni przez antropologię i dyskursy krytyczne, ze stawianiem Kantowskiemu humanizmowi, na podstawie takiego, a nie innego doboru przykładu, łatwego zarzutu europocentryzmu itp. Derrida, komentując *Krytykę władzy sądzenia*, słusznie podkreślił, że uzależnienie

[16] Ibidem, s. 109–110.

pulchritudo adhaerens od pojęcia, a więc w dalszej perspektywie od języka, wręcz wymusza otwarcie filozofii transcendentalnej na teorię kultury. To samo stwierdza sam Kant w paragrafie poświęconym ideałowi piękna, bo gdzieżby indziej, choć po to, by horyzont teorii kultury natychmiast przekroczyć. To, co relatywne, zostaje umieszczone po stronie empirycznie odnajdowanej normy przedstawienia, wrażliwej na warunki lokalne:

> […] dlatego Murzyn musi mieć z konieczności w tych empirycznych warunkach inną ideę normy niż człowiek biały, a Chińczyk inną niż Europejczyk[17].

Sama idea normy nie ma oczywiście pochodzenia empirycznego – jakże sama idea normy mogłaby takie pochodzenie mieć? – ale stanowi podstawę możliwości wszelkiego prawidła oceny. Przekroczenie owej relatywnej normy przedstawienia za pomocą ideału piękna, który oparty jest nie na względnej geograficznie i cywilizacyjnie przeciętności wyglądu i wyobrażenia o człowieku, ale na koniecznym pojęciu wewnętrznego celu człowieka, nie oznacza prostego porzucenia owych „przeciętności" – zostają one zachowane jako niewchodzące do samego ideału warunki poprawności przedstawienia, a więc zarazem uprzednie warunki możliwości ideału piękna. Przedstawienie człowieka zatem w konieczny sposób nie może podlegać osądowi tylko estetycznemu: „ocena na podstawie takiego kryterium [ideału piękna] nigdy nie może być czysto estetyczna"[18]. Albo jeszcze konkretniej: „ocena na podstawie ideału piękna nie jest samym tylko sądem smaku"[19]. Trudno zatem o mocniejszy przykład wątpliwego estetycznego abstrahowania niż próba osądu przedstawienia ludzkiej postaci jako piękna wolnego.

Ideał piękna tłumaczy, dlaczego estetycznie prawomocna procedura abstrahowania od pojęcia celu pięknego przedmiotu lub jego przedstawienia nie może być zaakceptowana z punktu widzenia jakiegokolwiek humanizmu, zwłaszcza humanizmu tak na siebie zdecydowanego, jak Kantowski. Dlaczego napisałem jednak, że abstrahowanie takie jest równie trudne do przyjęcia z perspektywy sztuki? Odpowiedź na takie pytanie byłaby oczywista, gdyby nie dziesięciolecia upartej lektury teorii sądu smaku zawartej w *Krytyce władzy sądzenia* jako teorii sztuki, aż po fundowanie idei autonomii sztuki w Kantowskiej koncepcji autonomii sfery estetycznej względem dziedzin poznania i moralności. Lekturę tę zapoczątkował, jak

[17] Ibidem, s. 114–115.
[18] Ibidem, s. 117.
[19] Ibidem.

sądzę, Friedrich Schiller, a w jej kręgu pozostają na przykład – jak już wspomniałem – toczone przez Petera Bürgera rozważania o „mieszczańskiej autonomii sztuki". Lektura ta, niewątpliwie kulturotwórcza i historycznie więcej niż istotna, nie jest po prostu pomyłką. Nie brakuje wypowiedzi Kanta, które uzasadniają takie odczytanie. W paragrafie 44. Kant podaje definicje różnych postaci sztuki, w tym sztuki pięknej (wrócimy jeszcze do tego, że część przynajmniej muzyki Kant umieścił przy tej okazji nie po stronie sztuk pięknych, ale sztuk przyjemnych):

> Sztuka piękna jest natomiast sposobem przedstawienia, który sam dla siebie jest celowy i który, chociaż bez celu, sprzyja jednak kulturze władz umysłowych w kierunku towarzyskiego udzielania się[20].

Sztuka piękna została zatem wyróżniona z ogółu sztuk po pierwsze na podstawie swego czysto estetycznego charakteru, jako celowość bez celu, a więc na podstawie trzeciego znamienia sądu smaku (tj. co do relacji), a zarazem – wraca tutaj teoria kultury – swej funkcji w ramach *Bildung*. Sztuka piękna może sprzyjać *Bildung*, gdyż bazą towarzyskiego udzielania się jest właśnie to, co odróżnia tę sztukę od sztuk przyjemnych. Sztuki przyjemne apelują do naszego zmysłowego czucia i jemu przynoszą satysfakcję, która, właśnie jako zmysłowa, nie może „towarzysko się udzielać". Tymczasem przedstawienia sztuk pięknych apelują do władzy wyobraźni i intelektu i upodobanie, jakie budzą, oparte na grze uniwersalnych władz podmiotu i określone nie przez czucie, lecz przez sąd refleksyjny, może „udzielać się" i przynosi „rozkosz refleksji", a nie „rozkosz czucia". Sztuka piękna okazuje się po prostu sztuka estetyczną i Kant wyraża to zdecydowanie i jasno:

> Dlatego też sztuka estetyczna jako sztuka piękna jest taką sztuką, dla której kryterium stanowi refleksyjna władza sądzenia, a nie zmysłowe czucie[21].

Po prostu: „sztuka estetyczna jako sztuka piękna"... Właściwie wszystkie problemy prawomocności estetycznego abstrahowania w odniesieniu do przedstawień podpadających pod piękno zależne zostają przekreślone, okazują się aplikacją nieartystycznej perspektywy, a szuka – dzięki swej „mieszczańskiej autonomii", tzn. jako czysto estetyczna dziedzina *freie Schönheit* – może pokazać humanizmowi język...

[20] Ibidem, s. 229.

[21] Ibidem.

Można by na tym zakończyć sprawę i przejść do podsumowania – a muzyka „bez tekstu" okazałaby się sztuką wzorcową, sztuką *per se* (chyba że – widzieliśmy już taką możliwość – zsunęłaby się w końcu z dziedziny sądów refleksyjnych do dziedziny zmysłowego czucia, a więc z obszaru sztuki pięknej do sztuk przyjemnych, razem z gotowaniem i grami towarzyskimi), gdyby tak intensywnie od dwóch stuleci czytany paragraf 44. zawierał *całą* Kantowską koncepcję sztuki. Czytajmy jednak trzecią krytykę w innym miejscu (paragraf 46.):

> […] można przecież już z góry dowieść, że […] sztuki piękne muszą być z konieczności uważane za sztuki geniuszu[22].

Konieczność tego powiązania wynika z samej estetyczności sztuk pięknych. Jako czysto estetyczne nie posiadają one prawideł, gdyż niemożliwe jest – jak już wiemy – podanie jakiegokolwiek prawidła wolnego piękna. Zarazem jednak samo istnienie sztuk pięknych, empiryczna możliwość ich uprawiania, wymusza przyjęcie pewnego minimum prawideł, bez jakich wszelkie ludzkie wytwarzanie nie może się obejść. Konieczność prawidła dla wszelkiego możliwego ludzkiego wytwarzania została już w pełni rozpoznana w Arystotelesowej wykładni *tekhne*, a nawet w potocznym, greckim użyciu tego słowa. Powstaje zatem kłopotliwa sytuacja: wytwarzanie przedmiotów podlegających czystemu, estetycznemu upodobaniu wymaga prawideł, a zarazem dedukcja takich prawideł z sądu smaku nie jest możliwa. Prawidła takie, skoro nie da się ich dedukować, należy zatem *ustanowić*. A tym właśnie wedle Kanta jest geniusz: wrodzoną (pochodzącą z natury) zdolnością do ustanawiania prawideł sztuki. Relacja między *Genie* i *ingenium* zostaje dokładnie określona. Jeśli przyjąć takie określenie geniuszu – a musimy tak postąpić, aby dobrze zrozumieć meandry Kantowskiego wywodu – to konieczność pojmowania sztuk pięknych jako sztuk geniuszu rzeczywiście narzuca się z mocą oczywistości. Wprowadzenie geniuszu rozwiązuje zarazem dwie antynomie: znany już nam problem prawideł dla tego, co czysto estetyczne, a zarazem konieczność wytworów sztuki, niebędących przecież czymś naturalnym, aby „wydawały się naturą". Ten ostatni wymóg nie jest jakimś uzależnieniem Kanta od relatywnego smaku epoki, ale koniecznością, jeśli wytwory sztuk pięknych mają się podobać pięknem wolnym, tak jak podoba się dziki tulipan. Wprowadzenie geniuszu na teren sztuk pięknych to jednak podwójny gest. Z jednej strony czyni ono możliwym same sztuki piękne

[22] Ibidem, s. 231.

jako sztuki estetyczne, tłumacząc dopiero, jak w ogóle może zachodzić estetyczne wytwarzanie, ale z drugiej powoduje, że sztuki piękne przestają się oto mieścić w dziedzinie estetyczności. Meandry wywodu Kanta o sztuce biorą się właśnie stąd, że ta druga konsekwencja zostaje podjęta i poddana przemyśleniu. Pierwszym zwiastunem przekraczania przez sztukę horyzontu estetyczności jest sama możliwość konfliktu między prawodawczą aktywnością geniuszu a sądem smaku: oto czysty sąd smaku odrzuca sztukę geniuszu, nie uznaje ustanowionych prawideł sztuki. Kant rozpoznaje oczywiście wagę tego wydarzenia i poświęca mu osobny paragraf. Rozwiązanie konfliktu, jakie zaproponował, było (i zwykle wciąż jest) interpretowane jako konserwatyzm, zwłaszcza w zestawieniu ze współczesną Kantowi twórczością *Sturm und Drang*, tymczasem kompromis między smakiem a genialnością pozwala dopiero ratować estetyczny wymiar sztuki, bowiem genialność ma wszelkie dane, by ustanawiać swe reguły poza dziedziną upodobania. Jednak po wprowadzeniu geniuszu da się ratować już tylko estetyczny *wymiar* sztuki, a nie – wbrew wcześniejszej deklaracji Kanta – jej czystą estetyczność. Jak bowiem działa geniusz, jeśli o działanie to zapytać od strony zaangażowanych w nie władz poznawczych, a przede wszystkim wyobraźni? Jaka jest zasada ożywiająca ów *Geist*, który zachwyca nas w dziełach sztuki geniuszu, a który dopiero pozwala nam rozpoznać wartą uwagi sztukę, odróżnić ją od miernoty i akademickiej poprawności? Paragraf 49. *O władzach umysłu składających się na genialność* przynosi zdecydowaną i klarowną odpowiedź:

> Otóż twierdzę, że zasadą tą nie jest nic innego, jak tylko zdolność unaoczniającego przedstawiania idei estetycznych; przez ideę estetyczną zaś rozumiem takie [wytworzone przez] wyobraźnię przedstawienie, które daje dużo do myślenia, przy czym jednak żadna określona myśl, tzn. pojęcie nie może być mu adekwatne i, co za tym idzie, żadna mowa ani całkowicie ująć, ani zrozumiałym uczynić go nie może. Nietrudno zauważyć, że jest ona odpowiednikiem idei rozumowej, będącej na odwrót pojęciem, któremu żadna naoczność (przedstawienie przez wyobraźnię) adekwatna być nie może[23].

Czyż nie to właśnie Johann Wolfgang Goethe nazwał symbolem? Zostawmy jednak Goethego koncepcję symbolu na boku, Kant używa słowa „symbol" inaczej i lepiej nie prowokować nieporozumień. Zatem sztuka budząca nasze rzeczywiste zainteresowanie, sztuka, której geniusz nadaje ów *Geist*, który różni ją od wytworów ledwie akademicko poprawnych, przedstawia idee estetyczne. Chociaż nie można zredukować idei

[23] Ibidem, s. 242.

estetycznej do żadnego pojęcia, to nie tylko jej definicja wymaga rekursu do pojęcia, ale nasze obcowanie z nią ma charakter interpretacyjny: sztuka ta „daje do myślenia". Estetyczny charakter idei pociąga za sobą niewyczerpalność i nieskończoność interpretacji, ponieważ interpretacja, myślenie sprowokowane przez sztukę, obraca się w kręgu własnej nieuchronnej nieadekwatności. W obliczu godnej uwagi sztuki myślimy, tzn. próbujemy za pomocą słów ująć znaczenie przedstawienia, względem którego słowo, każda pomyślana idea i każda wypowiedź pozostają nieodpowiednie. Obcowanie z taką sztuką jest już nie czystym upodobaniem, ale wypowiadającym i myślącym mierzeniem się z niewypowiadalnością tego, co naocznie doświadczane. Sama niewypowiadalność, nierówność myśli z naocznością, która jednak *znaczy*, uwarunkowana jest przez nieustannie ponawiany i zawsze nieudany rekurs do pojęcia. Idea estetyczna i idea rozumowa (pojęcie) stanowią wzajemne lustrzane odbicie, dwie formy nierówności naocznego i pojęciowego, dwie wzajem do siebie niesprowadzalne drogi, na których poszukujemy konstytucji znaczenia i uchwycenia sensu. W dychotomii piękna wolnego i zależnego idea estetyczna nie pokrywa się tak po prostu z *pulchritudo adhaerens*, nie jest odesłaniem do konkretnego pojęcia celu przedstawienia lub przedstawionej rzeczy. (Zresztą teraz, gdy mówimy już tylko o sztuce, mówmy po prostu o przedstawieniach, a nie o rzeczach samych, ich bowiem nie dotyczy już Kantowski wywód: „Piękno przyrody jest piękną rzeczą; piękno sztuki jest pięknym przedstawieniem pewnej rzeczy"[24]). Idea estetyczna odsyła do pojęcia jako czegoś nieadekwatnego względem naocznego przedstawienia, inaczej więc niż w definicyjnie ścisłym sensie odsyła do pojęcia piękno zależne. Jednak odsyła do pojęcia i na pewno wiąże się bliżej z pięknem zależnym niż z coraz bardziej oddalającym się światem wolnego piękna, tego piękna, w którym zakorzeniona sztuka nie „daje dużo do myślenia". Tak oto umożliwienie sztuk pięknych jako czegoś czysto estetycznego poprzez wprowadzenie geniuszu wyprowadziło ostatecznie, wbrew wstępnej deklaracji samego Kanta, sztuki piękne poza dziedzinę piękna wolnego. Zarazem zarysowała się możliwość drugiej lektury teorii sztuki zawartej w *Krytyce władzy sądzenia*, takiej lektury, która zapyta o sztukę i pojęcie i którą podjął oczywiście Hegel. Dwie rozmaite lektury Kanta, obie zresztą mogące powołać się na „tekst sam", prowadzą zatem w trudnych do uzgodnienia kierunkach – tę dwoistość lektury zaznaczałem zresztą już na wstępie.

[24] Ibidem, s. 237.

Którą zatem lekturę wybrać tutaj, zanim zacznie się śledzić w trybie historycznym rozchodzenie się tych kierunków? Być może tę, która pozwala zrozumieć więcej z trzeciej krytyki i jej złożonej konstrukcji, a zatem tę, która ostatecznie oddziela sztukę, jako dziedzinę prezentacji idei estetycznych, od sfery piękna wolnego. Z tego punktu widzenia bowiem rozumiemy wreszcie, dlaczego abstrahować można potencjalnie zawsze i abstrahowanie takie może być estetycznie prawomocne, a jednak odrzucone z perspektywy sztuki. Kto, podziwiając przedstawienie człowieka, abstrahuje od pojęcia, staje się zdolny do wypowiedzenia o tym przedstawieniu czystego sądu smaku, ale zarazem uniemożliwia ukonstytuowanie się idei estetycznej, a więc znosi rzeczywistą wartość sztuki, redukując to, co potencjalnie genialne, do niebudzącego myśli wolnego piękna. Jeśli przyjąć to rozumowanie, to staje się jasne, dlaczego abstrahowanie od pojęcia przy przedstawieniu człowieka po wprowadzeniu w horyzont rozważań ideału piękna i idei estetycznej nie może być przyjęte nie tylko przez humanizm, ale też z punktu widzenia sztuki. Abstrahowanie to dokonuje *nieuprawnionej redukcji sztuki do estetyki*. Jednocześnie jasności nabiera powód, dla którego Kant potrzebował przykładów *pulchritudo vaga*: dostarczają one przeglądu tej sfery, w której czysty sąd smaku pozostaje u siebie, gdzie estetyczna redukcja nie budzi zastrzeżeń, a więc prezentują obszar sztuki czysto estetycznej. Nie ma zatem sprzeczności w uznaniu piękna wolnego za sprawę sądu i podawaniu zarazem jego przedmiotowych przykładów. Piękno wolne jest sprawą sądu smaku, ale istnieje wyróżniona dziedzina przedmiotów, gdzie sąd ten jest w pełni swoich praw, nawet jeśli dziedzina ta może – z punktu wiedzenia idei estetycznych i ideału piękna – być uznana za piękną *pięknem li tylko wolnym*. Otóż i pozorna dwuznaczność Kantowskich wartościowań: przewaga piękna wolnego lub zależnego pochodzi od przyjęcia estetycznego lub artystycznego punktu widzenia. Ludzkie zainteresowanie i myślenie każą przyznać przewagę temu drugiemu. Czy to oznacza, że piękno wolne i jego wyróżnione przedmioty zostają pozbawione myślowej doniosłości?

To, co piękno wolne traci jako przedmiot zainteresowania rozumu, odzyskuje od strony moralności, jako – w specyficznie Kantowskim znaczeniu – symbol. Rozumowe zainteresowanie w pięknie wolnym uzasadnione jest bowiem dopiero dzięki pełnemu niepewności dostrzeżeniu w rozkoszowaniu się pięknem swoistego treningu moralnego. Trening ten ma zresztą czysto formalny charakter i – czyż po doświadczeniach XX wieku mielibyśmy ochotę polemizować z takim sądem? – *niczego nie gwarantuje*.

To raczej brak zainteresowana pięknem, zwłaszcza pięknem przyrody, niepokoi jako oznaka duszy prymitywnej, a nie jego istnienie. W części *O rozumowym zainteresowaniu w pięknie* (paragraf 42.) czytamy:

> Abyśmy mogli żywić bezpośrednie zainteresowanie w pięknie jako takim, musi ono być przyrodą, albo musimy je za nią uważać; tym bardziej, jeśli wolno nam nawet imputować innym, że powinni być w nim zainteresowani. A jest tak faktycznie, skoro uważamy za prostacką i nieszlachetną umysłowość tych, którzy nie mają uczucia dla przyrody pięknej (tak bowiem nazywamy podatność na to, by być zainteresowanym w jej kontemplacji) i którzy przy jedzeniu czy butelce oddają się delektowaniu samymi tylko czuciami zmysłowymi[25].

(Zwróćmy uwagę: „albo musimy je za nią uważać", a więc raz jeszcze sztuka czysto estetyczna musi wydawać się naturą; czyż nie zarysowuje się już tutaj idea „harmonii równoległej względem natury"? Zestawmy to z przytaczaną wcześniej wypowiedzią Cézanne'a o zestawianiu obrazu i dzieła Bożego). Formalność ewentualnego treningu moralnego, jaki wiąże się z podziwianiem piękna wolnego, opiera się na analogii między czystym sądem smaku a sądem moralnym przede wszystkim co do ich bezinteresowności i pretensji do udzielania się. A symboliczność? Wszelkie piękne przedstawienie jest hypotypozą, a więc ma charakter unaoczniający, w przeciwieństwie do czysto znakowych charakteryzmatów. Hypotypozy Kant dzieli na schematyczne, a więc unaoczniające przedstawienia pojęć intelektu, wiążące apriorycznie pojęcie i naoczność oraz symboliczne, tzn. unaocznienie pojęcia rozumu przez podłożenie podeń z konieczności nieadekwatnej naoczności. Wszelkie hypotypozy, a więc także symbole, należą do poznania intuitywnego, przeciwstawionego czysto pojęciowemu poznaniu dyskursywnemu. Wobec nieadekwatności każdej możliwej naoczności względem pojęć rozumu symbol może być ustanowiony tylko na mocy analogii. Cztery punkty ustalają formalną analogię między pięknem a dobrem moralnym: bezpośredniość upodobania, jego bezinteresowność, wolność wyobraźni w wydawaniu sądu i subiektywność tegoż sądu o pretensji do powszechnej ważności. Analogia ta czyni wolne piękno symbolem moralnym i – jest to tylko analogia – niepewnym elementem moralnego treningu. Symboliczny charakter *freie Schönheit* jest jego zasadniczą, jeśli nie jedyną, podstawą, by rościć sobie prawo do doniosłości:

[25] Ibidem, s. 224.

> Otóż powiadam: piękno jest symbolem tego, co etycznie dobre i tylko z tego też względu (ze względu na stosunek, który dla każdego człowieka jest czymś naturalnym i który każdy imputuje innym jako obowiązkowy) podoba się ono, roszcząc sobie pretensje do tego, by aprobował je każdy inny[26].

Zostawmy na razie na boku zaskakujące odwrócenie relacji miedzy pojęciem a naocznością, jakiego Kant dokonuje – w stosunku do rozważań i idei estetycznej – mówiąc o symbolicznym charakterze piękna.

Teraz dopiero można na poważnie postawić kluczowe tutaj pytanie: co to znaczy, że muzyka bez tekstu reprezentuje piękno wolne? Jeśli piękno wolne jest dziedziną czystej estetyczności, to można o muzyce bez tekstu rzec bez ryzyka przynajmniej tyle: (1) sąd na temat piękna takiej muzyki ma charakter refleksyjny, a nie determinujący; (2) muzyka bez tekstu podoba się zupełnie bezinteresownie; (3) muzyka bez tekstu podoba się bez pomocy pojęć, a upodobanie w niej ma charakter zarówno subiektywny, jak i powszechny; (4) podstawą upodobania w muzyce bez tekstu jest jej forma pustej celowości, tzn. taka forma celowości, której nie towarzyszy żadne przedstawienie określonego celu; (5) sądowi o muzyce bez tekstu przysługuje subiektywna konieczność, a warunkiem tej konieczności jest założenie estetycznego *sensus communis*. Tych pięć tez wynika bezpośrednio z analityki sądu smaku, a można je uzupełnić o trzy dalsze, będące konsekwencjami tychże pięciu twierdzeń: (6) upodobanie w muzyce bez tekstu jest niezależne od zmysłowego powabu, jakim może cechować się dźwięk; (7) upodobanie w muzyce bez tekstu jest niezależne od wzruszenia, jakie może towarzyszyć aktowi jej słuchania; (8) sąd o muzyce bez tekstu opiera się na racjach *a priori*. Dołóżmy do tego dwie, teraz już chyba oczywiste, tezy negatywne: (9) muzyka bez tekstu nie posiada znaczenia pojęciowego oraz (10) dla muzyki bez tekstu nie można podać kryterium piękna i sformułować ideału piękna (co nie oznacza, że nie można dla niej sformułować na przykład kryteriów technicznej poprawności kompozycji, tyle tylko, że kryteria takie będą posiadały charakter techniczno-artystyczny, a nie w ścisłym sensie estetyczny). Tych dziesięć tez proponuję potraktować jako teorię muzyki bez tekstu zawartą *implicite* – chociaż wolałbym powiedzieć: niemal *explicite* – w *Krytyce władzy sądzenia*. Jej trzon odnajdujemy następnie u wielu autorów, po pierwsze u Hanslicka – późniejsza recepcja Hanslickowi zresztą przypisuje zwykle pionierstwo w zakresie takiego rozumienia muzyki, które, moim zdaniem, wywodzi się od Kanta – następnie w powołującej się, w sposób uprawniony czy nie,

[26] Ibidem, s. 302.

na Hanslicka muzykologii pozytywistycznej, w fenomenologicznych estetykach muzyki, na przykład u Ingardena, w radykalnej postaci w *Poetyce muzycznej* Strawińskiego, w wypowiedziach Glenna Goulda. Historia recepcji może pokazać przechodzenie tej estetyki w potoczność, aż po powtarzane na mocy oczywistości przekonanie o asemantycznym charakterze muzyki, śledząc na przykład sposoby przeprowadzania krytyki koncepcji konkurencyjnych, takich jak Wagnerowska czy, z innej strony, hermeneutyka muzyczna Hermanna Kretzschmara. To właśnie mam od początku na myśli, mówiąc, że Kantowska trzecia krytyka w zasadniczy sposób *otwiera pole* nowoczesnej refleksji nad muzyką instrumentalną; nie chodzi bynajmniej o niemożliwe do obrony twierdzenie, iżby między tezami Kanta a na przykład wizją muzyki rysowaną w *O pięknie w muzyce* czy *Poetyce muzycznej* (albo w wypowiedziach Lutosławskiego) nie było różnic i sporów, ale o wskazanie, że właśnie te różnice i spory stają się zrozumiałe jako coś więcej niż nieistotna, empiryczna różnorodność *doksa* dopiero dzięki ich działaniu wewnątrz wspólnego, ufundowanego przez Kanta, pola refleksji.

Jak do tego doszło historycznie, to akurat sprawa prosta do wyjaśnienia: tłumaczy ją splot narastającej przez cały XIX wiek ogólnoeuropejskiej (jeśli do muzycznej Europy wliczać także funkcjonowanie europejskiej sztuki muzycznej po drugiej stronie Atlantyku) dominacji muzyki niemieckiej, ostatecznie potwierdzonej przez fale wagneryzmu i antywagneryzmu oraz konieczność określania się nacjonalistycznych programów muzycznych – na przykład we Francji – wobec muzyki niemieckiej, z analogiczną supremacją niemieckiej filozofii, obracającej się przecież albo wewnątrz, albo na marginesach horyzontu Kantowskiego. Wyjaśnienie to wydaje się oczywiste, zwłaszcza w świetle trwającej jeszcze dziś rozprawy z „dominacją muzyki niemieckiej" (rozprawa ta, co będzie wymagało jeszcze interpretacji, jest zarazem, biorąc pod uwagę, że „muzyka niemiecka" to także określony sposób myślenia o muzyce, rozprawą z europejską koncepcją muzyki jako sztuki). Niemniej wyjaśnienie to nasuwa także mniej banalne kwestie. Dlaczego właśnie tradycja niemiecka określiła w najwyższym stopniu muzyczność Europy wobec takiej, a nie innej sytuacji politycznej krajów niemieckich? Rozbite i poniżone przez napoleońską Francję, zapóźnione w procesach industrializacji i urbanizacji, nieposiadające prawdziwego *nation* – czym mogły imponować kraje niemieckie przed 1871 rokiem w porównaniu z *nation par excellence* porewolucyjnej Francji czy impetem industrialnej Anglii, a nawet egzotyczną i zagadkową westernizacją rosyjskiego cesarstwa od epoki Piotra Wielkiego? Po dobie

napoleońskiej potężne Prusy Fryderyka Wielkiego są – chwilowo – już tylko wspomnieniem. Także polityczna drugorzędność „najwspanialszego" z krajów niemieckich, imperialnej Austrii, zarysowała się zarówno podczas rozbiorów Polski (anegdotyczna wypowiedź Fryderyka Wielkiego do Katarzyny Wielkiej o Marii Teresie w tym właśnie kontekście: „Ja i ty to rekiny, ale ta biedaczka się powiesi"), jak i w przeroście reprezentacji nad rzeczywistą mocą decyzyjną podczas kongresu wiedeńskiego. Po zjednoczeniu Niemiec ich nowa potęga militarna, zamanifestowana w wojnie z Austrią, w aneksji Szlezwiku, a przede wszystkim w spektakularnym zwycięstwie nad Francją, czyni Rzeszę Bismarcka i nowe cesarstwo Hohenzollernów postrachem, a więc i obiektem fascynacji Europy i świata. Jak wielki staje się wówczas magnetyzm Niemiec, można dostrzec najłatwiej, śledząc rolę, jaką pruskie wzorce odegrały w modernizacji Japonii epoki Meiji. Ten cień znowu wielkich Prus tłumaczyć może oczywiście, dlaczego nacjonalistyczne interpretacje muzyki we Francji po 1871 roku, od Camille'a Saint-Saënsa po Claude'a Debussy'ego, przybierają postać starcia gallikanizmu z wagneryzmem. Dzięki temu, paradoksalnie, to epoka bismarckowska pozwala muzyce francuskiej przesuwać się powoli z powrotem w centrum uwagi: czyż pierwszym zwiastunem tej niespiesznej rewindykacji nie jest amerykańska kariera *Symfonii d-moll* Cézara Franca, podniesionej za oceanem do rangi wzorca muzycznej doskonałości? Dodajmy, że przykładem dziwnym, mowa bowiem o dziele doskonałym najjednoznaczniej z punktu widzenia tradycji niemieckiej, chociaż stworzonym przez zapatrzonego w Richarda Wagnera francuskiego kompozytora. Niemcy, których muzyka promieniuje na całą Europę i określa na nowo rozumienie sztuki muzycznej, to kraj między kongresem wiedeńskim a Ottonem von Bismarckiem, kraj rozbity, zapóźniony w rewolucji przemysłowej i przemianach politycznych, zablokowany społecznie, słaby i pozbawiony właściwie wszelkiej atrakcyjności, archaiczny w swych feudalnych strukturach, z rodzącą się dopiero tożsamością narodową, rozbity wciąż jeszcze na państwa i państewka o karykaturalnym nieraz charakterze. A jednak to nie stanowiąca źródło wzorców obyczajowych i politycznych – ale przecież także literackich i plastycznych! – Francja i nie fascynująca swym industrialnym i społecznym – ale i literackim czy malarskim! – impetem Anglia, ale właśnie owe, nazywając rzecz po imieniu, cywilizacyjnie drugorzędne kraje niemieckie miały określić – jednak poza częścią świata opery – muzyczną tożsamość Europy. Teza wywodząca się ze społecznej historii sztuki Arnolda Hausera, a tłumacząca nagłe umieszczenie sztuki w centrum niemieckiej kultury mieszczańskiej poprzez zablokowanie innych, politycznych i gospodarczych, możliwości

emancypacji mieszczaństwa w rzeczywistości Świętego Przymierza, bez wątpienia nie jest bezpodstawna. Wyjaśnia jednak tylko wewnętrzne przesunięcia w ramach kultury krajów niemieckich, chociaż i dla nich wymaga uzupełnienia: aby pojąć, dlaczego wyróżnione miejsce przypadnie właśnie muzyce, a nie na przykład, jak w krajach romańskich, malarstwu, trzeba sięgnąć nie do społecznej czy ekonomicznej, ale do religijnej historii obszaru języka (języków?) niemieckiego od Marcina Lutra począwszy. Będzie jeszcze trzeba pójść tym tropem. Przede wszystkim jednak nie wyjaśnia historii rozprzestrzeniania się muzycznego świata Niemiec daleko poza obszary jej rodzimego języka. Czyżby należało dopuścić niemodną tezę, że w tym rozprzestrzenianiu się odegrała swoją rolę *artystyczna wielkość* muzyki niemieckiej, a zwłaszcza bezprecedensowy charakter muzyki instrumentalnej Mozarta i Beethovena, zwłaszcza, w tym zakresie, Beethovena? To nieśmiałe pytanie tłumaczy nadmierną długość niniejszej dygresji, gdyż dostarcza gruntu dla pytania nie o rynkowe i społeczne podstawy uformowania europejskiego świata „czystej muzyki", ale o historię jej myślowego uformowania, którą otwiera Kant.

Jeśli idea czystej muzyki instrumentalnej jako sztuki rzeczywiście rodzi się wewnątrz problematyki Kantowskiej, to pierwszym zadaniem staje się dokładne zrozumienie podanych wyżej dziewięciu tez. Objaśniamy je od początku, ale objaśnień tych nie zakończyliśmy. Jak w ogóle je zakończyć? Zatem sąd o muzyce bez tekstu jest sądem refleksyjnym, a nie determinującym. Sądy determinujące bowiem wydawane są przez intelekt na postawie pojęć rozumu, podczas gdy idee (pojęcia rozumu) dla władzy sądzenia są jedynie podstawą możliwości odniesienia możliwego przedmiotu doświadczenia do intelektu, tzn. że władza sądzenia, chociaż odnosi się do pojęcia, nie wydaje żadnego sądu o tym, jaki jest pewien przedmiot (byłby to sąd determinujący), nie pozwala pojęciu określić czy też zdeterminować poznania przedmiotu, ale jednie umożliwia odniesienie przedmiotu do intelektu, a więc umożliwia jego naoczne ujęcie. Sąd tego rodzaju, sąd refleksyjny, jedynie odnosi możliwy przedmiot do intelektu, ale nie wypowiada go poprzez jakiekolwiek adekwatne pojęcie. Nie może więc być sądem logicznym, poznawczym czy teoretycznym. Pojęciem, jakie stoi za refleksyjną władzą sądzenia, jest idea celowości, rozważana jednak jako pusta, a więc czysto formalna, niezawierająca odniesienia do żadnego wyobrażonego celu. Kant omawia to dokładnie w ramach *Dialektyki teleologicznej władzy sądzenia* (paragraf 77.). Wydawać o muzyce bez tekstu sąd refleksyjny oznacza więc odnosić ją jako przedmiot doświadczenia do intelektu i stwierdzać, dzięki apriorycznej i transcendentalnej zasadzie formalnej celowości stosunek

między nią a naszymi władzami poznawczymi, a nie wypowiadać poznawcze i determinujące twierdzenie o możliwym celu tejże muzyki. Stosunek ten, jeśli okazuje się on być zgodnością, nazywamy upodobaniem. Kantowska analiza sądu smaku jest rozwijaniem konsekwencji tego właśnie, wyjściowego rozpoznania. Zmieniające się kąty tej analizy wyznacza wcześniejsza analiza logicznych funkcji sądu, jaką Kant przeprowadził w *Krytyce czystego rozumu*. Jaka jest podstawa tego przeniesienia, skoro sąd smaku nie jest sądem logicznym? W przypisie do pierwszego paragrafu *Analityki piękna* Kant mówi jedynie, że przeniesienie takie jest możliwe dzięki temu, że sąd smaku „zawsze jeszcze" odnosi się jakoś do intelektu. Stwierdzenie enigmatyczne, ale sama konieczność jego wypowiedzenia wskazuje, że i dla Kanta sprawa nie była oczywista. A gdyby tak dodać, że sąd smaku jest „zawsze jeszcze" sądem, a więc jest wydawany, można więc w punkcie wyjścia przyjąć, że odkryte w pierwszej krytyce zasady wydawania sądów można podejrzewać o bardziej ogólny charakter zasad wydawania sądu w ogóle, a nie tylko sądów logicznych? Wówczas tylko rzeczywiste przeprowadzenie analizy może zweryfikować takie podejrzenie.

Analizą rządzi zatem układ logicznych funkcji sądu: jakości, ilości, relacji i modalności. Rozpoczyna się wywód organizowany, co wydobywa Derrida, przez wszechobecność „bez" (*ohne*, *sans*), którego praca nadaje strukturę dyskursowi Kanta, a więc – z perspektywy naszego pytania – określa charakter czystej muzyki: *bez*-interesowność, *bez*-pojęciowość, celowość *bez* celu i dalej w sposób dla nas kluczowy: muzyka *bez* tekstu, fantazje *bez* tematu. Wszechobecne *ohne* wyznacza, twierdzi Derrida, linię czystego cięcia, lub raczej odcięcia, która pięknu pozwala się dopiero zaprezentować wtedy, gdy odetniemy wszelkie jego odniesienie: jego związek z pojęciem, pożądaniem, przyjemnością, celem, znaczeniem. Czy w ten sposób nie odcinamy piękna od całości związków, które Heidegger nazywał „światem", a które potocznie, ale nie bezpodstawnie, nazywamy „życiem"? Czy więc należy pójść za Derridą dalej i powiedzieć, że praca „bez" *składa w krypcie* wszystko to, co odcina, wydobyć współzależność piękna i śmierci? Czy też może powinniśmy zredukować Derridiańską metaforę i technicznym językiem powiedzieć, że zakładana przez Kanta operacja abstrahowania, którą rozpoznaliśmy już jako warunek wydania czystego sądu smaku, powoduje konieczność rozważania przedmiotu ujętego z perspektywy piękna wolnego poza wszelkim (funkcjonalnym, genetycznym, semiotycznym, poznawczym, moralnym, społecznym, ekonomicznym, seksualnym) związkiem z całością kulturowej i społecznej konstrukcji świata? Innym językiem wyrażamy dokładnie to samo, co ma za zadanie

ująć bezprzymiotnikowe stosowanie słowa „autonomia", co ujmował Witkacy jako oderwanie Czystej Formy od „związków życiowych", Gould jako przeciwieństwo historycznego i estetycznego, Ingarden jako specyfikę nastawienia estetycznego, Hanslick jako „absolutność" muzyki, a Strawiński jako jej radykalną nieprzedstawieniowość? I jeszcze jedno: czy w imię porządku teoretycznego nie zgubimy całej otwierającej zrozumienie siły, jaką ma metaforyczne wyrażenie Derridy? A zatem, co składamy w krypcie, gdy słuchamy czystej muzyki dla jej wolnego piękna? Po kolei.

Co do jakości sąd smaku jest bezinteresowny, a zatem muzyka bez tekstu podoba się bezinteresownie. Bezinteresowność oznacza po pierwsze brak zainteresowania w istnieniu przedstawionego przedmiotu. Kiedy estetycznie podziwiam przedstawienie ukrzyżowania, moja wiara lub niewiara tracą znaczenie. Nie ma dla mnie wagi, czy ukrzyżowanie historycznie nastąpiło, czy Jezus z Nazaretu był Chrystusem, czy jego krew zmyła grzech pierworodny, dokładnie tak samo, jak nie interesuje mnie istnienie lub nieistnienie Anny Kareniny. A jeśli nic nie zostało przedstawione lub nie wiem, co zostało przedstawione? Tym lepiej: wobec czystej muzyki (pomińmy wszelkie malarstwa dźwiękowe, onomatopeje itd., które podpadają pod tę samą strategię, co istnienie Anny Kareniny i pod wcześniej opisaną problematykę porównywania przedstawienia i jego przedmiotu) nie mam wyjścia, nie mogę być zainteresowany w istnieniu przedmiotu przedstawienia, który jest dla mnie enigmą lub którego nie ma. Patrząc i słuchając bezinteresownie, nie stawiam sobie zresztą tego pytania. Prawdopodobnie nie zauważam braku przedstawienia, bo i cóż ten brak dla mnie zmienia? Dopiero z perspektywy teoretycznej ten brak pozwala mi zrozumieć wyróżniony charakter czystej muzyki, jej wzorcowość w dziedzinie *pulchritudo vaga*, w obszarze czystej estetyczności. Bezinteresowność oznacza po drugie wolność od instrumentalności, defunkcjonalizację. Z tej perspektywy formalne piękno propagandowego plakatu totalitarnego państwa podoba mi się bez pytania o funkcje tego plakatu. Ale funkcja ta wchodzi w ów plakat nie jako coś zewnętrznego i empirycznego, ale jako jego moment ikonograficzny – mogę odeń abstrahować, ale czy powinienem? Napotkaliśmy już to pytanie o prawo do abstrahowania. Raz jeszcze ujawnia się prymat czystej muzyki: jej funkcjonalne użycie zdaje się pozostawiać ją nietkniętą, znów (pomińmy niszczące jej czystość cytaty i onomatopeje) ostaje się ona jako zamknięty w sobie kryształ, dla którego użycie występuje w roli zewnętrznego przypadku. Nazistowskie przekonania Antona Weberna pozostają czymś nieszczęśliwie przypadkowym wobec diamentowej czystości jego muzyki. Trudna bezinteresowność

względem funkcji, użycia i ich historii w przypadku czystej muzyki zdaje się postawą oczywistą, a w każdym razie ułatwioną i zawsze możliwą do usprawiedliwienia. Bezinteresowność odcina jednak także dobro i przyjemność. Dobro, twierdzi Kant, jest moim najwyższym zainteresowaniem: uważać rzecz za dobrą oznacza z konieczności być zainteresowanym w jej istnieniu i na mocy odwrócenia: uważać rzecz za złą oznacza życzyć sobie jej nieistnienia. Zatem moralność znosi estetyczność, a dobro znosi piękno. Zarazem „bez" piękna odcina odeń dobro i wszelki możliwy etyczny wymiar, wszelką pedagogiczność piękna i wszelkie zbudowanie przez piękno. A zarazem przyjemność: „To zaś, że sąd mój o pewnym przedmiocie, uznający go za przyjemny, wyraża pewne zainteresowanie tym przedmiotem, wynika jasno już stąd, że to zainteresowanie budzi – przez czucia – pożądanie tego rodzaju przedmiotów"[27]. Przyjemne jest pobudzenie zmysłowego czucia, a poszukiwanie przyjemności, a nawet sama jej możliwość, zakłada istnienie przyjemnego przedmiotu. Co dostarcza przyjemnych, zmysłowych czuć, musi istnieć. Czując przyjemność, jestem zainteresowany w istnieniu przedmiotu czucia, tak jak czując przykrość, pragnę jej ustania, a więc jestem zainteresowany w nieistnieniu przedmiotu czucia. Bezinteresowne przyjemność i przykrość to *contradictio in adjecto*, coś niemożliwego zarówno do doświadczenia, jak i pomyślenia. Przyjemność należy do zmysłowości, a piękno do naocznego przedstawiania. Piękno nam się podoba, przyjemnością się delektujemy. Czysta muzyka jest więc wystawiona na degenerację do stopnia przyjemności, ponieważ jej czynnikiem zawsze potencjalnie degenerującym jest dźwięk. Dźwięk jest sprawą zmysłowego czucia, podczas gdy piękno domaga się samodzielności upodobania w przedstawieniu. Nie da się tej sprzeczności rozwiązać inaczej – i Kant to w końcu czyni – niż uznając, że pięknem w muzyce jest kompozycja w abstrahowaniu od jej zmysłowego nośnika, a więc dźwięku. „Muzyka przedstawia sama siebie" – to zdanie niczyjego już autorstwa, które Strawiński najpierw wyśmiewał jako puste, po to, by potem samemu przywoływać je w afirmatywny sposób, nie jest paradoksem, ale – w językowo niezręczny sposób – wysławia sytuację rozdwojenia między przedstawiającym dźwiękiem a przedstawioną kompozycją. Dopiero praktyczne doprowadzenie tej myśli do końca staje się paradoksem. Abstrahowanie od przyjemności dźwięku nie zmienia bowiem tego, że w każdym akcie słuchania zmysłowe czucie, a wraz z nim przyjemność i przykrość, pozostają nieredukowalne. Muzyka bez tekstu zatem, wyróżniony przedmiot

[27] Ibidem, s. 66.

czystego piękna, o ile patrzeć z perspektywy funkcji i dobra, okazuje się niezdolna do ostatecznego wejścia w sferę estetyczności, bo wlecze za sobą przyjemność. „Bardziej rozkoszowanie się niż sztuka" mówi przecież o muzyce instrumentalnej Kant i teraz wreszcie tę pozbawiającą iluzji i pogardliwą wypowiedź dobrze rozumiemy. Zaprzeczenie tej opinii wymaga dyscypliny abstrahowania od przyjemności. Muzykologia (ta zwana dziś „klasyczną") wzięła na siebie wymuszanie tej dyscypliny, a więc stała się nie po prostu nauką o muzyce, ale procesem jej uwalniania od bagażu czucia, jej formalizm i intelektualizm dopiero współtworzą pełną artystyczność czystej muzyki. Abstrahowanie to pozostało też wyzwaniem dla kompozytorów. Czyż Schönberg i jego szkoła, a bardziej jeszcze radykalnie powojenni serialiści, nie tego właśnie zażądali od publiczności: abstrahowania od zmysłowej przykrości, by znaleźć upodobanie w kompozycji? Publiczność jednak wciąż bardziej delektowała się, niż podziwiała, więc ostatecznie trzeba było zdać sobie sprawę z tego, że przyjemność z muzyki można wyeliminować tylko wraz z aktem słuchania. Milton Babbitt miał odwagę tego zażądać i ostatecznie złożyć przyjemność – ostatni element wiążący czystą muzykę z całokształtem życia – w Derridiańskiej krypcie. Babbittowska muzyka bez słuchacza mogłaby stać się wreszcie *freie Schönheit*, gdyby przez ten gest nie osiągnęła punktu czystej śmierci, gdy *nie ma już komu się podobać*… To nie jest paradoks muzyki, lecz wszelkiej sztuki, która chce stać się *pulchritudo vaga*, ale w przypadku muzyki uderza on ze szczególną siłą: nie tylko dlatego, że przyjemność lub przykrość miałaby być szczególnie intensywna (to w końcu kwestia nieprzekazywalnego zmysłowego czucia), ale dlatego, że tak łatwo udało się jej pozostawić za sobą wszystko inne. Może stąd tak specjalna niechęć muzyki jako sztuki do muzyki, która jawnie chce budzić przyjemność, pogarda wtajemniczonych dla „kataryniarza" Verdiego?

Immanuel Kant and the Sources of the Idea of the Authonomous Music

Abstract

The text is a first part of a discourse dedicated to the consequences of Kant's theories of the judgement of taste and of fine arts for the constitution of both the idea of autonomous music and contrary conceptions, defining the music as a bearer of meaning. This first part concentrates on ambivalencies of Kant's text itself and various possibilities of its interpretation. The main goal is to show Kant's aesthetics as a foundation of the whole discoursive field of modern debates on music.

Key words

judgement of taste, adherent beauty, pure beauty, autonomy of art, absolute music

Bibliografia

1. Derrida J., *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
2. Kant I., *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałecki, Warszawa 2004.

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics
42 (3/2016), DOI: 10.19205/ 42.16.4

Mariusz Moryń*

Estetyka i wieczny powrót – o niektórych możliwościach odczytania Fryderyka Nietzschego

Abstrakt

Czy koncepcja, która wyszła spod pióra Fryderyka Nietzschego, rzeczywiście była wyrazem jego stanowiska? Czy twórczość oraz biografia samego filozofa nasuwają jednoznaczną odpowiedź? Jeśli tak, to czy był on w stanie zdobyć się na krytyczny dystans wobec swej refleksji? A może, podobnie jak jego czytelnik, został zwiedziony, skrycie oszołomiony przez estetykę swego wywodu? Ile irracjonalizmu kryje się w Nietzscheańskim logosie? Przedstawiony artykuł zawiera interpretacje inspirowane dekonstrukcjonizmem Jacques'a Derridy, jednak zasadnicza jego część prezentuje autorską wykładnię idei Nietzschego, zgodnie z którą człowiek w akcie namiętności odtwarza i obrazuje wieczny powrót oraz uchyla ludzką naturę, otwierając się na możliwości życia.

Słowa kluczowe

Nietzsche, dekonstrukcja, piękno, wieczny powrót, taniec dionizyjski, wola mocy

W poniższym artykule zarysuję kilka odmiennych strategii interpretacyjnych dotyczących estetycznego wymiaru filozofii Fryderyka Nietzschego. Łączy je radykalizm i zamierzona prowokacyjność.

Jedynie częściowo i w odległy sposób będą one inspirowane rozważaniami Jacques'a Derridy. Francuskiego filozofa interesują bowiem głównie manowce, na które sprowadza odbiorcę pewien sposób czytania tekstu,

* Zakład Antropologii Filozoficznej
Instytut Filozofii
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: moryn@amu.edu.pl

a mianowicie hermeneutyczne dążenie do uważnego i dogłębnego zrozumienia jego sensu. Dla Derridy najbardziej pochopną praktyką postępowania z książką jest jej interpretująca lektura. Tezę tę w szczególności odnosi on do rozpraw Nietzschego i dowodzi, że najistotniejszy dla nich będzie styl, a nie treść lub znaczenie nauki czy wiedzy nazywanej „filozofią Nietzschego". Nie ma koncepcji autora Zaratustry, jest tylko jego styl.

Niżej zaproponuję wykładnię myśli Nietzschego, zgodnie z którą człowiek w akcie namiętności odtwarza oraz obrazuje wieczny powrót. Miłość, afektywny związek, na przykład dwojga osób, przypomina taniec dionizyjski – w nim pożądanie (a ostatecznie życie) wyłania nowe formy i tworzy swą przyszłość. Tak oto otwarte zostają postantropologiczne horyzonty. Tej tezie towarzyszyć będzie szereg innych potencjalnych wariantów interpretacyjnych, przedstawiających całościowe oraz fundamentalne spojrzenie na spuściznę Nietzschego. Pośród nich ukazana zostanie między innymi estetyczna swoistość koncepcji niemieckiego filozofa, która urzekając rozmachem wizji i artyzmem, osłabia krytycyzm rozsądku – idee zawarte w *To rzekł Zaratustra* cechuje pewna chwiejność, będą one uznane za wyraz dionizyjskiego rauszu, upojenia pięknem życia.

Punktem wyjścia uczynię, w ślad za Derridą, pewne niepozorne zdanie, które odnalazł on we francuskiej edycji dzieł zebranych Nietzschego[1]. Brzmi ono następująco: „zapomniałem mego parasola"[2].

Słowa te zostały utrwalone, już funkcjonują, wymagają od myśliciela lub historyka filozofii odpowiedniego podejścia: może ono przybrać postać przemyślanego komentarza, najlepiej pogłębiającego i rozjaśniającego, albo też fragment ten trzeba zignorować, uznając go za błahy. Zapisek ten może kryć w sobie jakąś zagadkową treść (jej tajemnicę należałoby wówczas rozwiązać, przeniknąć na przykład dzięki interpretacji) lub przeciwnie: wydaje się pozbawiony drugiego dna, pusty, niegodny uwagi (można o nim zapomnieć, robiąc to samo, co Nietzsche ze swym parasolem). Obie te ewentualności rysują się równie interesująco.

Gdy podążyć tropem pierwszej z nich, okaże się, że przywołany *passus* jest wybornym kluczem do wywodu Nietzschego. Ściślej rzecz biorąc, otwiera on kilka potencjalnych strategii interpretacyjnych, oferując szereg odmiennych sposobów rozumienia Nietzscheańskiego pisania. Wyodrębnimy tu tylko niektóre z nich. Rozważana sytuacja zawiera dwie

[1] Por. J. Derrida, *Kwestia stylu*, tłum. B. Banasiak, [w:] *Nietzsche 1900–2000*, red. A. Przybysławski, Kraków 1997, s. 45–82.

[2] Ibidem, s. 76 i n.

możliwości: albo nie jest to jego zdanie, albo przedstawił on własną myśl. Pierwsza ewentualność: to nie słowa Nietzschego, przywołał tu kogoś innego. Ujęte w cudzysłów wskazują, że to cytat, „szczepka" przyjęta z nieokreślonych źródeł. Można zatem eksponować tezę, zgodnie z którą sformułowanie „zapomniałem swego parasola" oddaje strukturę tekstów Nietzschego, bowiem bliżej nieokreślona część uwag zawartych w jego pismach to tylko cytaty i wyimki. I tak choćby nauka o wiecznym powrocie stanowi odwołanie do cudzych tez, na przykład Heraklita. W ten oto sposób Nietzsche pragnął utrwalić jakieś stanowisko, ocalić od niepamięci lub może skrytykować, podjąć z nim polemikę. Mogło ono być zbieżne z jego poglądami (to przy założeniu, że istniały takie samodzielne poglądy, a tak przecież być nie musiało), ale też niewykluczone, że powtarzał myśl, z którą się nie zgadzał. Tych ukrytych zapożyczeń mogło być znacznie więcej: czy idea nadczłowieka jest oryginalnym projektem, czy też nawiązaniem do romantycznej estetyki geniusza lub idei Schopenhauera? Czytelnik może prześcigać się i gubić w domysłach, która część tekstów Nietzschego stanowi *porte-parole* autora.

Oczywiście książki Nietzschego wyszły spod jego ręki i zostały sygnowane jego nazwiskiem, nie zawsze jednak to, co się wcześniej napisało, uznaje się za własne na zawsze. Można by wysunąć przypuszczenie, iż późny Nietzsche wycofuje się ze swych nauk, zmieniając tożsamość, eksperymentując z podpisem, obierając rozmaite imiona: Dionizos, Ukrzyżowany, Feniks, Cezar etc. Jego korespondencja z późnego okresu twórczości daje się odczytać jako rewizja samorozumienia, podważenie minionych dokonań, a nie tylko smutne świadectwo choroby i postępującej niemocy. Przytoczmy fragmenty wybranych listów, pokazujące modus budowania nowej tożsamości:

> Do dostojnych Polaków.
>
> Należę do was, jestem jeszcze bardziej Polakiem niż Bogiem, chcę wam oddać cześć, tak jak cześć oddawać mogę... Żyję wśród was jako Matej[k]o.
>
> Ukrzyżowany.
>
> Turyn, 4 stycznia 1889.

> Do księżniczki Ariadny, mej ukochanej.
>
> To przesąd, że jestem człowiekiem. Żyłem jednak sporo pośród ludzi i znam wszystko, co ludzie przeżyć mogą, od rzeczy najniższych po najwyższe. Wśród Hindusów byłem Buddą, w Grecji Dionizosem, Aleksander i Cezar to moje wcielenia, autor Szekspira, lord Bacon, takoż. Na końcu byłem jeszcze Wolterem,

> Napoleonem, może też Ryszardem Wagnerem… Tym razem jednak przychodzę jako zwycięski Dionizos, który chce na ziemi uczynić święto... Nie mam zbyt wiele czasu... Niebiosa cieszą się, że tu jestem... Wisiałem też na krzyżu...[3]

Przyjmijmy teraz najprościej, że koncepcja wiecznego powrotu zawiera i wyraża stanowisko podzielane przez Nietzschego. Nie wszystkich ono przekona, warto więc przedstawić jego krytyczne oszacowanie: to myśl mylna, pokrętna i niewydarzona. Słusznie zatem osoba Dionizosa *vel* Feniksa, Ukrzyżowanego odżegnuje się od dzieła i dokonań „Fryderyka Nietzschego". Nie chcąc mieć nic wspólnego z autorem *Wiedzy radosnej*, daje wyraz zdrowemu rozsądkowi – protestuje przeciw ekstremizmowi kogoś, kto w powadze uważa Boga za istotę śmiertelną i rysuje kilka, do tego wzajemnie wykluczających się, wersji jego zgonu. Nie warto przyjmować filozofii, według której zdarzenia odwiecznie recyrkulują, nawracając w tym samym kształcie: dowodzi ona, że wszystko już było, a równocześnie sprzecznie utrzymuje, iż nadczłowiek jeszcze nigdy nie istniał.

Dionizos zatem oparł się mocy i nieprzemożnemu urokowi refleksji Nietzschego. Jak objaśnić natomiast brak krytycznej reakcji ze strony jego komentatorów, często wszak nieskorych do pospiesznych osądów? Skąd bierze się popularność *To rzekł Zaratustra*, rozprawy kontrowersyjnej i słabo argumentowanej? To nie kwestia braku przenikliwości, zaufania lub nadmiernej wyrozumiałości czytelnika, lecz efekt estetycznych, a ostatecznie: magicznych, zabiegów autora. Nietzsche potrafi hipnotycznie zafascynować swobodą skojarzeń, zachwycić nie tyle teoretycznym formatem myśli i jej uzasadnieniem, ile strukturą literacką oraz brzmieniową. *To rzekł Zaratustra* został skomponowany na wzór utworu muzycznego. Z unikatowym w filozofii kunsztem przemyślano rozkład samogłosek, metrum i inne elementy brzmieniowo-semantyczne. Zarówno artyzm, jak i perswazyjna siła słowa oczarowują, przykuwają i wiążą uwagę, osłabiając racjonalny opór. Polot i śmiałość myśli są w stanie oszołomić. Piękno namysłu to skryty czynnik irracjonalny drzemiący w logosie, typowy przykład *farmakonu*. Czytelnik zatem jest niewinny. Został dyskretnie zwiedziony przez podstępne praktyki błyskotliwego mistrza słowa.

Kto przeciwstawi się aforyzmowi Nietzschego? Być może nawet on sam do pewnego momentu nie był w stanie zdobyć się na beznamiętny dystans. Stąd jego, mówiąc językiem Martina Heideggera, styl chełpliwie-heroiczny. Gdy Nietzsche utrzymuje, że jest dziejowym przeznaczeniem,

[3] F. Nietzsche, *Listy*, tłum. B. Baran, Kraków 1994, s. 391.

to przemawia przezeń coś więcej niż euforia, niepohamowana ambicja lub może profetyzm. To odurzająca moc „własnej" (rzecz jasna tego właśnie nie wiemy) myśli, trująca i niwecząca samowiedzę[4]. Działa ona potajemnie i z ukrycia, dlatego tak trudno ją zwalczyć.

Ukrzyżowany zatem przytomnie i czujnie odcina się od ducha i litery takiej właśnie twórczości – ktoś, kto w swej korespondencji do Mety von Salis napisze: „właśnie opanowałem swe królestwo, wtrącam papieża do więzienia i każę rozstrzelać Wilhelma, Bismarcka"[5].

Rozważmy kolejną możliwość, zgodnie z którą notatka o zapomnianym parasolu stanowi skróconą charakterystykę teorii Nietzschego. To mianowicie strategia parodii: autor stosuje zasadę, wedle której zabija się nie gniewem, lecz śmiechem. Drwi on więc być może z tradycji filozoficznej z jej epistemologicznymi standardami, na przykład budowania wywodu teoretycznego pojmowanego jako autonomiczna całość sądów wyabstrahowanych ze swych afektywno-cielesnych źródeł. Te ostatnie wprowadzają element przygodności, w rezultacie myśl niepostrzeżenie i dyskretnie przenika się z uczuciem, to, co ważne i pierwszorzędne, z nieistotnym i wtórnym.

Być może wyszydza on naiwność czytelnika. Testując jego cierpliwość, pokazuje, jak łatwo przekształca się ona w bezkrytyczną łatwowierność odbiorcy, który wiele zniesie podczas lektury. A może wyśmiewa siebie i niektóre idee zawarte w *To rzekł Zaratustra* – kontestując bliżej nieokreśloną treść swej spuścizny, anonsuje późniejszy gest z przynoszącego załamanie roku 1889.

Nie znaczy to, że przedstawione dociekania stanowią udowodnione tezy. To tylko niewykluczone warianty czytania.

Choroba Nietzschego oraz wzajemne przenikanie biografii oraz najistotniejszych wątków składających się na jego twórczość to kwestie współcześnie szeroko komentowane. W tym miejscu skontrastujmy wyżej

[4] Po raz kolejny odbiegam tu od Derridy. Według francuskiego filozofa Nietzschemu jego własne, utrwalone rozprawy wymykają się z innego powodu. Nie mają one dlań jednego sensu, mogą być heterogeniczne lub parodystyczne, bowiem ich twórca był ciężkim krótkowidzem. Jego tekst jest artystyczną, poetycką ślepotą, dlatego sam autor nie potrafił ująć całości w integrującym oglądzie, spojrzeniem, które widzi jasno i wyraźnie wszystko w każdym szczególe. Same więc pisma tworzą rzeczywistość częściowo niewidomego człowieka: nierozstrzygalną, łatwo przechodzącą w opozycje. Nietzsche nie mógł też zobaczyć świata bez zniekształceń, samego w sobie – na poły musiał się więc go domyślać.

[5] F. Nietzsche, *Listy*, op. cit., s. 391.

przeprowadzony wywód z jednym tylko stanowiskiem, mianowicie interpretacją Pierre'a Klossowskiego[6]. Zgodnie z nią Nietzsche zarówno w swej pisarskiej, jak i osobistej aktywności konsekwentnie zmierza do ujęcia znakowo niezapośredniczonej rzeczywistości. Poszukuje on świata nieobecnego w refleksji, który – z uwagi na brak znaczeniowego uformowania – tworzy chaos. Obszar ten to zwłaszcza sfera usamodzielnionych, bezładnych, wyzwolonych spod podmiotowej kontroli instynktów – Nietzscheańskie szaleństwo i afazja nie dają przygnębiającego świadectwa nieszczęścia, lecz zapewniają komunikację z dionizyjską głębią życia, z wolą mocy (tj. „fluktuującą intensywnością"[7]), dla której brak słów. Stanowisko Nietzschego, zawierając próbę obalenia dominacji języka, kultury i świadomości nad anonimowym ciałem, ma charakter konspiratorski. Z tej perspektywy pozoruje on wywód. Między innymi koncepcja wiecznego powrotu stanowi jedną ze spiskowych form zniesienia i odtrącenia dyskursu. Filozof, przybierając różne pseudonimy, rozbija i niweczy swą tożsamość, prowadzi zatem przemyślaną grę, wciągając w nią niewinnych adresatów swych późnych listów: Augusta Strindberga, Georga Brandesa, Petera Gasta[8]. Trzeba wszakże uznać za niezrozumiałe powody odnajdowanej przez Klossowskiego w ideach Nietzschego fascynacji bytem nieuporządkowanym i odejmującym mowę, a ostatecznie ciałem bez aktywności mózgowej, organizmem pogrążonym w otępieniu demencyjnym. Przyjmijmy zatem, że wygórowane koszty takiego oglądu będą przeciw niemu argumentem, ograniczą one krąg potencjalnych zwolenników tak zarysowanej interpretacji[9].

---

[6] Por. P. Klossowski, *Nietzsche i błędne koło*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1996, passim.

[7] Ibidem, s. 99.

[8] Por. ibidem, s. 269.

[9] Zauważmy, że niemożność kontynuacji myśli Nietzschego będzie jej zaletą z egzystencjalnego punktu widzenia. Według Jaspersa stanowi ona szczególną wartość jego pisarstwa – sam Nietzsche ostrzegał przed własną teorią, broniąc się przed rolą autorytetu kreślącego myśli warte naśladownictwa. Z drugiej strony jednoznaczność tego oporu ogranicza i uchyla inny, równie ważny wątek: apodyktyczność jego nauki, której towarzyszyło akcentowane przekonanie o jej przełomowości. Dla Jaspersa ambiwalencja szeregu wykluczających się motywów (na przykład celowa jałowość poglądów *versus* ich uniwersalność), pozbawiając czytelnika punktu oparcia, daje sposobność do „uchwycenia naszej prawdziwej podstawy, z której wychodzimy", otwiera na bezmiar ludzkich możliwości i skłania ku niezreifikowanemu absolutnemu bytowi, tj. ku Wszechogarniającemu. Por. K. Jaspers, *Rozum i egzystencja. Nietzsche a chrześcijaństwo*, tłum. Cz. Piecuch, Warszawa 1991, s. 254.

Wyżej przedstawiona została sytuacja, w której tekst jest niejasny i zagadkowy, wymaga więc odpowiednio pogłębionej wykładni, wart jest lektury. Sprowokuje on do interpretacji porywczego czytelnika.

Zastanówmy się teraz nad inną ewentualnością: zapisek „zapomniałem mego parasola" nie zawiera w sobie innej treści ponad tę literalną, daną *a prima vista*. Mimo że nie tkwi w nim żaden sekret, to i tak będzie on krył tajemnice, nie w swoim wnętrzu jednak, lecz poza sobą, na zewnątrz. Jeśli niczego istotnego nie mówi, jest transparentny i oczywisty, to nie pomoże on w dotarciu do znaczenia, do „prawdy" pozostałych rozpraw Nietzschego. A więc chybia on tajemnicy tekstów filozofa, omija ich niewiadome przesłanie. Podobnie będzie, jeśli uznać, że Nietzsche w komentowanym zdaniu niczego nie zamierzał zakomunikować, a jedynie machinalnie notował cokolwiek, ot choćby kaligrafował, ćwicząc rękę.

Wszystkie te dylematy „na zawsze" pozostaną nierozstrzygnięte i nigdy nie będzie się dało ich uchylić i rozwiązać. „Nigdy" jest ostateczne, nieuniknione, nieodwołalne – brzmi ono trochę jak sformułowanie „na wieki", „po wsze czasy", a zatem nieco złowieszczo i złowrogo. W tym krótkim zdaniu – jak można by powiedzieć – jest dużo śmiertelnej powagi, zaś ta nieodwracalność i niezbywalność „nigdy" to sytuacja eschatologiczna. Właśnie w tekście (w samej jego kondycji, niekoniecznie w treści) ujawnia się bowiem to, co ostateczne.

A zatem można podsumować dotychczas przeprowadzone rozważania: ta osobliwa notatka zawsze będzie budowała sytuację nieusuwalnej enigmatyczności, kryjąc – w sobie lub poza sobą – nieznane: wtedy, gdy potrzebuje ona wykładni, oraz wówczas, gdy jest zrozumiała „na pierwszy rzut oka", od razu.

I dalej: nieistotne, czy zawartość ta jest znacząca i budzi zainteresowanie, czy przeciwnie, jako że w obu przypadkach tak samo czytelnik zapomni o najważniejszym, a mianowicie o tekście. Podczas lektury tego fragmentu straci go w częściowej lub całkowitej amnezji. Jeśli bowiem jest on jasny i przejrzysty niczym szyba, wówczas czytający pominie jego zapis, intencje kierując wprost ku rzeczy, o której mowa, ku zapomnianemu parasolowi. Tak oto pogrąży w niepamięci tekst. Analogicznie w drugiej sytuacji, poszukując pogłębiającej egzegezy wypowiedzi, przyjmuje, że trzeba w nią tchnąć sens i ożywić, tak by z jej wnętrza użyczyć głosu, na przykład autorowi. Wówczas w interpretacji opuszcza wyjściowe zdanie, idąc ku innym wypowiedziom, a więc zapomina o samym tekście, niejako zaciera znak pisma. Tak oto nawraca doświadczenie przypominające to, które przeżył Nietzsche ze swoim utensylium.

Hipomnesis, jak daje się zauważyć, jest tymczasowa i niedemencyjna. W tym miejscu można wykorzystać idee Hansa-Georga Gadamera: rzeczą nauk humanistycznych, a zwłaszcza filozofii, jest dobra, „wykształcona" pamięć, rozumiana nie jako mnemotechnika, lecz władza między innymi selektywna. To kompetencja pozbawiona reguł i niemetodyczna, ale skutecznie i umiejętnie oddzielająca twierdzenia ważne, tj. warte zarchiwizowania w świadomości, od drugorzędnych, to znaczy tych, których przechowywać nie trzeba[10]. Zapomnienie stanowi cechę historycznej wiedzy i dziejowego człowieka, ograniczenie i zarazem zaletę, dzięki niemu bowiem możliwe jest między innymi odświeżenie stanowiska oraz ukonstytuowanie nowego punktu widzenia.

Czyżby istniało jakieś ważniejsze podobieństwo między parasolem a tekstem? Ten ostatni kształtowany jest przez styl, formujący pisma Nietzschego bardziej niż ich hermeneutycznie rozumiane znaczenie, niż twierdzenie i to, co się mówi. Nie znaczy to, że integruje on je i łączy w całość – przeciwnie.

Sięgając do studium Derridy, można za nim skonstatować, że styl przywodzi na myśl pióro – najlepiej, gdy jest ono ostre. Ktoś, kto ma styl, używa pióra niebanalnie, oryginalnie i inaczej niż inni. Zauważy on zapewne, że jego stalówka przypomina nóż, sztylet, szpadę, a może i szablę. Styl to broń, służąca do agresji na ustrój i żywy korpus filozoficznej myśli. Osiągnięcia Nietzschego w tym zakresie są powszechnie znane. Może ona też być wykorzystana do obrony, mianowicie do utrzymywania dystansu, mądrej, przezornej odległości: wówczas chroni (na przykład przed metafizyką). Osłania przed wrogim żywiołem, tym, co obecne (sfera, która natrętnie i namolnie się narzuca), a przede wszystkim przed sensem tekstu – oddziela od jego treści i prawdy.

Jak już widać, jego konfliktowa i polemiczna specyfika wskazuje na wolę mocy – jej właśnie uosobieniem i realizacją jest styl.

Styl to również sztuka odgraniczenia się od czegoś, umiejętność zasłonięcia. Zasłanianie to w szermierce parowanie ciosu, a w życiu maskowanie, ubieranie, narzucanie szaty, pozorowanie.

We wprawnej dłoni styl trafnie zastosowany, wymierzony prosto w cel, zostawia często „znak", ranę, stygmat. I choć brzmi to nieco pretensjonalnie, to daje się stwierdzić, iż styl służy życiu i śmierci, jednemu i drugiemu równocześnie. „Pisz krwią!"[11] – mówił literacki bohater głównej pracy Nietzschego. Sam jej autor szczególną rewerencją darzył swą szablę – pamiątkę

[10] Por. H-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 47.

[11] F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, tłum. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Warszawa 1999, s. 49.

z dawnych lat, po jego śmierci przechowywaną w rodzinnym domu w Weimarze[12]. W 1934 roku Elizabeth Förster-Nietzsche, sprawująca honory gospodyni domu, broń tę ceremonialnie podarowała Adolfowi Hitlerowi, bawiącemu naówczas przejazdem w okolicy. Czy można powiedzieć, że tym samym straciła ona styl?

Według studium Derridy, styl najbardziej wyraziście ujawnia się, czyli odciska swoje piętno, na kwestii dotyczącej kobiet[13]. Między jednym i drugim występuje istotne pokrewieństwo, podobnie jak istnieje wspólnota pomiędzy życiem (z jego rozmaitymi, niekiedy ułudnymi i często pięknymi zasłonami) a kobietą, i dalej: między żywiołem witalnym a tekstem. Życie chowa przed poznającym swą naturę pod przykryciem, kryje własne, dionizyjskie możliwości. Zasłona ta wytwarza między innymi jego estetykę, dynamikę obietnicy i oporu, także zachęty do (częściowego lub całkowitego) uchylenia. Powstaje relacja namiętności i uwodzenia. W tym sensie Nietzsche nie ustawał w afirmatywnych wyznaniach miłości do życia i twierdził: „tak, życie jest kobietą!"[14].

Tu wszakże trzeba rozróżnić poznanie stylowe i metafizyczne. Tylko to drugie stanowi proste rozbieranie do cna, bezwzględne i pozbawione zahamowań obnażanie, motywowane teoretyczną ciekawością. Ta postać wiedzy nie pozwala na zakrycie rzeczywistości. Szczególną jej odmianę stanowi kostyczny i oschły ideał źródłowego oglądu, o który wnosił Husserl. Pozwólmy sobie w tym miejscu na retoryczne przejaskrawienie, pisząc, że transcendentalna fenomenologia w swej „zasadzie wszelkich zasad" wyraża swoistą mentalność pracownika łaźni miejskiej, pozbawionego ekscytacji łaziebnego.

Wróćmy do kwestii tekstu, w który trzeba tchnąć życie i ująć go jako oddychającą istotę, jako autora mówiącego z jego wnętrza. Tradycyjna, rozumiejąca i interpretująca lektura polega na wniknięciu w głąb zapisu. Takie penetracyjne zbiegi są pozbawione stylu, gdy wykładnia odsłania wszystko, bez niedopowiedzeń.

W dalszych analizach mniej interesować nas będzie związek pomiędzy stylem a dystansem, jako że został on dogłębnie oraz wyczerpująco scharakteryzowany już przez Derridę. Uwagę skoncentrujemy na zagadnieniu

---

[12] O własnym opanowaniu sztuki oręża, w tym fechtunku, Nietzsche wypowiadał się z dumą: „znam się na dwóch rodzajach broni: na szabli i działach" (idem, *Listy*, op. cit., s. 363).

[13] Por. J. Derrida, *Kwestia stylu*, op. cit., passim.

[14] F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Warszawa 1910, s. 281.

przezeń niepodniesionym, mianowicie na relacji pomiędzy dystansem (*Dis-Tanz*, jak pisze francuski filozof) a wiecznym powrotem. Ten ostatni termin zobrazować można poprzez taniec dionizyjski: ustawiczny, repetujący się ruch wirowy, dynamikę po okręgu, znoszącą wszelkie odmienności i bariery, także międzyludzkie. Dzięki niej człowiek staje się bytem otwartym, niedookreślonym, a zatem kryjącym w sobie nieznane możliwości życia.

Sięgnijmy do przywoływanego i analizowanego przez Derridę fragmentu z *Wiedzy radosnej*:

> Kobieta chce być wzięta, przyjęta jako posiadanie, chce zaniknąć w pojęciu „posiadania", „własności"; przeto pragnie kogoś, kto bierze, który samego siebie nie daje, nie rozdaje, który przeciwnie raczej winien stać się właśnie bogatszy w „siebie" – przez przyrost siły, szczęścia, wiary, jako który kobieta daje mu samą siebie. Kobieta darowuje się, mężczyzna przyjmuje – sądzę, że żadne społeczne umowy, ani też najlepsza wola na punkcie sprawiedliwości nie pokonają tego przeciwieństwa natury[15].

Przedstawiona sytuacja została przez Nietzschego oceniona jako immoralna i okrutnie bezzasadna, choć nieunikniona: oddaje ona naturę życia. Przede wszystkim jednak w rozważaniach tych chodzi o coś zupełnie innego niż relacje płci.

Jak daje się wykazać, autor powyższych, z pozoru jednoznacznych, słów wykracza radykalnie poza perspektywę zwykłego mizoginizmu oraz prostego, stereotypowego konserwatyzmu. Pod warunkiem wszakże, że w punkcie wyjścia zostaną one przyjęte – wówczas same się znoszą i unieważniają. Żeby je uchylić, trzeba je wcześniej zaakceptować.

Przeanalizujmy: według twierdzeń Nietzschego kobieta buduje swoją tożsamość, jest sobą, gdy się oddaje – mężczyzna, gdy bierze w posiadanie.

Otwierają się tu dwie możliwości: samozrzeczenie się kobiety jest rzeczywiste lub symulowane. Obie ewentualności przynoszą ten sam efekt: to ona manipuluje. W pierwszym przypadku, być może chwilowo, taktycznie ustępuje, aby dzięki temu ostatecznie zawłaszczyć. Postępuje przy tym nieświadomie lub celowo, na przykład w ramach pewnej przemyślanej, wyrachowanej strategii – to nieistotne, bowiem i tak poprzez doraźne oddanie przenosi swą intratę w przyszłość, przejściowo umarza swe interesy, aby uzyskać pewny, potencjalny zysk. W sytuacji kolejnej: kobieta tylko pozornie się podporządkowuje, wówczas udaje, aby wziąć w posiadanie.

[15] Ibidem, s. 330.

A zatem dochodzi do zamiany ról i tożsamości: kobieta jest mężczyzną, ponieważ w istocie ona („on") dominuje, zaś mężczyzna to kobieta, bowiem on („ona") ulega.

I znów, przyjmując za dobrą monetę idee Nietzschego wyłożone w cytowanym passusie, cofnijmy się do już przeprowadzonego wyżej opisu samozatraty – tym razem ze strony mężczyzny, który jest kobietą. Jego (jej) podporządkowanie może być wszak taktyczne lub pozorne: tymczasowo oddaje się lub markuje to oddanie, aby wkrótce lub natychmiast zawłaszczyć kobietę, która jest mężczyzną. A więc mężczyzna, który jest kobietą, jest jednak mężczyzną, a kobieta, która niewoliła, czyli była mężczyzną, jednak – jak się okazuje – nie posiada i nie panuje, lecz oddaje się, więc jest kobietą! Tak oto dokonuje się pełny obrót stron i pozycji o 360 stopni.

Pasaż ten wszakże na tym się nie zatrzymuje, stając się ruchem wzajemnej, wirującej zamiany roli i usytuowania, w którym dochodzi do kolejnych obrotów, i tak *ad infinitum*. Uczestnicy w ten oto sposób puszczają się w taniec dionizyjski – to stała rotacja, kolisty nawrót i recyrkulacja miejsc: powoduje on zanik identyczności, nie wiadomo, kto jest kim. Namiętność wyraża samą naturę woli mocy i kręgu ponawiania: wola panowania sama się uchyla i przekreśla (nie istnieje wszak strona górująca) i równocześnie podtrzymuje[16]. Dionizyjski taniec przedstawia jednostkę w niezróżnicowaniu, czyli w nawrocie.

W ten oto sposób spotęgowana w dionizyjskiej choreografii wola mocy, to jest namiętność, unieważnia, czyli bierze w cudzysłów (dekonstrukcyjny, a nie fenomenologiczny) również antynomię prawdy i fałszu. Uwagi te przeniesione na poziom codziennego doświadczenia pozwalają zauważyć, że w pełnej pasji, emocjonalnej relacji dwojga osób niepodobna rozsądzić, kto w parze bierze, a kto wyrzeka się siebie. Sama ta dystynkcja nie ma znaczenia. Najistotniejsze wydaje się żarliwe uczucie. To ono jest zjawiskiem nieinstrumentalnym, celem samym w sobie. W języku Nietzschego wolno wyrazić to następująco: w tańcu dionizyjskim wola mocy ujawnia swą autoteliczność – jest prądem, który sobie służy i zmierza

[16] W samym języku Nietzscheańskiego opisu zawarte są cenne wskazówki ujawniające to niezdeterminowanie. „Dawać" to ofiarować się, w sensie: być darem lub ofiarą (obiektem cudzej manipulacji). Nie wiadomo, w którym sensie kobieta (mężczyzna) ofiaruje się. „Oddawać" oznacza także zwrócić coś komuś, tak jak zwraca się długi, reguluje wierzytelności, oddając coś, co innemu się należy i do czego ma on prawo. „Brać" to między innymi również panować władzą suwerena, a zatem wziąć kogoś pod opiekę, chronić. Opiekować się i zniewolić, chronić i niszczyć – opozycje te przechodzą w siebie, między nimi nie ma różnicy. No, prawie.

sam ku sobie samemu[17]. To czysty wariabilizm i zmienność, upływający nurt. „Tylko w tańcu umiem opowiadać o rzeczach najwznioślejszych"[18]. Słowem: sam człowiek w akcie miłości, w estetyce obrotowego ruchu odtwarza wieczny powrót.

W dynamice tego związku strony nie mają swej esencji, nie są więc „czymś", nie stanowią obecności, lecz „nie-tożsamość" – oddalenie. Niezdeterminowanie to Derrida nazywa „otchłanią", bezdennością. Chodzi o odmęt: żywioł, w którym tonie zarówno trwałość oraz identyczność zjawisk, jak i tradycyjna myśl filozoficzna (pochłania on dyskurs i śle w dół, ku zatracie). To właśnie dla Nietzschego jest „styl pisania".

Czy można by powiedzieć, że w namiętności pozbawiona istoty, otwarta formacja witalna uzyskuje status postantropologicznej? Staje się ona wszak kluczem do gatunkowej, nieznanej jeszcze przyszłości[19]. Nic więc dziwnego, że nadludzkie możliwości ducha Nietzsche symbolizował, odwołując się do postaci dziecka: to niezdeterminowany potencjał życia, jego początek, będący także zapomnieniem (na przykład o historii i minionych czasach).

Spotęgowanie woli mocy w uczuciowych, „choreograficznych" relacjach międzyludzkich to nie tylko bieg po okręgu, lecz również krok wzwyż: wzniesienie ponad siebie, samoprzezwyciężenie i autozapomnienie (kwestia pamięci ciągle tu powraca)[20]. Chodzi więc o modus lekkiego, pozbawionego wysiłku uniesienia, uwolnienia od ducha ciężkości (na przykład wyzwolenia od dziejowych wpływów). „Nauczyłem się chodzić, odtąd nakazuję sobie biegać. Nauczyłem się latać, odtąd nie trzeba mnie popychać, bym ruszył z miejsca. Teraz jestem lekki, teraz wzlatuję, teraz pod sobą widzę

[17] Swoje rozumienie woli mocy oraz wiecznego powrotu przedstawiam w innym miejscu. Por. M. Moryń, *Wola mocy i myśl. Spotkania z filozofią Fryderyka Nietzschego*, Poznań 1997, s. 145 i n.

[18] F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, op. cit., s. 147.

[19] Idea samozniesienia człowieka nie musi nabierać tylko utopijnej wymowy – rozważana z perspektywy stanowiska współczesnego posthumanizmu wnosi pragmatyczny, etyczny wymóg uchylenia dominacji ludzkiej populacji nad innymi formami życia. Por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010, passim.

[20] Ze względu na kreatywny charakter stawania się, które na nowo się kształtuje, a zatem zorientowane jest na formowanie, można zinterpretować wolę mocy jako siłę z natury estetyczną – w tym kierunku, jak wiadomo, biegły analizy Martina Heideggera. Zgodnie z nimi „sztuka, pomyślana w najszerszym sensie jako tworzenie, jest podstawową cechą bytu" (M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, tłum. A. Gniazdowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, Warszawa 1998, s. 80).

siebie, teraz bóg jakiś tańczy przeze mnie"[21]. To dionizyjskie, baletowe wybicie powoduje zawieszenie człowieka: nie tylko w powietrzu, oddaje ono uchylenie tego, co ludzkie, ujęcie go *in suspenso*.

Co jednak, gdy jednostka pozostaje samotna, bez partnera? Czy wówczas obce będą jej dionizyjskie horyzonty? Czy nie puści się ona w tan? Ma ona wszakże przed sobą życie, a także stoi *vis-à-vis* mądrości – tym zaś, jak pisze sam Nietzsche, właściwa jest niewieścia natura. Budzą one pożądanie oraz odpowiednią afektację. Także w oczach kobiety: jako że feministyczna swoistość życia nie stanowi trwałej cechy, to w jej przychylnym oglądzie przeobraża się w męski charakter istnienia, na przykład jego bezlitosną ekspansywność i dominację.

Rysuje się tu jeszcze jedna ewentualność: powyższe (kobiece/męskie) oddawanie się zostało tak doskonale sfingowane i upozorowane, że już (prawie) nie różni się od oryginału. Upodobnienie jest nieomal całkowite i nie sposób rozróżnić i oddzielić go od pierwowzoru[22]. Czyli udawana uległość jest tak dobrze imitowana i zagrana, że staje się już prawdziwa. „Prawdziwa", ale tylko: prawie, jakby niedostrzegalnie, dyskretnie się różniąc. Ta różnica to właśnie nieuchwytny dystans, niewielki odstęp. Można to nazwać za Derridą „fałdem" prawdy lub „stylem" i jego „znakiem".

Idee te daje się przenieść na pisma Nietzschego: imituje on w nich „swoje" poglądy i sprawia wrażenie, że to, co pisze i wykłada, to jego filozofia – jednak: jest ona być może odwołana i anulowana. Czy ontologicznie rozumiany wieczny powrót nie został celowo opisany przez autora *To rzekł Zaratustra* jako koncepcja (dość) słabo uzasadniona, (w zasadzie) nieprzekonująca – sen Zaratustry? Ale z drugiej strony w tym udawaniu jest on perfekcyjny i w rezultacie nie wiadomo, czy i gdzie niewidocznie i skrycie symulacja sądu nie stała się rzeczywistym sądem, *porte-parole* Nietzschego.

Gdyby przyjąć, że Nietzsche niegdyś zbudował samodzielny wywód, a następnie zrewidował go i porzucił lub być może wycofał się z wybranych jego elementów, to zapisek „zapomniałem mego parasola" stanowi pozostałość po nim, ślad dawnej koncepcji[23]. To nauka z jednej strony

[21] F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, op. cit., s. 51.

[22] Por. J. Derrida, *Pismo filozofii*, tłum. K. Matuszewski i in., Kraków 1992, s. 39 i n.

[23] Ostatecznie bowiem taka labilność i niestabilność opinii mogłaby znaleźć potwierdzenie w jego biografii. Z autopsji było mu dane poznać dwa rodzaje instynktów, o których szeroko pisał: jego codzienne życie określały z jednej strony tendencje do samozatraty i upadku, a z drugiej do intensyfikacji sił witalnych. Zwątpienie i twórcze nasilenie pojawiały się tu po sobie.

uchylona: puszczona w niepamięć, zatracona w zapomnieniu, a z drugiej nie do końca – zachował się, jako jej resztka, przekreślony znak dawnej teorii. Jest więc ona nadal obecna w takiej osobliwej, rezydualnej formie. W postaci znaku, będącego subtelnym jej przypomnieniem: być może da się go porównać do wybrzuszenia, czyli niewielkiego sfałdowania powstałego z nadmiaru materiału (z przerostu i hipertrofii systemu).

Derrida przedstawia nieco odmienną ideę. Według niego koncepcja Nietzschego została zastąpiona przez styl. Ten ostatni to postać misternego, stale podtrzymywanego oddalenia (oddalenie to można też nazwać „różnicą") od dwóch biegunów: dyskursu z jednej strony, a z drugiej poezji lub aforyzmu. Przez styl Nietzsche pokazał, że w jego rozprawach nie ma ani teorii i filozofii, ani zbioru bezwładnych aforyzmów, fragmentów myśli. Nie istnieje zwarty i zamknięty tekst tworzący pisma Nietzschego, nie ma też w nich wyłącznie niewiele znaczących zapisków. Jest natomiast głównie styl, czyli rozsunięcie (różnica) między nimi i delikatny odcisk, znamię, znak, które zostawiły po sobie obie te skrajne możliwości wypowiedzi. Wola mocy to władza ciągłego dzielenia i zwalczania, odcinania się, oddalania, przeto najlepiej wyraża się ona w stylu.

Derrida mnoży wątpliwości i potęguje zagubienie w świecie oraz w tekście. Buduje rzeczywistość, w której żyłoby się z jeszcze większym trudem. W gruncie rzeczy głównie konstatuje on podmiotowe ograniczenia i niewiedzę: no tak, jakbyśmy nie zdawali sobie z nich sprawy! Być może zadanie filozofii – i to nie tylko tej tradycyjnej, zorientowanej „metafizycznie" – jest jednak inne: mianowicie przeciwstawiać się tej kondycji. I raczej rozbudzać niż niszczyć nadzieję, że obszar niepewności i ignorancji da się zmniejszyć, choćby tylko fragmentarycznie[24].

Wyżej zamierzałem pokazać, że po odpowiedniej rewizji, a także rekonceptualizacji niektóre idee Derridy mogą zainspirować do interesującego, oryginalnego i całościowego spojrzenia na myśl Nietzschego, a zwłaszcza na jego wizję woli mocy.

[24] Pisma Nietzschego wymagałyby więc raczej hermeneutyki świadomej trudności gruntownej interpretacji, lecz nie jej niemożliwości. Por. M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, passim.

Aesthetics and Eternal Recurrence. About Certain Possibilities of Reading Friedrich Nietzsche

Abstract

The author of the article puts the question whether the concept of the Nietzsche's theory was an expression of his philosophical views. Whether the reader will find in the works and a biography of the unambiguous answer to this question. Presented text contains interpretations inspired by Derrida's deconstructionism: in the main part of the article the author presents independent interpretation of Nietzsche's philosophy, according to which the man in the act of passion reconstructs and reflects doctrine of Eternal Recurrence which draws attention to the affirmation of life.

Key words

Nietzsche, deconstruction, human being, eternal recurrence, Dionysian dance

Bibliografia

1. Bakke M., *Bio-transfiguracje*. *Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.
2. Derrida J., *Kwestia stylu*, tłum. B. Banasiak, [w:] *Nietzsche 1900–2000*, red. A. Przybysławski, Kraków 1997, s. 45–82.
3. Derrida J., *Pismo filozofii*, tłum. K. Matuszewski i in., Kraków 1992.
4. Gadamer H.-G., *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków 1993.
5. Heidegger M., *Nietzsche*, t. 1, tłum. A. Gniazdowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, Warszawa 1998.
6. Jaspers K., *Rozum i egzystencja. Nietzsche a chrześcijaństwo*, tłum. Cz. Piecuch, Warszawa 1991.
7. Klossowski P., *Nietzsche i błędne koło*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1996.
8. Markowski M. P., *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997.
9. Moryń M., *Wola mocy i myśl. Spotkania z filozofią Fryderyka Nietzschego*, Poznań 1997.
10. Nietzsche F., *Listy*, tłum. B. Baran, Kraków 1994.
11. Nietzsche F., *To rzekł Zaratustra*, tłum. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Warszawa 1999.
12. Nietzsche F., *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Warszawa 1910.

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics
42 (3/2016), DOI: 10.19205/42.16.5

Piotr Orlik*

O reminiscencjach „świętego snu" Jana Jakuba Rousseau w *Mnemosyne* Friedricha Hölderlina w perspektywie uobecniania indyferencji

Abstrakt

W artykule podejmowana jest analiza dzieł Jana Jakuba Rousseau oraz Friedricha Hölderlina w specyficznej perspektywie filozoficzno-estetycznej w celu dostrzeżenia związków pomiędzy nimi w wymiarach, z których trudno zdać sobie sprawę w innych ujęciach interpretacyjnych. „Świętym snem" nazwał niemiecki poeta przeżycia szwajcarskiego filozofa nad jeziorem Bienne z 1765 roku opisane w *Wyznaniach* oraz *Marzeniach samotnego wędrowca*. Ujęcie „świętego snu" Rousseau w świetle antycypacji indyferencji pozwala odsłonić jego znaczenie dla twórczości Hölderlina również w tych utworach, które wprost nie przywołują szwajcarskiego myśliciela, co ukazane zostało na przykładzie hymnu *Mnemosyne*. Zapleczem teoretycznym prezentowanych interpretacji jest rozwijana przez autora problematyka uobecniania indyferencji oraz analizy Theodora W. Adorna, Gastona Bachelarda, Georges'a Pouleta.

Słowa kluczowe

Hölderlin, Rousseau, święty sen, marzenie, antycypacja indyferencji, podmiotowość, interpretacja

* Zakład Estetyki
Instytut Filozofii
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: piotrorl@amu.edu.pl

Kto tropi to podstępem,
Nie ujrzy nic prócz złudy;
Kto siłą chce to posiąść,
Zostanie ukarany.
Kto zaś zaledwie marzy, nieraz doznaje olśnienia.

F. Hölderlin, *Wędrówka*[1]

Hölderlin podejmujący „zew" „samotnej mowy" Rousseau

Chociaż w *Mnemosyne* Friedricha Hölderlina osoba Jana Jakuba Rousseau nie jest bezpośrednio przywoływana, a pojawiają się wyłącznie postaci ze starożytnej Grecji, przede wszystkim tytułowa bogini pamięci, córka Uranosa i Gai, matka muz, a także bohaterowie *Iliady* (Achilles, Ajas, Patrokles), pochopne byłoby ograniczanie poszukiwań źródeł inspiracji poety w tym utworze wyłącznie do kręgu starożytnej mitologii greckiej. Zauważmy, że w drugiej strofie autor hymnu pisze o „zielonej łące Alp"[2], a przecież wydarzeń opisywanych przez Homera nie sposób łączyć z tymi odległymi dla Greków górami. Przypomnieć warto, że przez całe wieki – aż do XIX stulecia – Alpy postrzegane były jako ponura przeszkoda w komunikacji pomiędzy północą i południem Europy i dopiero piesze alpejskie wędrówki Rousseau – fascynująco opisane w *Wyznaniach*[3] – diametralnie zmieniły

[1] F. Hölderlin, *Wędrówka*, [w:] idem, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, tłum. A. Libera, Kraków 2003, s. 189.

[2] Idem, *Mnemosyne*, [w:] idem, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, op. cit., s. 237.

[3] W *Wyznaniach* czytamy między innymi: „Wędrować pieszo w piękną pogodę, piękną okolicą, nie spiesząc się, mając wszelako, jako kres drogi, przedmiot pełen uroku – oto ze wszystkich sposobów życia ten, który najbardziej przypada mi do smaku. Wiadomo już czytelnikowi, co rozumiem pod piękną okolicą. Nigdy krajobraz równy, choćby najpiękniejszy, nie wydaje się piękny w mych oczach. Trzeba mi strumieni, skał, świerków, czarnych lasów, gór, stromych dróg, po których się to wchodzi, to zstępuje, przepaści przyprawiających o drżenie" (J.-J. Rousseau, *Wyznania*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 2003, s. 145). W związku z „zieloną łąką Alp" (przywołaną w *Mnemosyne* Hölderlina) warto przytoczyć uwagę Karola Augustyna Sainte-Beuve'a: „Dotychczas literatura francuska była idealnie obojętna na widok zieloności: dopiero Rousseau pierwszy wprowadził zieloność do naszej literatury" (K. A. Sainte-Beuve, *„Wyznania" Jana Jakuba Rousseau*, [w:] idem, *Wybór pism krytycznych*, tłum. i oprac. A. Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa, Wrocław 1957, s. 334).

do nich stosunek. Wspinanie się i zdobywanie wysokich szczytów staje się nowego rodzaju pasją, której oddają się odkrywcy i podróżnicy, tematyka alpejska inspiruje artystów, a wielu mieszkańców miast odkrywa zalety świeżego górskiego powietrza. O tym, że Hölderlin podąża – przecieranymi przez autora *Nowej Heloizy* – szlakami nowego postrzegania gór, świadczy wymownie list do Krystiana Landauera, w którym wyznaje: „W obliczu Alp [...] staję wciąż w zdumieniu, naprawdę jeszczem nie przeżył dotąd podobnego wrażenia; są one jak przecudowna legenda z czasów bohaterskiej młodości naszej Matki-Ziemi i przypominają prastary, powstający dopiero Chaos [...]"[4]. Alpy nieustannie pojawiają się w twórczości poety. W hymnie *Ren* czytamy o „[...] schodach niebotycznych Alp, / Które dla mnie są bosko zbudowanym zamkiem, / A wedle dawnych podań rezydencją Niebian, / Skąd jednak coś z tajemnic przenika do ludzi"[5]. Znamienne, że w dalszych partiach tego utworu Hölderlin bezpośrednio przywołuje osobę Jana Jakuba Rousseau, podkreślając specyficzne cechy myśliciela, który „[...] ma duszę [...] nieposkromioną i hardą, / I niezawodny umysł, i słodki dar słyszenia [...]"[6], oraz zarysowując znaczenie bliskich relacji, jakie próbuje nawiązać z nieżyjącym już, ale inspirującym go filozofem, którego zalicza do „Jakże mi bliskich i chyba / Dobrze znajomych, bo często / Ich żywot mnie przejmuje i budzi w piersi tęsknotę"[7]. Ponieważ w hymnie *Ren* przywołany zostaje z nazwiska tylko jeden i to właśnie szwajcarski myśliciel, nasuwa się pytanie: cóż wspólnego może mieć on z tytułową rzeką? W związku z pytaniem zauważyć warto, że przeżycia nazywane przez niemieckiego poetę „świętym snem"[8] Rousseau miały miejsce nad jeziorem Bienne (niem. Biel), przez które przepływa rzeka Aare, płynąca na całej długości w bliskich poecie Alpach, jednocześnie największy pod względem ilości wody dopływ Renu.

Friedrich Hölderlin fascynował się przede wszystkim starożytną Grecją, a zwrócenie się ku Rousseau nie tyle ma znaczenie jako jeden z elementów składających się na ogólny kierunek zainteresowań poety, ile stanowi przypadek szczególny. Twórczość i osoba szwajcarskiego filozofa budziły opór i kontrowersje wśród wielu osób żyjących w jego czasach, toteż nie bez powodu w poświęconej mu odrębnej odzie – zatytułowanej

[4] F. Hölderlin, *List do Krystiana Landauera*, [w:] idem, *Pod brzemieniem mego losu. Listy – Hyperion*, tłum. A. Milska, W. Markowska, Warszawa 1982, s. 217.

[5] Idem, *Ren*, [w:] idem, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, op. cit., s. 191.

[6] Ibidem, s. 199.

[7] Ibidem.

[8] Ibidem, s. 201.

Rousseau – czytamy: „Czy przyjaźnie / Podaje ci kto rękę? Grzej dłoń? / Samotna mowo, czy cię kto pojmuje? / Nie słychać odpowiedzi na twój zew. / A ty jak trup niepogrzebany błądzisz, / Szukając miejsca, aby spocząć gdzieś, / Lecz nikt ci nie pomaga znaleźć drogi”[9]. Wydaje się, że Hölderlin próbuje do pewnego stopnia podjąć „zew” tego rodzaju „samotnej mowy” nie tylko w utworach wskazujących bezpośrednio postać autora *Umowy społecznej*.

Chociaż w *Mnemosyne* nie ma bezpośrednich nawiązań do Rousseau, w niniejszym artykule podjęta zostanie interpretacja w perspektywie uobecniania indyferencji[10] tych wątków tego hymnu oraz wiążących się z nimi kontekstów, które pozwolą dostrzec w nim inspiracje sięgające „świętego snu” Rousseau nad jeziorem Bienne.

[9] Idem, *Rousseau*, [w:] idem, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, op. cit., s. 109.

[10] O problematyce indyferencji piszę w książkach: *Horyzonty wrażliwości. O możliwości konstytuowania wrażliwości poindyferencjalnej*, Poznań 2003 oraz *Wobec indyferencji. O możliwości konstytuowania całości poindyferencjalnej*, t. 1: *Pirron i Hölderlin na ścieżkach indyferencji (aspekt wolności)*, Poznań 2013, t. 2: *Epiktet, Stirner, Hume na ścieżkach indyferencji (aspekt wyzwań tożsamościowych – część pierwsza)*, Poznań 2015, a także między innymi w pracach: P. Orlik, *Znak – indyferencja – wrażliwość*, [w:] *W gąszczu znaków*, red. P. Orlik, „Problemy/Dyskusje”, t. IV, Poznań 2004, s. 15–41; idem, *O zanikaniu całości, odniesieniu do indyferencji w trybie antycypacji oraz trybie retrospekcji oraz możliwości konstytuowania całości poindyferencjalnej*, [w:] *Całość – wizje, pejzaże, teorie*, red. P. Orlik, „Problemy/Dyskusje”, t. VI, Poznań 2006, s. 431–470; idem, *O wolności poindyferencjalnej*, [w:] *Wolność – szkice i studia*, red. P. Orlik, „Problemy/Dyskusje”, t. VII, Poznań 2007, s. 237–275; idem, *Aksjologiczne implikacje uobecniania indyferencji w trybie antycypacji i retrospekcji – paradygmatyczne znaczenie wyzwań „Księgi niepokoju” Fernando Pessoi*, [w:] *Ku źródłom wartości*, red. P. Orlik, „Problemy/Dyskusje”, t. VIII, Poznań 2008, s. 131–156; idem, *Doświadczanie nicości a uobecnianie indyferencji*, [w:] *Wobec nicości*, red. P. Orlik, „Problemy/Dyskusje”, t. IX, Poznań 2010, s. 9–42; idem, *Melancholia – czas – uobecnianie indyferencji*, [w:] *Aporie czasu*, red. P. Orlik, „Problemy/Dyskusje”, t. X, Poznań 2011, s. 266–294; idem, *Społeczne implikacje antycypacji indyferencji. „Diatryby” Epikteta w perspektywie uobecniania indyferencji*, [w:] *Filozofia a sfera publiczna*, red. P. Orlik, K. Przybyszewski, „Pisma Filozoficzne”, t. CXXXI, Poznań 2012, s. 253–278; idem, *Ku źródłom twórczości. O wyzwaniach wolności w sztuce – perspektywa uobecniania indyferencji*, „Filo-Sofija” nr 31 (2015/4/I), s. 47–62.

„Święty sen" Rousseau

O „świętym śnie" pisze Hölderlin w hymnie *Ren*. Przede wszystkim przywołuje osobę Jana Jakuba Rousseau i wskazuje, że jest on człowiekiem, który „nieraz woli / Żyć prawie w zapomnieniu"[11]. Następnie wyraźnie określa miejsce tego rodzaju odosobnienia filozofa: „Tam, nad jeziorem Bienne, pośród świeżej zieleni"[12]. W dalszych partiach czytamy, że przeżycia nad jeziorem Bienne były czymś w rodzaju snu, z którego można zdać sobie sprawę dopiero po przebudzeniu: „A potem szczęśliwie się zbudzić z tego świętego snu / I znowu ruszyć w drogę"[13]. Zauważmy na początku, że ów sen nie tyle jest elementem codzienności, a więc zwykłej drogi, ile czymś niezwykłym, co należy wyodrębnić z szeregu zwykłych zdarzeń, jest bowiem snem „świętym". Bynajmniej nie chodzi tutaj o sen osoby uznanej za świętą ani o specyficznie religijną treść snu.

By przybliżyć konotacje Hölderlina związane ze „świętym snem", sięgnijmy do fragmentu hymnu *Wędrówka*, który przytoczony został jako motto niniejszego artykułu. Tego rodzaju snu nie da się wywołać siłą woli lub innego rodzaju przemocą („Kto siłą chce to posiąść, / Zostanie ukarany"[14]). Zauważmy: specyficzny sen może się pojawić, ale nie da się go zaplanować i zmusić siebie do śnienia takiego, a nie innego snu. Sny nas nawiedzają, ale nie wiemy nigdy do końca, dlaczego śni nam się właśnie taka treść, a nie inna („Kto tropi to podstępem, / Nie ujrzy nic prócz złudy"[15]). W ostatnim fragmencie motta czytamy: „Kto zaś zaledwie marzy, / nieraz doznaje olśnienia"[16]. Otóż „święty sen" jest do pewnego stopnia podobny do marzenia. „Olśnienie", jakie pojawić się może w niektórych marzeniach, jest wydarzeniem odcinającym się od codzienności na tyle, że ustanawia specyficzne „święto", w którym przekroczony zostaje zwykły sposób bycia. Z perspektywy życia codziennego takie „olśnienie" nie jest czymś znaczącym i jawi się właśnie jako coś nierzeczywistego i nieistotnego – jako „sen". Co istotne, nazwę „święty sen" w odniesieniu do przeżyć Rousseau nad jeziorem Bienne stosuje Hölderlin w hymnie *Ren*, ale ich bliżej nie charakteryzuje, dostępne są bowiem ich źródłowe

[11] F. Hölderlin, *Ren*, op. cit., s. 199.
[12] Ibidem, s. 201.
[13] Ibidem.
[14] Idem, *Wędrówka*, op. cit., s. 189.
[15] Ibidem.
[16] Ibidem.

opisy w dziełach szwajcarskiego myśliciela. Skonstatować należy, że pisząc o „świętym śnie", poeta nie tyle powołuje do istnienia jedną z własnych wizji czysto poetyckich, ile nawiązuje do wydarzeń i przeżyć z życia filozofa, które miały miejsce w konkretnym czasie i miejscu, a były na tyle znaczące, że Rousseau wielokrotnie marzył o ponownym zanurzeniu się w nie i – by je przywołać – podejmował próby ich przypominania. Sięgnijmy bezpośrednio do opisów zdarzeń składających się na „święty sen".

O tym, jak istotne były dla Rousseau przeżycia nad jeziorem Bienne, świadczy okoliczność, że powraca do nich dwukrotnie w odrębnych dziełach. Najpierw pisze o nich w *Wyznaniach*, a następnie w *Marzeniach samotnego wędrowca*. Kluczową rolę pełnią w nich jego samotne wyprawy łodzią na jezioro, w trakcie których całe godziny spędzał na wodzie, nie podejmując żadnych konkretnych czynności, nie dążąc do żadnych określonych celów: ani nie łowił ryb, ani nie pragnął dopłynąć do jakiegoś konkretnego miejsca na brzegu jeziora, ani nie przewoził żadnych osób czy towarów. W związku z nakreślonymi okolicznościami wydawać by się mogło, że na jeziorze nic się właściwie nie wydarzyło (nie było na przykład burzy, wysokich fal, silnych podmuchów wiatru), a Rousseau nic właściwie nie robił (nie musiał na przykład walczyć z silnymi prądami, wiosłować pod wiatr, nie wpadł do wody, nie złowił dużej ryby). Po cóż zatem o tym pisać? Nie sposób nie skonstatować, że o ile na wydarzenia na jeziorze Bienne narzuci się sieć oczekiwań praktycznych korzyści dla funkcjonowania w życiu codziennym, „połów" dokonany tą siecią będzie rozczarowujący: nic nie zostanie „złowione". W takiej perspektywie opisywane w *Wyznaniach* kołysanie w łodzi na tafli wody nie jest warte uwagi. Jednak filozof wielokrotnie do niego powraca, a Hölderlin nazywa „świętym snem". W próbach ujęcia znaczenia „świętego snu" musimy już na początku zdać sobie sprawę, że konieczne jest w punkcie wyjścia wykraczanie poza nastawienie właściwe dla życia codziennego. Mamy do czynienia ze specyficznym „świętem". Na jeziorze Bienne „świętuje" Rousseau, ale jeszcze o tym nie wie, uczestniczyć w „świętym śnie" pragnie również ten, kto podejmuje „zew" jego „samotnej mowy". Oczywiście dla kogoś, kto nie zechce przekraczać granic tego, co niezbędne na co dzień, „święty sen" pozostanie pustą nazwą, opisy szwajcarskiego myśliciela jawić się mogą jako pozbawione znaczenia, a uwaga im poświęcona jako strata czasu. Ze względu na niebezpieczeństwo związane z opuszczeniem dobrze znanych standardów codzienności podjęcie próby rozumienia znaczenia doświadczeń Rousseau na jeziorze Bienne, nazwanych przez Hölderlina „świętym snem", nie jest czymś, co pasjonować może wszystkich. Poeta ma wyraźną

świadomość znacznego oddalenia szwajcarskiego filozofa od powszechnie podzielanych sposobów funkcjonowania, pisze przecież – w cytowanym już fragmencie ody *Rousseau* – „Czy przyjaźnie / Podaje ci kto rękę? Grzej dłoń? / Samotna mowo, czy cię kto pojmuje?"[17]. Problemem nie jest oczywiście przyjęcie do wiadomości informacji, że Rousseau pływał łódką po jeziorze Bienne i pisał o tym. Problematyczne jest rozumienie, dlaczego jest to dlań tak ważne, dlaczego również Hölderlin przypisuje jego przeżyciom na jeziorze Bienne istotne znaczenie i nazywa „świętym snem". Poszukiwanie odpowiedzi na to pytanie prowadzone będzie w perspektywie problematyki indyferencji, która – jak wskazują dokonane dotąd analizy[18] – przenika między innymi twórczość Roberta Musila, Marcela Prousta, Fernanda Pessoi. Specyficzne wyzwania związane z indyferencją podejmowane są indywidualnie, ale łączyć mogą osoby kroczące jej ścieżkami w swego rodzaju wspólnotę. Doświadczenia jednych mogą być wskazówkami dla drugich. Nieprzypadkowo Hölderlin konstatuje swoje specyficzne więzi z Rousseau, zaliczając go do osób (w cytowanym już fragmencie hymnu *Ren*) „Jakże mi bliskich i chyba / Dobrze znajomych, bo często / Ich żywot mnie przejmuje i budzi w piersi tęsknotę"[19]. Spojrzenie w perspektywie uobecniania indyferencji wydobyć może swoiste powiązania nawet pomiędzy twórcami z różnych epok i kultur, którzy nic o sobie nie wiedzieli i nie poznali swych dokonań. Spróbujmy przyjrzeć się, w jaki sposób perspektywa indyferencji pozwala naświetlić przeżycia Rousseau na jeziorze Bienne.

Uobecnianie indyferencji wiąże się między innymi z uświadamianiem ograniczeń stereotypowych, konwencjonalnych przesądzeń. Na ścieżkę jej uobecniania wkracza ten, kto zyskuje stopniowo świadomość pozorności znaczenia wybranych aspektów tego, czemu tradycja lub pewna społeczność przypisuje znaczenie i nadaje określoną postać. Nie znaczy to bynajmniej, że zyskują tym samym na znaczeniu przeciwieństwa, że dotychczasowe „tak" zostaje zastąpione „nie". Przede wszystkim w trakcie aktów, które nazywam „antycypacją indyferencji", zanikają stopniowo różnice, które jawią się temu, kto nie podejmuje uobecniania indyferencji, jako coś, czego nie sposób pomijać. W trakcie antycypacji indyferencji dochodzi do zawieszenia różnicy pomiędzy „tak" i „nie", do uwolnienia się zarówno od określonej formy „tak", jak i określonej formy „nie". Spróbujmy

[17] Idem, *Rousseau*, op. cit., s. 109.

[18] Por. wskazówki zawarte w przypisie 10.

[19] F. Hölderlin, *Ren*, op. cit., s. 199.

zastanowić się, na ile dryfowanie Rousseau w łódce na jeziorze Bienne ujmować można jako doznanie, w którym znaczenie traci różnica pomiędzy „tak" i „nie". Przede wszystkim zauważmy, że wsiadanie do łodzi nie jest podejmowane dla realizacji konkretnego celu, lecz „[...] bez żadnych prawideł, za natchnieniem chwili [...]"[20]. W *Wyznaniach* Rousseau czytamy:

> Często, kiedy powietrze było spokojne, ledwie wstawszy od stołu rzucałem się samotnie na małą łódeczkę, którą dzierżawca nauczył mnie kierować jednym wiosłem. Wypływałem na pełne jezioro. Chwila, w której odbijałem od brzegu, dawała mi radość, która przejmowała mnie wprost drżeniem, a której przyczyny niepodobna mi określić, ani nawet dobrze pojąć. [...] Błądziłem następnie sam po jeziorze, zbliżając się niekiedy do brzegu, ale nie przybijając doń nigdy. Często, pozwalając płynąć łódce z wolą wiatru i wody, poddawałem się marzeniom bez treści, które mimo że niedorzeczne, niemniej przeto były lube. [...] Oddalałem się w ten sposób nieraz na jakie pół mili od ziemi: pragnąłbym, aby jezioro było oceanem[21].

Brzeg jeziora można ujmować jako symbolizujący określoność. Oddalanie się od brzegu jako tego, co określone, symbolizuje w tej perspektywie akty antycypacji indyferencji. Rousseau ani nie czerpie satysfakcji z realizacji jakiegoś konkretnego celu („tak"), ani z jego przeciwieństwa („nie"), lecz pociąga go oddalanie się od tego, co określone (brzegów jeziora). Pragnienie nieokreśloności nie znajduje wytłumaczenia („przyczyny niepodobna mi określić"[22]), nie poddaje się rozumieniu („ani nawet dobrze pojąć"[23]). Choć zawiesza w podmiocie doznającym nastawienie właściwe dla nauk przyrodniczych (wyjaśnianie) i nauk humanistycznych (rozumienie), stanowi mimo to przejmujące doznanie („radość, która przejmowała mnie wprost drżeniem"[24]). Zauważmy, że oddalenie od tego, co określone, jest istotne nie tylko w momencie odbijania łódką od brzegu. Ważne staje się utrzymanie dystansu wobec każdej postaci określoności symbolizowanej przez brzeg jeziora („Błądziłem następnie sam po jeziorze, zbliżając się niekiedy do brzegu, ale nie przybijając doń nigdy"[25]). Nadmienić warto, że jezioro Bienne nie jest na tyle duże, by z jakiegoś punktu na tafli wody nie było widać brzegu. Rousseau pisze: „pragnąłbym, aby jezioro było oceanem"[26], co interpretować

[20] J.-J. Rousseau, *Wyznania*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 2003, s. 501.
[21] Ibidem, s. 501.
[22] Ibidem.
[23] Ibidem.
[24] Ibidem.
[25] Ibidem.
[26] Ibidem.

można jako dążenie do zaniku wszystkiego, w czym pozostaje choćby zarys określoności. Nieprzybijanie do brzegu pojmować można jako opór przed powrotem do określoności, a więc jako obranie kierunku ku indyferencji. Niemożliwe do zrealizowania na jeziorze Bienne pragnienie takiego oddalenia od brzegów, by znikły za horyzontem, pragnienie, by jezioro było nie tylko morzem, ale oceanem, zestawić można z procesem stopniowego zanikania różnic w aktach antycypacji indyferencji, zatapiających podmiot aktów do tego stopnia w nieokreśloności, że zanikają nawet zarysy tego, co wcześniej jawiło się jako wyraźne. Pragnienie nieskończonego oddalenia od określoności dotyczy nie tylko rzeczywistości zewnętrznej, ale obejmuje również przestrzenie świata wewnętrznego. W analizowanym fragmencie Rousseau rezygnuje z własnych planów, zdaje się na to, co się wydarza, nie stara się kontrolować otoczenia, lecz pozwala „płynąć łódce z wolą wiatru i wody"[27]. Podczas kołysania, w zaawansowanych formach antycypacji indyferencji pojawiają się „marzenia bez treści": zawieszeniu podlega nie tylko wyrazistość świata zewnętrznego, nie tylko przestrzenie świata wewnętrznego, ale również zaciera się różnica pomiędzy nimi.

Stopniowe zawieszanie wszelkich różnic, właściwe dla antycypacji indyferencji, natrafia na trudności komunikowania. Opisy przeżyć Rousseau na jeziorze Bienne – czytane w pryzmacie przywiązania do różnicy pomiędzy „tak" i „nie" – sprawiają wrażenie niespójnych. Z jednej bowiem strony filozof ocenia marzenia w kołyszącej się łódce jako „niedorzeczne", z drugiej przyznaje, że wspomina je z rozrzewnieniem. Zauważmy, że były to marzenia „bez treści", a więc pozbawione określoności, co pozwala domyślać się, iż autor *Wyznań* decyduje się nakreślać zarysy dojmującego doświadczenia nawet wówczas, kiedy przybliża się ku granicy możliwości komunikowania. W trakcie kołysania w łódce na jeziorze Bienne Rousseau ani nic nie mówił (był sam, a więc nie było żadnego odbiorcy ewentualnego komunikatu), ani nie pisał (nie zabierał ze sobą papieru czy przyborów do pisania). Zauważmy: „święty sen" nie może być w trakcie trwania przypominany i opisywany, gdyż te czynności zakładają w punkcie wyjścia istotne różnice (między opisującym i opisywanym, między nadawcą i odbiorcą komunikatu, między znaczeniem poszczególnych słów, między ich zapisem itd.), a w aktach antycypacji indyferencji dochodzi przecież do stopniowego zawieszania różnic. Próby przypominania i opisywania podejmowane są z zewnętrznej i rozdzielonej czasowo perspektywy, w której różnice nie mogą zanikać. O ile podczas „świętego snu" różnica pomiędzy symbolicznie ujmowanymi

[27] Ibidem.

„tak" i „nie" zanika, o tyle akty jego przypominania i opisywania zakładają wiele różnic. Paradoks polega na tym, że tracące na znaczeniu w trakcie „świętego snu" różnice muszą być respektowane, by akty przypominania i opisywania w ogóle mogły zostać podjęte.

Do przeżyć związanych z kołysaniem w łódce Rousseau ponowne powraca w napisanych w ostatnich latach życia *Marzeniach samotnego wędrowca*[28]. Pisze o nich w słynnej piątej przechadzce, której treść zawarta została w tekście stosunkowo krótkim, ale o trudnym do przecenienia znaczeniu. Jak pisze Georges Poulet: „Jest na tych stronicach coś wyjątkowego, co często uderzało krytyków i co często próbowali oni zdefiniować"[29]. Interpretatorzy są zgodni co do niezwykłej doniosłości przeżyć na jeziorze Bienne: „Rousseau mówi o tym, co wówczas odczuwał, ze szczególnym respektem, jak gdyby chodziło nie tylko o jedną z chwil, kiedy poczuł się najprawdziwiej szczęśliwy, ale i o jeden z momentów, kiedy wewnętrzne uczucie, uwolnione, jak to się zdarzyło, od prawie wszystkich związków ze światem zewnętrznym, ukazało się jego oczom obdarzone bogactwem lub przynajmniej głębią, jakiej aż do owego momentu nie był zdolny osiągnąć"[30]. W momencie kołysania na łódce dochodzi do głosu to, co w całej drodze życiowej i twórczej Rousseau nie zdołało się dotąd jeszcze w pełni odsłonić. Na tekst *Marzeń samotnego wędrowca* składają się zapiski podzielone na dziesięć przechadzek, o których pisze następująco:

> Swobodę moich codziennych przechadzek często zapełniały cudowne rozpamiętywania, których wspomnienie, niestety, zagubiłem. Utrwalę piórem te, które mogą mi się jeszcze nasunąć; każde ich odczytanie przywróci związaną z nimi radość. […] Te karty będą właściwie tylko nieforemnym zapisem codziennych moich marzeń[31].

Uwypuklić należy świadomość autora co do niedoskonałości opisu marzeń: „Te karty będą właściwie tylko nieforemnym zapisem codziennych moich marzeń"[32]. Istotny jest nie tyle wysoki stopień komunikatywności, możliwość pełnego rozumienia przez dowolnego czytelnika, żyjącego w jakimkolwiek miejscu i czasie, ile sens terapeutyczny, a ściślej mówiąc, autoterapeutyczny: „każde ich odczytanie przywróci związaną z nimi

[28] J. J. Rousseau, *Marzenia samotnego wędrowca*, tłum. E. Rzadkowska, Wrocław 1983.

[29] G. Poulet, *Myśl nieokreślona*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2004, s. 94.

[30] Ibidem, s. 94.

[31] J. J. Rousseau, *Marzenia samotnego wędrowca*, op. cit., s. 10.

[32] Ibidem.

radość"[33]. Autor deklaruje, że spisuje marzenia tylko na własny użytek. Stawia sobie cel w postaci prowadzenia „[...] wiernego zapisu moich samotnych wędrówek i towarzyszących im marzeń, kiedy to pozwalam głowie na pełną swobodę działań, a myślom na bieg nieskrępowany i dowolny"[34]. Opisywanie musi jednak zostać przerwane, kiedy marzenia rozmywają określoność „ja" piszącego: „Pragnąc przypomnieć sobie tyle cudownych marzeń, zamiast je opisywać, znowu się w nie pogrążałem"[35].

Wiadomo, że Rousseau przebywał nad jeziorem Bienne od 12 września do 25 października 1765 roku. Przeżyciom tam doznanym poświęca piątą przechadzkę *Marzeń samotnego wędrowca*. Już na początku podkreśla niezwykłe znaczenie, jakie w perspektywie całego życia (kończy pisanie dzieła w roku swojej śmierci – 1778) ma czas tam spędzony: „Oceniam dziś te dwa miesiące jako najszczęśliwszy okres mego życia i to tak szczęśliwy, że wypełniłby całą moją egzystencję, nie pozostawiając ani chwili na tęsknotę za innym stanem"[36]. Najistotniejsze wydarzenia w piątej przechadzce nierozerwalnie wiążą się z wodą, co – jak się wydaje – nie jest bez znaczenia. Według Gastona Bachelarda:

> Marzenia u stóp drzemiącej wody [...] przynoszą nam wielkie wytchnienie. [...] Z jakąż łatwością marzenia te stają się bezczasowe! [...] Marząc choć trochę, dobrze zdajemy sobie sprawę z faktu, że wszelki spokój jest drzemiącą wodą. [...] marzyciel przynależy do wytchnienia świata. Jezioro i strumyk już tam są. Mają przywilej obecności. Stopniowo marzyciel także znajduje się w tej obecności. [...] Nic już wtedy nie jest przeciw niemu. Wszechświat utracił wszystkie funkcje przeciwności. [...] Drzemiąca woda wchłania w siebie wszystko, wszechświat i swego marzyciela[37].

Warto podkreślić konstatowane przez Bachelarda zanikanie opozycji pomiędzy tym, co zewnętrzne (światem), i tym, co wewnętrzne (marzycielem). W piątej przechadzce jezioro obecne jest w tle wszystkich opisów:

> [...] gdy inni siedzieli jeszcze przy stole, wymykałem się i biegłem, aby wskoczyć do łódki, którą, przy spokojnej fali, doprowadzałem na środek jeziora i tam, wyciągnięty wygodnie na dnie barki, ze wzrokiem zawieszonym w chmurach, pozwalałem wodzie unosić mnie i z wolna oddalać od brzegu; czasami pozostawałem tak całe godziny, pogrążony w tysiącu nieuchwytnych lecz cudownych marzeń, które,

[33] Ibidem.

[34] Ibidem, s. 13.

[35] Ibidem, s. 14.

[36] Ibidem, s. 67.

[37] G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, tłum., oprac. i posłowie L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 224–225.

> choć bez ściśle określonego czy stałego przedmiotu, nie przestawały być, zgodnie z mymi upodobaniami, milsze niż to, co kiedyś dawały mi najlepszego tak zwane rozkosze tego świata. Często, gdy skłaniające się ku zachodowi słońce przypominało o godzinie powrotu, byłem tak daleko od wyspy, że musiałem wiosłować z całych sił, aby zdążyć przed zapadnięciem nocy[38].

Chociaż Rousseau pisał o samotnych wyprawach łodzią na jeziorze Bienne już w *Wyznaniach*, a informacja, którą przekazuje, w zasadzie się nie zmieniła – wiemy przecież, że wielokrotnie wypływał na jezioro – to, co zmusza go do ponownego podjęcia próby uobecnienia, jawi się jako przemożne i trudne do uchwycenia. Przyjrzyjmy się bliżej kontekstowi zawartemu w przekazie. Filozof nie wypływa na jezioro, by uniknąć towarzystwa wrogo nastawionych wobec niego ludzi, lecz decyduje się opuścić przyjazne mu osoby, które spędzają wspólnie czas po posiłku na pogawędkach. Nie angażuje się w prowadzone przez nich konwersacje, gdyż fascynuje go co innego. To coś sprawia, że opuszcza ich towarzystwo („wymykałem się") i w pośpiechu zmierza ku łódce: „biegłem, aby wskoczyć do łódki"[39]. Spędza długie godziny, leżąc na dnie łodzi, w ogóle nie patrzy na brzegi jeziora, lecz wpatruje się w pustą przestrzeń nieba: „wyciągnięty wygodnie na dnie barki, ze wzrokiem zawieszonym w chmurach"[40]. Rezygnuje nawet z kontrolowania ruchu łodzi i wygasza własną aktywność ruchową, zamiera w bezruchu, oddając się kołysaniu: „pozwalałem wodzie unosić mnie i z wolna oddalać od brzegu"[41]. Cóż zatem robi? Odpowiedzieć można: nic. Traci poczucie czasu, a marzenia, w których się zatapia, nie przybierają określonej postaci: „pozostawałem tak całe godziny, pogrążony w tysiącu nieuchwytnych, lecz cudownych marzeń"[42]. Nie sposób nawet wskazać, o czym marzy, a mimo to stwierdza, że marzenia te były „milsze niż to, co kiedyś dawały mi najlepszego tak zwane rozkosze tego świata"[43]. Zauważmy, że ten, kto mówi, iż marzenia były dlań ważne, nie jest już tym, kto im się oddawał. Takie określenie wymaga porównywania, a kołyszący się w łódce nie zdaje sobie sprawy ze swojego stanu, gdyż próba pokierowania własną uwagą, próba zdystansowania się wobec siebie samego i zestawienia z obrazami własnej przeszłości jest już operacją

[38] J. J. Rousseau, *Marzenia samotnego wędrowca*, op. cit., s. 70–71.
[39] Ibidem, s. 70.
[40] Ibidem.
[41] Ibidem.
[42] Ibidem.
[43] Ibidem, s. 71.

mającą wyraźny cel. Tymczasem kołysanie w łódce wyzwala od celów „ja", od określonej postaci „ja", wyzwala od poczucia czasu – znaczenie tracą zdarzenia z przeszłości, nie dochodzą do głosu pragnienia nakierowane na przyszłość. Pozbawione poczucia czasu kołysanie trwa dopóty, dopóki nie zostanie przerwane nagłym wtargnięciem tego, co ponownie budzi „ja" na przykład poprzez uświadomienie sobie potrzeby podjęcia pewnych czynności: „Często, gdy skłaniające się ku zachodowi słońce przypominało o godzinie powrotu, byłem tak daleko od wyspy, że musiałem wiosłować z całych sił, aby zdążyć przed zapadnięciem nocy"[44]. Natomiast kołysanie się w łodzi na środku jeziora Bienne wyzwala od konieczności przybierania określonej postaci przez „ja". Warto zauważyć, że zmuszani nieustannie do wpasowywania siebie w – ograniczające spektrum możliwości – konkretne tożsamości, role społeczne i maski, nie znajdujemy się mimo wszystko w sytuacji pozbawionej jakiegokolwiek wyjścia. Możemy wyraziste tożsamości, role i maski zawiesić, a nawet wyzwolić się od nich w inny sposób niż poprzez zastępowanie nowymi. W trakcie antycypacji indyferencji możemy unieważnić je na pewien czas. Uzyskana w ten sposób „lekkość" pozwoli wznieść się tam, gdzie możliwe staje się uczestniczenie „w tysiącu nieuchwytnych, lecz cudownych marzeń". Stopniowe wyzwalanie z poszczególnych aspektów siebie pozwala – jak wskazuje Gaston Bachelard – zatopić się w marzeniu: „Istnieją tak głębokie marzenia, marzenia, które pomagają nam tak głęboko zstąpić w nas samych, że uwalniają nas od naszej własnej historii. Uwalniają nas od naszego imienia"[45]. Zyskiwana wolność polega nie tylko na zawieszeniu nacisku na indywiduum ze strony świata społecznego, nie tylko na wyrwaniu z nacisku linearnego czasu, który skłania do myślenia o przyszłości i rezygnacji z chwili teraźniejszej, która o tyle tylko może mieć znaczenie, o ile przyczynia się do zwiększania powodzenia w czasie przyszłym, ale też na wyzbyciu się tych postaci siebie, które zdawały się dotąd fundamentalne. Ogarniająca na łódce nieokreśloność pozwala pozbyć się nawet tej postaci określoności, którą stanowi „ja". Cóż zatem pozostaje? Zamiast odpowiedzi stosowniejsze wydawałoby się następne pytanie: A cóż może pozostawać tam, gdzie nie ma nawet tego, kto mógłby sformułować tego rodzaju pytanie?

Refleksja nad całością swojego życia pozwala Rousseau oceniać różne jego okresy w inny sposób niż w trakcie ich trwania: „W zmiennych kolejach długiego życia zaobserwowałem, że okresy najsłodszych rozkoszy

[44] Ibidem.

[45] G. Bachelard, op. cit., s. 114.

zmysłowych i największych przyjemności nie są przecież tymi, których wspomnienie nawiedza mnie i wzrusza najbardziej”[46]. Wzruszeń wspominającego Rousseau nie należy mylić z wydarzeniami i przeżyciami nad jeziorem Bienne. Autor *Marzeń samotnego wędrowca* próbuje opisywać i przenosić się do wydarzeń na jeziorze, zdaje sobie jednak sprawę z bezradności własnych prób i interpretacji: „Niech mi kto powie teraz, co jest tam tak pociągającego, co wzbudza w moim sercu żale tak żywe, tak czułe i tak trwałe, że po piętnastu latach nie potrafię jeszcze myśleć o tej ukochanej siedzibie nie przenosząc się do niej w myśli najgorętszym pragnieniem”[47]. Wypada odnotować, że filozof jest do tego stopnia wzruszony, iż myli liczbę lat dzielących go w momencie pisania piątej przechadzki *Marzeń samotnego wędrowca* od pobytu na wyspie (minęło bowiem lat dwanaście, nie piętnaście[48]).

Rousseau nie tylko opisuje przeżycia na łódce i brzegu jeziora, ale próbuje je również interpretować. Oczywiście interpretujący nie jest tym samym, kim był przeżywający. Interpretacja zawsze podejmowana jest ze względu na pewne cele, zawsze ma też pewne, zwykle nie do końca uświadomione, założenia. Tak jest też w przypadku autora *Marzeń samotnego wędrowca*. Szwajcarski myśliciel nakreśla ramy własnej interpretacji następująco:

> Ale jeśli istnieje stan, w którym dusza znajduje dość mocną podporę, aby osiągnąć w nim pełny spokój i chłonąć go całym swym jestestwem, bez chęci powracania do przeszłości czy wybiegania myślą w przyszłość; stan, w którym nie liczy się czas, a teraźniejszość trwa bez końca, choć nie sposób oznaczyć jej trwanie lub wyśledzić następstwa; w którym nie doznajemy uczucia niedosytu czy nadmiaru, przyjemności czy cierpienia, pożądania czy bojaźni, poza jednym tylko poczuciem własnej egzystencji i to jedno uczucie wypełnia ją po brzegi; tak długo, jak trwa ten stan, człowiek, któremu przypadł w udziale, może się mienić szczęśliwym, nie jakimś szczęściem niedoskonałym, ubogim i względnym, podobnym temu, jakie znajdujemy w rozkoszach życia, ale szczęściem wystarczającym sobie, doskonałym i całkowitym, które nie pozostawia w duszy próżni domagającej się zapełnienia. W takim właśnie stanie znajdowałem się często na wyspie Saint-Pierre [chodzi o wyspę na jeziorze Bienne, która obecnie jest półwyspem, dopisek P. O.] podczas mych samotnych marzeń, leżąc w łódce, której pozwalałem się unosić z biegiem wody, lub siedząc na brzegach wzburzonego jeziora, czy gdzie indziej, nad piękną rzeką czy strumykiem szemrzącym po kamykach[49].

[46] J. J. Rousseau, *Marzenia samotnego wędrowca*, op. cit., s. 73.
[47] Ibidem.
[48] Por. ibidem, przypis 43, s. 73.
[49] Ibidem, s. 74–75.

Interpretujący Rousseau ma silne poczucie „ja", a ponieważ przeżycia na jeziorze Bienne przywołuje we własnej pamięci (a nie na przykład z opisów przeżyć kogoś innego), utożsamia „ja" przeżywające ze swoim aktualnym „ja" interpretującym. Używa terminu „dusza", który niesie z sobą wielowiekową tradycję, kładącą nacisk na jej trwałość. Przywołanie duszy w nieunikniony sposób sytuuje prezentowaną przez filozofa interpretację w kręgu założeń dotyczących dualizmu duszy i ciała. Kiedy zamiast mówić o sobie, mówi on o duszy, tym samym utrwala tę różnicę – zgodnie z założeniami własnej interpretacji, ale z punktu widzenia innych elementów opisywanego przeżycia w sposób niespójny i arbitralny – i traktuje jako nieprzekraczalną, a inne różnice wyraźnie niweluje. Ponieważ zakłada w punkcie wyjścia czynności interpretacyjnych tradycję trwałości duszy i nadto ma silne poczucie „ja" jako osoba interpretująca, widzi w interpretowanym przeżyciu zanikanie właściwie wszystkiego z wyjątkiem tego, co założył: duszy, toteż pisze: „to jedno uczucie wypełnia ją po brzegi"[50] – poczucie własnej egzystencji. Uważam, że Rousseau interpretujący uwzględnia w znacznym stopniu tradycję kartezjańską, w której podmiot stanowi absolutny punkt wyjścia, na co wskazują między innymi jego słowa stanowiące kontynuację cytowanego powyżej fragmentu: „Czym się rozkoszujemy w podobnej sytuacji? Niczym poza nami, niczym poza sobą i swym własnym istnieniem, a jak długo trwa ten stan, wystarczamy sobie jak Bóg"[51], natomiast Rousseau przeżywający wykracza poza fundamentalny dla tej tradycji dualizm podmiotu i przedmiotu. Autor *Marzeń samotnego wędrowca* zakłada w próbie interpretacji przeżyć z przeszłości różnice, które w przeżyciach tych zostały zniesione. Spróbujmy przyjrzeć się elementom zawartym w autorskiej interpretacji przeżyć nad jeziorem Bienne w świetle problematyki indyferencji. Zauważmy przede wszystkim charakterystyczne dla antycypacji indyferencji zawieszanie opozycji funkcjonujących jako elementarne. Już na początku przytoczonego fragmentu dowiadujemy się, że w przeżyciu przestaje obowiązywać tak ważna różnica, bez której, zdawałoby się, nie sposób w ogóle funkcjonować – różnica między przeszłością i przyszłością, a więc trwa stan „bez chęci powracania do przeszłości czy wybiegania myślą w przyszłość"[52]. Przeżywający zostaje wyrwany ze zwykłego biegu czasu, który w ogóle traci znaczenie: „stan, w którym nie liczy się czas, a teraźniejszość trwa

[50] Ibidem, s. 74.
[51] Ibidem, s. 75.
[52] Ibidem, s. 74.

bez końca, choć nie sposób oznaczyć jej trwanie lub wyśledzić następstwa”[53]. Nie jest to jedyna zanikająca różnica, kolejne dotyczą opozycji w sferze samego podmiotu, a więc w sferze jego wnętrza, które stopniowo pustoszeje. Dowiadujemy się, że wówczas „nie doznajemy uczucia niedosytu czy nadmiaru”[54]. Moim zdaniem stan, kiedy nic nie jest już odnoszone do „ja”, które przecież zwykle nieustannie ma poczucie braku lub nadmiaru, daje się pojąć, kiedy spróbujemy wyobrazić sobie, że owo „ja” zanika do tego stopnia, iż nie jest już punktem odniesienia dla zdarzeń. Zawieszenie różnicy pomiędzy niedosytem i nadmiarem w nieunikniony sposób wiąże się więc z zawieszeniem dualizmu podmiotu i przedmiotu. Rousseau konstatuje znoszenie jeszcze innych opozycji w przeżyciu na jeziorze Bienne: „przyjemności czy cierpienia, pożądania czy bojaźni”[55], co wskazuje na stopniowe wygaszanie warstw składających się na „ja”. Czyż bowiem przyjemność nie jest przyjemnością podmiotu? Czyż w cierpieniu nie ma cierpiącego? Któż miałby pożądać, jeśli usuniemy podmiot pożądający? Kto, jeśli nie podmiot, doznaje bojaźni? Widzimy zatem charakterystyczne dla antycypacji indyferencji „oczyszczanie” z jawiących się już tylko jako pozorne form określoności w tych sferach siebie, z którymi podmiot już się nie utożsamia. Poczucie istnienia, o którym pisze interpretujący Rousseau, zakłada, jak można sądzić, różnicę pomiędzy istnieniem i nieistnieniem, pomiędzy bytem i niebytem. Natomiast stan bliski całkowitej nieokreśloności rozmywa i zawiesza również tego rodzaju opozycję. Zauważmy, że to, co autor *Marzeń samotnego wędrowca* nazywa „poczuciem istnienia”, jest w zasadzie do tego stopnia pozbawione określoności, iż właściwie tylko w warstwie językowej jawi się jako istnienie przeciwstawiane nieistnieniu. Zwraca na to uwagę Georges Poulet, kiedy – nawiązując do wydarzeń na jeziorze Bienne – pisze:

> […] jako jedyne skojarzenie przywoływane przez poczucie istnienia pojawia się słowo „nic”. Poczucie to nie otacza się niczym, godzi się istnieć w powszechnej nieobecności. Jest jedynym, co pozostaje, w czasie gdy wszystko lub prawie wszystko wokół przestaje być dostrzegane. Pojmować siebie w ten sposób, doznawać poczucia istnienia własnego „ja” i nie wiązać go z pełnią świata zewnętrznego, oznacza pozbawienie tego „ja” wszystkiego, co indywidualne, tutejsze, określone przez otoczenie jako szczególne[56].

[53] Ibidem.
[54] Ibidem.
[55] Ibidem.
[56] G. Poulet, op. cit., s. 124.

„Ja" odarte z wszelkich postaci określoności zarówno w związku ze światem zewnętrznym, jak i wewnętrznym, jeśli w ogóle pozostaje jeszcze czymś/kimś, to tylko o tyle, o ile przechowuje pochodzące z przeszłości (aktów antycypacji indyferencji) resztki zarysów określoności podczas zanikania we mgle nieokreśloności. Moim zdaniem jako określona u autora *Marzeń samotnego wędrowca* pozostaje tylko nazwa „poczucie egzystencji", natomiast w pełni nieokreślone jest to, ku czemu ma ona prowadzić. Staje on bowiem – jako uczestniczący w kołysaniu na łódce na jeziorze – na progu indyferencji, natomiast jako interpretujący przybiera już określoną postać „ja", próbując znaczenie tego wydarzenia ująć za pomocą środków językowych, jakimi dysponuje, w taki sposób, by mogło pełnić funkcję autoterapeutyczną[57]. Nieokreśloność interpretowana jest z dość wyraźnie określonej pozycji, którą wyznacza nie tylko silne „ja" interpretującego, ale również cel kształtowania stanów tego „ja" w przyszłości (terapia), co wpływa na czynności interpretującego i ich efekty. I tak na przykład, o ile kołysanie w łódce prowadzi do zawieszenia czasu, o tyle Rousseau interpretujący ma poczucie czasu teraźniejszego, w którym dokonuje interpretacji, czasu przeszłego, a więc zdarzenia na jeziorze Bienne, które interpretuje, oraz czasu przyszłego, czyli wpływu autoterapii (performatywne działanie interpretacji) na stan „ja" jako następujący po czynnościach terapeutyczno-interpretacyjnych.

Georges Poulet, nawiązując do przeżyć Rousseau nad jeziorem Bienne opisanych w piątej przechadzce *Marzeń samotnego wędrowca*, podkreśla ich

[57] Terapeutyczny sens wypowiedzi Rousseau przybiera różnorodną postać. Na przykład Paul de Man, analizując opisywany przez Rousseau w *Wyznaniach* i ponownie w czwartej przechadzce *Marzeń samotnego wędrowca* epizod kradzieży wstążki, zwraca uwagę, że opis nie pełni u niego tylko funkcji referencjalnej, ale stanowi próbę usprawiedliwienia: „Kradzież jest aktem i nie ma w nim żadnych koniecznych elementów werbalnych. Wyznawanie jest dyskursywne, ale dyskurs ten rządzi się zasadą weryfikacji referencjalnej, która obejmuje moment pozawerbalny: nawet jeśli wyznamy, że *powiedzieliśmy* coś (jako przeciwieństwo *zrobienia* czegoś), to weryfikacja tego wydarzenia językowego, decyzja co do prawdziwości lub fałszywości jego wystąpienia, nie jest werbalna, lecz faktualna, jest wiedzą, że wypowiedź taka miała miejsce. Taka możliwość weryfikacji nie zachodzi w ogóle w przypadku usprawiedliwienia, które w swym wyrazie, w swym efekcie i w swym autorytecie ma charakter werbalny: jego celem nie jest stwierdzanie, lecz przekonanie, a samo to jest «wewnętrznym» procesem, który poświadczać mogą tylko słowa" (P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 334).

> Wyjątkową doniosłość wynikającą z faktu, iż przedstawia się wydarzenie samo w sobie wyjątkowe, wydarzenie tak ważne i jednocześnie tak trudne do zanalizowania, tak intymne, że w chwili, gdy zachodzi, już nic innego w pobliżu nie istnieje i nie może zostać uwzględnione. Wydarzenie to stwarza wokół siebie pustkę[58].

Kiedy Poulet wskazuje, że dla przeżywającego nic już nie istnieje, że nic już nie może on uwzględnić, w pespektywie niniejszych rozważań przywołane zostają zaawansowane formy antycypacji indyferencji. Bardzo trafne w tym kontekście są słowa o stwarzaniu wokół wydarzenia pustki, która jest przecież charakterystyczna dla doświadczenia zbliżania się do indyferencji. Kiedy żadna postać określoności nie daje się utrzymać, kiedy zanika różnica pomiędzy tym, co wewnętrzne, i tym, co zewnętrzne, przestrzenie marzeń pozbawione podmiotu (przypomnijmy słowa Bachelarda: „Istnieją tak głębokie marzenia [...] że uwalniają nas od naszej własnej historii. Uwalniają nas od naszego imienia”[59]), pozbawione treści (przywołajmy ponownie fragment *Wyznań* Rousseau: „poddawałem się marzeniom bez treści, które mimo że niedorzeczne, niemniej przeto były mi lube”[60]) przybierają postać „świętego snu” (Hölderlin).

Reminiscencje „świętego snu” Rousseau w hymnie *Mnemosyne*

Friedrich Hölderlin napisał hymn *Mnemosyne* w 1802 roku. Znane są trzy wersje tego utworu[61]. Theodor Adorno uważa, że szczególne znaczenie ma trzecia wersja hymnu *Mnemosyne*, pisze o niej jako o „[...] może najważniejszym kluczu do filozoficznego rozszyfrowania Hölderlina”[62].

[58] G. Poulet, op. cit., s. 95.

[59] G. Bachelard, op. cit., s. 114.

[60] J.-J. Rousseau, *Wyznania*, op. cit., s. 501.

[61] Oryginalne wersje niemieckie dostępne są m.in. na stronach: http://www.egs.edu/library/friedrich-hoelderlin/articles/gedichte-1800-1804/hymnen/mnemosyne-erste-fassung/; http://www.egs.edu/library/friedrich-hoelderlin/articles/gedichte-1800-1804/hymnen/mnemosyne-zweite-fassung/; http://www.egs.edu/library/friedrich-hoelderlin/articles/gedichte-1800-1804/hymnen/mnemosyne-dritte-fassung/. Drugą wersję *Mnemosyne* przełożył na język polski Mieczysław Jastrun (F. Hölderlin, *Poezje wybrane*, tłum i wstęp M. Jastrun, Warszawa 1964, s. 128–129), trzecią Andrzej Lam (idem, *Nocny wędrowiec. Poezje*, tłum. A. Lam, Warszawa 2002, s. 176–177) oraz Antoni Libera (idem, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, tłum. i wybór A. Libera, Kraków 2003, s. 236–239).

[62] T. W. Adorno, *Parataksa. O późnej liryce Hölderlina*, [w:] idem, *O literaturze. Wybór esejów*, tłum. A. Wołkowicz, Warszawa 2005, s. 83.

Również Martin Heidegger nawiązuje wielokrotnie do różnych jego wersji[63]. Na hymn składają się trzy strofy. W końcowych partiach pierwszej strofy trzeciej wersji *Mnemosyne* dostrzec można reminiscencje „świętego snu" Rousseau nad jeziorem Bienne:

I ileż trzeba dźwigać,
Jak brzemię klęsk na barkach!
A ścieżki są mylące.
Bo w różne strony, jak konie,
Ciągną spętane żywioły i dawne prawa ziemi.
I stale jakaś tęsknota
Popycha ku bezmiarowi.
Tak, wiele trzeba dźwigać.
I trzeba też być wiernym.
A my nie chcemy patrzyć
Ani w przód, ani wstecz.
Tylko się kołyszemy
Niby w łódce na morzu[64].

Przede wszystkim zauważmy, że w hymnie pojawia się motyw kołysania w łódce na wodzie obecny w analizowanych partiach *Wyznań* oraz *Marzeń samotnego wędrowca* Rousseau. Kołysanie można metaforycznie ujmować jako niemożność zatrzymania się przy żadnej postaci określoności. Chociaż jeszcze w skrajnych wychyleniach kołysania pojawiają się przeciwieństwa w postaci „tak" oraz z drugiej strony „nie", kołysanie pozbawia je znaczenia. Uczestniczący w kołysaniu nie afirmują ani „tak", ani „nie". Wydawać by się jednak mogło, że kołysanie jest tylko ubocznym efektem przebywania na wodzie, a przecież łódka może płynąć – kołysząc się lekko na boki – w obranym kierunku. Rzeczywiście, o ile zmierzamy ku określonym celom, wahadłowe wychylenia burt są zjawiskiem ubocznym. Jednak kiedy na wodzie rezygnuje się z kierunków i celów, „pozwalając płynąć łódce z wolą wiatru i wody"[65], kołysanie zyskuje na znaczeniu. W *Mnemosyne* kierunki i cele jawią się jako pozorne: „A my nie chcemy patrzyć / Ani w przód, ani wstecz"[66], toteż pozostaje kołysanie „Niby w łódce na morzu"[67].

[63] Por. M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, tłum. S. Lisiecka, Warszawa 2004, s. 71, 117–118; idem, *Cóż po poecie?*, tłum. K. Wolicki, [w:] idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 218.

[64] F. Hölderlin, *Mnemosyne*, [w:] idem, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, op. cit., s. 237.

[65] J.-J. Rousseau, *Wyznania*, op. cit., s. 501.

[66] F. Hölderlin, *Mnemosyne*, op. cit., s. 237.

[67] Ibidem.

Jeszcze rozpoznawana jest różnica pomiędzy kierunkiem „w przód" (swoistym „tak") i kierunkiem „wstecz" (swoistym „nie"), ale nieustanne kołysanie stopniowo ją unieważnia. Zauważmy, że matki kołyszą małe dzieci, kiedy pragną, by zasnęły. Nie chodzi im o pokazanie dziecku czegoś określonego z prawej strony albo czegoś wyrazistego z lewej, ale o wygaszenie ich znaczenia prowadzące do usypiania. Podobnie kołyszący się pomiędzy niknącymi już różnicami odziera nie tylko świat, ale również siebie z nabytych postaci określoności, traci wyrazistość samego siebie i zapada poniekąd w specyficzny („święty") sen. Theodor W. Adorno w eseju *Parataksa. O późnej liryce Hölderlina* widzi w *Mnemosyne* w związku ze słowami: „A my nie chcemy patrzyć / Ani w przód"[68] – zakaz abstrakcyjnej utopii, zaś ze słowami: „ani wstecz"[69] – niemożność wykrycia jakichkolwiek ostatecznych elementów[70]. Symbolicznie ujmowane kołysanie się w łódce na wodzie jawi się jako stan, który poprzedzony został uświadomieniem, że rezygnowanie z teraźniejszości na rzecz przyszłości, której różnorodne wizje fascynują wielu ludzi i wyznaczają kierunki ich działań, jest poszukiwaniem raju, który już w punkcie wyjścia został stracony. Uodpornienie na utopijną retorykę („A my nie chcemy patrzyć / Ani w przód"[71]) pozwala zachować dystans i zapaść w swoisty („święty") sen w czasie, kiedy inni albo na siłę wtłaczani są do realizowania programów osiągania „wysp szczęśliwych", albo sami na tyle zinternalizowali utopię, że jawi im się jako raj, na drodze do którego nie zawahają się użyć wszelkich środków. Kołysanie nie pozwala już przylgnąć trwale do żadnego „tak" i żadnego „nie" jako – mówiąc słowami Adorna – ostatecznych elementów. W trakcie kołysania (antycypacji indyferencji) różne postaci określoności jeszcze są w stanie pojawiać się, ale podczas kołyszącego ruchu tracą stopniowo wyrazistość i nie jawią się już jako fundamentalne. Również ten, kto miałby zadekretować takie, a nie inne fundamenty, nie daje się w kołysaniu ukonstytuować, toteż zdaje się – osobom dekretującym pewne postaci określoności jako priorytetowe – kimś nieważnym, nieobecnym, popadającym w ocenianą przez nich negatywnie bierność, wyrzekającym się „twardej" rzeczywistości, a więc nie tyle żyjącym w pełnym świetle świadomości, ile zapadającym się w pogranicza stanów właściwych („świętemu"?) snowi. Ostatecznym elementem nie może być już nawet podmiot, co podkreśla

[68] Ibidem.
[69] Ibidem.
[70] T. W. Adorno, op. cit., s. 84.
[71] F. Hölderlin, *Mnemosyne*, op. cit., s. 237.

Adorno: „Dla Hölderlina z późnych hymnów podmiotowość nie jest niczym absolutnym ani ostatecznym. Jego zdaniem popełnia ona zbrodnię, ilekroć uzurpuje sobie tę rolę, choć przecież podlega immanentnej konieczności ustanawiania samej siebie"[72]. Mamy zatem – również w ujęciu niemieckiego filozofa – do czynienia z podkreśleniem charakterystycznego dla antycypacji indyferencji zaniku wyrazistości nie tylko świata zewnętrznego, ale i wewnętrznego. Kołysanie na falach jest, w interpretacji Adorna, po uprzednim pozbyciu się iluzji utopii (przyszłość) oraz iluzji znalezienia ostatecznych elementów (przeszłość), stanem „oddania się czystej bierności" w pozbawionej przyszłości i przeszłości „czystej teraźniejszości"[73]. W perspektywie uobecniania indyferencji do analiz Adorna należałoby dodać jeszcze kolejny etap, polegający na zawieszeniu znaczenia teraźniejszości. Jako punkt przecięcia między iluzją przeszłości i iluzją przyszłości teraźniejszość zdaje się nie mniej ulotna niż one. Chociaż zanikanie różnicy między przeszłością i przyszłością jak najbardziej wpisuje się w proces antycypacji indyferencji, nie wydaje się, by musiała ona zatrzymać się w teraźniejszości jako określoności. Ponieważ tym, co wyznacza granice teraźniejszości, jest przeszłość i przyszłość, po ich rozmyciu i ona traci wyraziste kontury. Wszelkie wyraziste zarysy rozmywają się wraz z zanikiem podmiotu, toteż Adorno celnie wskazuje na podważenie przez Hölderlina z późnych hymnów podmiotu jako absolutnego punktu oparcia.

„Święty sen" ujmowany w perspektywie głębokich aktów antycypacji indyferencji, przynoszących początkowo świadomość iluzoryczności wielu różnic w świecie zewnętrznym, następnie w świecie wewnętrznym, by w końcu zacierać opozycję pomiędzy tym, co zewnętrzne, i tym, co wewnętrzne, nie jest zarezerwowany tylko dla przeżyć jednej osoby w jednym miejscu i czasie. Dotyczy nie tylko Jana Jakuba Rousseau nad jeziorem Bienne w 1765 roku, ale możliwy jest dla innych osób, w innych miejscach i innym czasie. Już Rousseau próbuje poprzez opisy „wydarzeń" nad jeziorem Bienne w *Wyznaniach* i *Marzeniach samotnego wędrowca* powracać do nich w innym czasie i miejscu (oczywiście nie sposób przesądzać, na ile zabiegi autoterapeutyczne przyniosły skutek). Antycypacja indyferencji uwalnia od iluzji, że tylko ściśle określone cechy miejsca, osoby i czasu umożliwić mogą „święty sen". Pozostając przy analizowanym utworze Hölderlina, spróbujmy unaocznić, że możliwość zagłębiania się w „święty sen" nie jest zarezerwowana tylko dla sytuacji kołysania się na wodzie. Ujęcie

[72] T. W. Adorno, op. cit., s. 86.

[73] Por. ibidem, s. 84.

„świętego snu" jako uobecniania indyferencji pozwala między innymi próbować pojmować sens zmian w kolejnych wersjach pierwszej strofy hymnu *Mnemosyne*. W pierwszej i drugiej wersji nie ma fragmentu o kołysaniu na wodzie, znajdujemy natomiast następujący: „Nie mają mocy sprawić / Niebianie wszystkiego. Bo sięgną / Śmiertelni prędzej w Bezdenność"[74]. W oryginale znajdujemy niemieckie słowo *Abgrund*, które przekładane jest nie tylko jako „bezdenność", ale również jako „dno przepaści"[75] albo jako „otchłań"[76]. Uobecnianie indyferencji poprzez stopniowe kruszenie różnorakich postaci określoności stanowi popadanie w swoiste „otchłanie" niezróżnicowania. Z punktu widzenia sprawnego funkcjonowania w życiu codziennym antycypujący indyferencję spada w pewnego rodzaju „przepaść", gdyż nie zmierza do żadnego określonego celu, zawiesza aktywność zewnętrzną, a nawet traci wyrazistość samego siebie. Co istotne, w analizowanym fragmencie pierwszej i drugiej wersji hymnu Hölderlina czytamy, że sięganie w „bezdenność" (interpretowane w niniejszym artykule jako antycypacja indyferencji) nie jest czymś, co mogą podjąć tylko wybrane jednostki, ale swoistym wyzwaniem, które nie jest dostępne wszelkim istotom („Nie mają mocy sprawić / Niebianie wszystkiego"[77]), lecz właśnie ludziom („Bo sięgną / Śmiertelni prędzej w Bezdenność"[78]). Chociaż w początkowych wersjach *Mnemosyne* nie pojawia się motyw kołysania w łódce na wodzie, perspektywa uobecniania indyferencji pozwala ująć stosowny fragment wcześniejszych wersji hymnu jako podejmujący analogiczną problematykę (antycypacji indyferencji stanowiącej „święty sen") w odmiennych konotacjach. Nadmienić należy, że autor *Mnemosyne* sięga do pokładów „świętego snu" nie tylko w tym utworze, czego jednak nie sposób unaocznić w pełni w tym miejscu. Charakterystyki rozlicznych wyzwań podejmowanych przez Friedricha Hölderlina w perspektywie problematyki indyferencji przedstawione zostały w osobnej książce[79].

---

[74] Fragment *Mnemosyne* w przekładzie S. Lisieckiej zawarty w: M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, op. cit., s. 71.

[75] W przekładzie Mieczysława Jastruna: „Nie wszystko / Mogą bogowie. Raczej śmiertelni / Prędzej dosięgną dna przepaści" (F. Hölderlin, *Poezje wybrane*, op. cit., s. 128).

[76] Przekład Krzysztofa Wolickiego (M. Heidegger, *Cóż po poecie?*, op. cit., s. 218 przypis).

[77] Fragment *Mnemosyne* w przekładzie S. Lisieckiej zawarty w: M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, op. cit., s. 71.

[78] Ibidem.

[79] P. Orlik, *Wobec indyferencji. O możliwości konstytuowania całości poindyferencjalnej*, t. 1: *Pirron i Hölderlin na ścieżkach indyferencji (aspekt wolności)*, op. cit.

Dzieło Hölderlina odkrywane na nowo po latach zapomnienia jawi się jako – wedle słów Hansa-Georga Gadamera – „w niepojęty sposób absolutnie teraźniejsze"[80]. Theodor W. Adorno pisze o autorze *Mnemosyne*: „Na końcu procesu, który zainaugurował [...] są wydrążone z sensu zdania z protokołów Becketta. Chyba to właśnie pozwala rozumieć Hölderlina nieporównanie szerzej niż przedtem"[81]. Wydaje się, że w rozumieniu twórczości autora *Mnemosyne* pomocna może być zarówno – zawarta w słowach Adorna – droga wskazująca na jego powinowactwo z twórcami XX wieku, jak i interpretacyjne próby nakreślania perspektyw wydobywających jego XVIII-wieczne inspiracje, sięgające wybranych aspektów twórczości Jana Jakuba Rousseau.

On the Reminiscences of the Rousseau's "Holy Dream" in Hölderlin's *Mnemosyne* in the Perspective of Challenges of Indifference

Abstract

The article provides with the analysis of the works of Jean Jacques Rousseau and Friedrich Hölderlin in a specific, philosophical and aesthetic perspective in order to reveal relationships between them that would be hard to demonstrate in other interpretational approaches. The term "holy dream" was coined by a German poet and it denotes the experiences of a Swiss philosopher that took place by the Bienne lake in 1765; they were described in *The Confessions* and *Reveries of a Solitary Walker.* In the light of the anticipation of indifference one can see the importance of Rousseau's "holy dream" for the works of Hölderlin even in the works that do not directly refer to the works of the Swiss thinker, what was shown on the example of the hymn *Mnemosyne.* The theoretical background of presented interpretations is the question of the challenges of indifference and the analysis of Theodor W. Adorno, Gaston Bachelard, and George Poulet.

Key words

Hölderlin, Rousseau, holy dream, dream, the anticipation of indifference, subjectivity, interpretation

Bibliografia

1. Adorno T. W., *Parataksa. O późnej liryce Hölderlina*, [w:] idem, *O literaturze. Wybór esejów*, tłum. A. Wołkowicz, Warszawa 2005, s. 40–93.
2. Bachelard G., *Poetyka marzenia*, tłum. L. Brogowski, Gdańsk 1998.

[80] H.-G. Gadamer, *Hölderlin i rzeczy przyszłe*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 2000, s. 159.

[81] T. W. Adorno, op. cit., s. 78.

3. Gadamer H.-G., *Hölderlin i rzeczy przyszłe*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 2000, s. 157–182.
4. Heidegger M., *Cóż po poecie?*, tłum. K. Wolicki, [w:] idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 217–259.
5. Heidegger M., *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, tłum. S. Lisiecka, Warszawa 2004.
6. Hölderlin F., *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, tłum. A. Libera, Kraków 2003.
7. Hölderlin F., *Nocny wędrowiec. Poezje*, tłum. A. Lam, Warszawa 2002.
8. Hölderlin F., *Pod brzemieniem mego losu. Listy – Hyperion*, tłum. A. Milska i W. Markowska, Warszawa 1982.
9. Hölderlin F., *Poezje wybrane*, tłum. M. Jastrun, Warszawa 1964.
10. de Man P., *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004.
11. Orlik P., *Aksjologiczne implikacje uobecniania indyferencji w trybie antycypacji i retrospekcji – paradygmatyczne znaczenie wyzwań „Księgi niepokoju" Fernando Pessoi*, [w:] *Ku źródłom wartości*, red. P. Orlik, Poznań 2008, s. 131–156.
12. Orlik P., *Doświadczanie nicości a uobecnianie indyferencji*, [w:] *Wobec nicości*, red. P. Orlik, Poznań 2010, s. 9–42.
13. Orlik P., *Horyzonty wrażliwości. O możliwości konstytuowania wrażliwości poindyferencjalnej*, Poznań 2003.
14. Orlik P. *Ku źródłom twórczości*. *O wyzwaniach wolności w sztuce – perspektywa uobecniania indyferencji*, „Filo-Sofija" nr 31 (2015/4/I), s. 47–62.
15. Orlik P., *Melancholia – czas – uobecnianie indyferencji*, [w:] *Aporie czasu*, red. P. Orlik, Poznań 2011, s. 266–294.
16. Orlik P., *O wolności poindyferencjalnej*, [w:] *Wolność – szkice i studia*, red. P. Orlik, Poznań 2007, s. 237–275.
17. Orlik P., *O zanikaniu całości, odniesieniu do indyferencji w trybie antycypacji oraz trybie retrospekcji oraz możliwości konstytuowania całości poindyferencjalnej*, [w:] *Całość – wizje, pejzaże, teorie*, red. P. Orlik, Poznań 2006, s. 431–470.
18. Orlik P., *Społeczne implikacje antycypacji indyferencji. „Diatryby" Epikteta w perspektywie uobecniania indyferencji*, [w:] *Filozofia a sfera publiczna*, red. P. Orlik, K. Przybyszewski, Poznań 2012, s. 253–278.
19. Orlik P. *Wobec indyferencji. O możliwości konstytuowania całości poindyferencjalnej*, t. 1: *Pirron i Hölderlin na ścieżkach indyferencji (aspekt wolności)*, Poznań 2013.
20. Orlik P. *Wobec indyferencji. O możliwości konstytuowania całości poindyferencjalnej*, t. 2: *Epiktet, Stirner, Hume na ścieżkach indyferencji (aspekt wyzwań tożsamościowych – część pierwsza)*, Poznań 2015.
21. Orlik P., *Znak – indyferencja – wrażliwość*, [w:] *W gąszczu znaków*, red. P. Orlik, Poznań 2004, s. 15–41.
22. Poulet G., *Myśl nieokreślona*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2004.
23. Rousseau J. J., *Marzenia samotnego wędrowca*, tłum. E. Rzadkowska, Wrocław 1983.
24. Rousseau J. J., *Wyznania*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 2003.
25. Sainte-Beuve K. A., *Wybór pism krytycznych*, tłum. A. Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa, Wrocław 1957.

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics
42 (3/2016), DOI: 10.19205/42.16.6

Paulina Popek*

Po co urbanistyce transparentność dźwięku?

Uwagi na marginesie polskiej ekspozycji na 13. Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji

Abstrakt

Zazwyczaj odbiór świata za pośrednictwem brzmienia rozumiany jest jako forma suplementu w zestawieniu z widzialną treścią dzieła. Nieuchwytność doznań, które tworzą interwencje dźwiękowe w przestrzeni publicznej, stanowi o niezwykłej dynamice wydarzeń tego typu. W rzeźbie dźwiękowej Katarzyny Krakowiak wystawionej w Pawilonie Polskim w 2012 roku, traktującej o eteryczności dźwięku, dochodzi do zmiany perspektywy doświadczenia samej sztuki wykorzystującej dźwięk, jak i tego, co decyduje o filozofii słuchania. Jakiego rodzaju „widok" czy raczej „rodzaj patrzenia" aktywują prace, których sedno stanowią wrażenia słuchowe? Jaki wymiar emocjonalny, poznawczy oraz praktyczny dla mieszkańców postkomunistycznych miast ma odczytywanie takiej przestrzeni za pomocą dźwięku? Jaki rodzaj transparentności, a więc i widoczności czy też widzialności tworzy dźwięk? Pytania te zakreślają obszary eksploracji, które decydować będą o kwestiach poruszanych w artykule.

Słowa kluczowe

estetyka, przestrzeń, dźwięk, transparentność, Katarzyna Krakowiak, cisza, słuchanie, Colin Rowe, Robert Slutzky, fenomenalna przezroczystość, zmysłowość, urbanistyka

* Zakład Estetyki
Instytut Filozofii
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: paulina.popek@gmail.com

Percypowanie miasta poprzez zmysły, wraz z jego symboliczną warstwą, na którą składają się treści pochodzenia kulturowego, tworzą tak zwany obraz mentalny danej przestrzeni. Jak pisze Ewa Janicka, jest to wyobrażeniowy konstrukt, który tworzy się w umyśle obserwatora na podstawie odbierania konkretnego obszaru. Obraz mentalny miasta powstaje na drodze doświadczenia psychicznego, które tworzone jest „w oparciu o przejrzyste i czytelne otoczenie"[1]. Jaki wymiar emocjonalny, poznawczy oraz praktyczny ma dla mieszkańców odczytywanie przestrzeni za pomocą dźwięku? Jaki rodzaj „transparentności", a więc i widoczności czy też widzialności tworzy dźwięk? Jaki obraz miasta powołują do życia wrażenia słuchowe, którym wszyscy mieszkańcy nieustannie i bezwiednie podlegają?

Cisza

Cisza, rozumiana również jako pewnego rodzaju „pustka", może prowadzić do osiągnięcia transparentności, a więc pełnej słyszalności wszelkich możliwych do wysłyszenia[2] w danej przestrzeni dźwięków. Cisza sprzyja także osiągnięciu takiego stanu duszy i ciała, w którym istnieje możliwość niemalże doskonałego „zobaczenia" czy raczej „zauważenia" rzeczy i zjawisk poprzez ich wysłyszenie. Film dokumentalny Philipa Gröninga *Into Great Silence* (*Wielka cisza*) pokazuje życie mnichów w zakonie kartuzów, w zgromadzeniu duchownym o niezwykle surowych regułach[3]. Jak sugeruje tytuł materiału, 169 minut dokumentu stanowi zapis życia pustelników, które niemal całkowicie pozbawione jest rozmów (niekiedy tylko słychać śpiewy mnichów). Funkcjonują oni w niemej czy też „pustej" przestrzeni, która jest jednak nasycona czy wręcz przepełniona dźwiękami poruszania się, oddychania, kroków na klatce schodowej, dzwonów, krzeseł, wiatru, wody, śpiewu ptaków itd. Dźwięki, które zazwyczaj są dla nas „niewidoczne" czy też „niezauważalne", w wersji jak najbardziej pełnej

[1] E. Rewers, *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010, s. 679.

[2] Na potrzeby artykułu odwołuję się do tego neologizmu, by zaakcentować najwyższy z możliwych (słyszeć – usłyszeć – wysłyszeć) stopień słyszalności wielu doznań dźwiękowych. Słowo to zostało użyte w celu nawiązania do jak najbardziej pełnego, a więc i świadomego, usłyszenia dźwięków w danej przestrzeni.

[3] D. Toop, *Architectural Sound*, [w:] *Making the Walls Quake as If They Were Dilating with the Secret Knowledge of Great Powers*, eds. L. Klein, M. Libera, Warszawa 2012, s. 112.

czy też czystej możemy usłyszeć w sytuacji bezgłosu, milczenia, pauzy, zatrzymania. Jak twierdzi David Toop, im bardziej pusta jest przestrzeń, w której występuje dźwięk, tym większa jest w niej jego obecność, tym więcej różnego rodzaju odgłosów jesteśmy w stanie wysłyszeć. Podobnie jest z „tłem" dźwięku, a więc różnego rodzaju szumami, szmerami i pogłosami – paradoksalnie, im jest ich mniej, tym bardziej stają się intensywne i obecne w świadomości słuchającego[4]. W takiej sytuacji cisza zamienia się w głośność, stając się coraz bardziej wyraźna i słyszalna. Moment ciszy prowadzi zatem do stanu całkowitej transparentności, a nawet go symbolizuje. Ujawnia się także podobieństwo dźwięku do innych materiałów przezroczystych.

John Cage odnosił ciszę do materialnych właściwości szkła, powołując się na konstrukcje domów Ludwiga Miesa van der Rohe. Postrzegał je jako symbole ciszy pośród chaosu nerwowych metropolii[5]. W tak zaprojektowanych obiektach szklane powierzchnie stają się ekranami, przez które możliwa jest obserwacja środowiska tak zewnętrznego, jak i wewnętrznego. Nieuniknione jest wówczas dojrzenie i usłyszenie innych osób oraz pozostałych zjawisk i rzeczy (drzew, trawy, wiatru) w zależności od sytuacji i otoczenia. Składają się one na czynniki prowadzące do takiej transparentności, w której budynek ma szansę stać się integralną częścią naszego otoczenia – nie tylko dzięki przezroczystym powierzchniom, ale także poprzez przenikające się w tych przestrzeniach dźwięki. Oznacza to również, że nie istnieje pusta przestrzeń czy też cisza. Zawsze jest coś, co można przez nie zobaczyć i usłyszeć.

Dźwięk jest nader użytecznym środkiem w opisywaniu pustej przestrzeni. Jego bezkształtność daje dostęp do świata bez form, do nicości, którą człowiek sam wypełnia detalami. Oczywiście muzyka posiada pewną fizyczną obecność, między innymi poprzez nośniki, na których jest rejestrowana. Podobnie jest w przypadku ciszy, która pozwala nieraz na uchwycenie istoty wielu zjawisk, między innymi (jedynie teoretycznie) stanu

[4] Ibidem, s. 112. Warto wspomnieć, że cisza to jedynie brak ludzkiego głosu, który przecież nie wyczerpuje spektrum możliwych dźwięków. Jest to tylko jedna z wielu możliwości, wcale nie najważniejsza, choć z ludzkiego punktu widzenia na pewno istotna. W otoczeniu ludzi głos jest najbardziej oczekiwanym i spodziewanym dźwiękiem, podobnie jak w jednej z prac Johna Cage'a podczas koncertu oczekujemy dźwięku fortepianu. To klasyczne już dzieło ujawnia, że gdy nie otrzymujemy tego, czego się spodziewamy, otwieramy się na to, co inne: szmery, szumy, pokasływania itd.

[5] B. W. Joseph, *John Cage and the Architecture of Silence*, [w:] *Making the Walls Quake…*, op. cit., s. 106–109.

transparentności. Odwołując się raz jeszcze do słów Toopa, który opisuje milczenie jako formę hałasu, im bardziej człowiek zbliża się do ciszy, tym więcej informacji jest w stanie rozpoznać czy też zauważyć. Różnorodne dźwięki stanowią zatem metaforę tego, co nieuchwytne, a czasem wręcz niepokojące[6]. Co istotne, w przeciwieństwie do oczu, uszu nie da się zamknąć tak, by niczego nie słyszeć. Sprawia to, że nie da się uciec ani w pełni kontrolować tego, co słyszymy. Gdy uszy pozostają zatkane i następuje odcięcie się od świata zewnętrznego, odgłosy pochodzące z ciała człowieka stają się bardziej wyraźne i w pełni słyszalne[7]. Wzrok jedynie weryfikuje miejsce człowieka w przestrzeni świata, podczas gdy rola dźwięku jest o wiele bardziej rozległa. Odgłosy, choć często bywają źródłem niepewności, pomagają nam czasem orientować się w terenie[8]. Oznacza to, że poznanie dźwiękowe, jeśli tylko otworzymy się na słyszenie, jest czymś o wiele bardziej złożonym, pełniejszym, czasem może nawet niedocenionym.

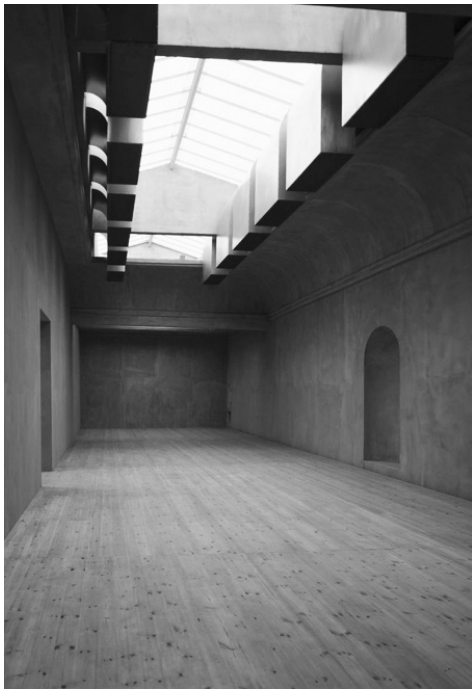
Odgłosy o charakterze niemal wyłącznie organicznym stanowiły centrum projektu przygotowanego na 13. Międzynarodową Wystawę Architektury w Wenecji. Dźwięki, którymi wypełniona została przestrzeń Polskiego Pawilonu, dwadzieścia cztery godziny na dobę nieustannie emitowały różnego rodzaju brzmienia. Należały one do świata tak wewnętrznego (pawilon oraz sama konstrukcja budynku), jak i zewnętrznego (sąsiadujący z nim kompleks architektoniczny czterech innych pawilonów, należących do Egiptu, Rumunii, Serbii i Wenecji). Tworzyły je liczne wydarzenia słuchowe inicjowane przez rozmowy, kroki, oddechy, ruchy ludzkiego ciała, śpiewy, a także wszelkie inne towarzyszące biennale odgłosy, które stanowiły scenariusze zdarzeń mających miejsce w budynku. Nawet nocą zwiedzający mogli przyjść i posłuchać brzmień transmitowanych przez ściany pawilonu. Koncepcja pracy zakładała więc, że istnieje coś, co dzieje się powszechnie, w każdym czasie, niezależnie od tego, czy oglądający przebywają na terenie wystawy, czy też nie. Oznaczało to również bezustanną jednorazowość

[6] *David Toop by Keith Connolly*, "BOMB" 2010, No. 113, [online] http://bombsite.com/issues/113/articles/3622 [dostęp: 23.01.2015].

[7] Cisza jest zatem pojęciem abstrakcyjnym. W formie absolutnej możliwa jest do osiągnięcia tylko w warunkach laboratoryjnych (w tak zwanych komorach bezechowych), ale nawet wówczas z ludzkiego punktu widzenia nie jest ona ciszą, gdyż pozostają jeszcze odgłosy własnego organizmu.

[8] Wiele osób ma czasem trudności ze znalezieniem telefonu i prosi, by do nich zadzwonić. Wówczas dźwięk dzwonka pozwala odnaleźć aparat, który może się znajdować w zasięgu wzroku. Nieraz ostrzegający klakson nadjeżdżającego samochodu uruchamia błyskawiczną orientację przestrzenną, która pozwala uniknąć wypadku.

i niepowtarzalność sytuacji zaistniałych w pawilonie, które zmieniały się co sekundę, nigdy nie będąc takie same. Ewidentna pustka, brak jakichkolwiek materialnych przedmiotów w budynku, nasycona została efemerycznymi wydarzeniami pochodzącymi z drgania ścian, rezonowania ciał, fal dźwiękowych czy też wszelkich innych zdarzeń otaczających przestrzenie pawilonu. Odgłosy stale mieszały się i nachodziły na siebie, stanowiły wyzwanie dla zwiedzających, powołując ich do niecodziennego stanu uważności. Kompleks znaczeń, osiągniętych dzięki współpracy artystki Katarzyny Krakowiak, kuratora Michała Libery, reżysera dźwięku Ralfa Meinza i akustyka Andrzeja Kłosaka, stanowił symbol tego, czym w istocie jest rzeczywistość *tu i teraz*, a więc swoistą rekalkulację pozycji człowieka pod względem topograficznym, geograficznym i egzystencjalnym.



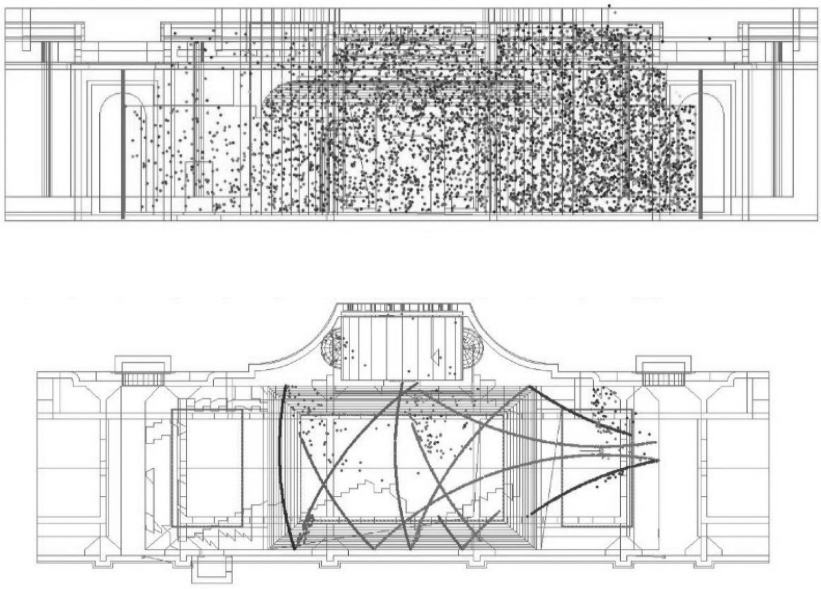
Ryc. 1. Polski Pawilon,
13. Międzynarodowa Wystawa Architektury w Wenecji, 2012

Źródło: zdjęcie autorstwa Krzysztofa Pijarskiego, [online]
http://www.labiennale.art.pl/en/documentation#01 [dostęp: 23.01.2015].

Punktem wyjścia pracy nad projektem było uznanie faktu, że nie tylko natura, ale także architektura produkuje dźwięki. Katarzyna Krakowiak stworzyła środowisko, w którym użytkownicy mogli doświadczać architektury poprzez dźwięk. Efektem współpracy zespołu było przekształcenie przestrzeni Polskiego Pawilonu i pozostawienie go w stanie niemal surowym. Puste pomieszczenia budynku zostały wyposażone w system wzmacniaczy dźwiękowych, które generowały, transformowały i przesyłały dźwięki z wnętrza pawilonu. Z kolei zdemontowanie sztucznego sufitu pozwoliło na odkrycie systemu wentylacji. Poprzez konstrukcję rur umożliwiających przepływ powietrza wpuszczone zostały do budynku dźwięki pochodzące zarówno z otaczających pawilonów narodowych, jak i innych miejsc w ogrodach Giardini. W tak przygotowanym, praktycznie zerowym wizualnie miejscu zmysły uczestników nieustannie prowokowane były do odnajdywania źródeł pochodzenia poszczególnych brzmień. Proces ten zachodził również w drugą stronę – organizatorzy poddali szczegółowym manipulacjom ścieżki akustyki wnętrza pawilonu, przez co dźwięk miał wpływ na kształt architektury. Odbiór poszczególnych dźwięków był finalnie nieprzewidywalny, gdyż budynek przekształcał odgłosy i przekazywał je w różne miejsca. Jak twierdzi artystka: „samą architekturą możemy odczuwać, a w związku z tym – możemy ją uwrażliwić”[9]. Budynek Polskiego Pawilonu na czas trwania biennale połączył w sobie materię z tym, co nieuchwytne i nietrwałe. Stanowił on przykład wielkiego instrumentu, który prowokuje do wspólnej improwizacji[10], swoistej gry zmysłów w ramach konkretnej przestrzeni.

[9] *Słuchanie przez architekturę. Rozmowa z Katarzyną Krakowiak i Michałem Liberą*, [online] http://www.dwutygodnik.com/artykul/3373-sluchanie-przez-architekture.html [dostęp: 25.01.2015].

[10] E. Szczecińska, *Pawilon dźwięków*, [online] http://www.dwutygodnik.com/artykul/3912 [dostęp: 25.01.2015].



Ryc. 2. Andrzej Kłosak, *Symulacje rozchodzenia się fal dźwiękowych, modele akustyczne*, 2012

Źródło: zdjęcie z materiałów prasowych dostępnych na stronie internetowej organizatora wystawy w Pawilonie Polskim, [online] http://www.zacheta.art.pl/files/wystawy/2012/Wenecja%202012_zeszyt%20prasowy.pdf [dostęp: 25.01.2015].

Słuchanie

Nie ulega wątpliwości, że istotą opisywanej pracy Katarzyny Krakowiak pt. *Making the Walls Quake as If They Were Dilating with the Secret Knowledge of Great Powers* (*Iżby ściany drżały, pęczniejąc skrywaną wiedzą o wielkiej mocy*) jest przede wszystkim czynność słuchania. Rzeźba dźwiękowa, jak określa swoją pracę autorka, stworzona została przez polski zespół praktyków i teoretyków. Główny nacisk położono na przedstawienie architektury z jednej strony jako systemu słuchania, z drugiej – jako źródła wytwarzania, przesyłania i zniekształcania dźwięku. Zdaniem kuratora instalacji, zasadniczo sprowadza ona człowieka do momentu, gdy słyszy się innych zbyt głośno lub zbyt cicho albo gdy jest się słyszanym zbyt

głośno lub zbyt cicho. Praktyka słuchania odbywa się więc bardziej lub mniej świadomie, nie do końca w pełni intencjonalnie[11]. Libera podkreśla także nieodłączną dwustronność tego procesu – słuchając innych, sami jesteśmy bezustannie słyszani. Jest to stan uczestniczenia w czymś pośrednim, w sytuacji p o m i ę d z y przestrzenią prywatną i publiczną. Słuchanie przez architekturę oznacza zatem iluzoryczność istnienia granic, jak i procesu zamazywania się obu tych obszarów.

Przykładowo, przebywając w przestrzeni swojego mieszkania i zagłębiając się w czynność słuchania, wchodzimy w stan, w którym zdobywamy świadomość istnienia innych ludzi i różnorodnych procesów toczących się wokół. Dla Libery jest to kluczowy moment, w którym w sposób najprawdziwszy doświadcza się tego, czym w istocie swej jest architektura. To, co słyszy się za jej pośrednictwem, jest ściśle zależne od materiałów, formy i funkcjonalności danego obiektu czy też pomieszczenia. Jest to również specyficzny rodzaj słuchania i wyboru określonych dźwięków, które docierają do uszu. Paweł Mościcki w eseju *Sounding-With* twierdzi, że cisza nie istnieje (to znaczy występuje jedynie w formie wyciszenia czy też zminimalizowania zewnętrznych odgłosów). Prowadzi to do radykalnej rewizji w ramach opozycji wnętrza – zewnętrza, intymnego – wspólnego[12]. Osobista czynność słuchania samego siebie ujawnia także, że człowiek zbudowany jest z przynależnych mu dźwięków, które jednak w pewnym momencie wpływają na jego brak komfortu. Oznacza to, że do prawidłowego funkcjonowania człowiek potrzebuje również dźwięków pochodzących ze świata zewnętrznego[13] oraz że podmiot jako ciało wydające dźwięki jest częścią ogólnego „hałasu" świata[14]. Po pierwsze, należy zatem wykluczyć wspomnianą na początku niniejszego artykułu absolutną transparentność dźwięku, po drugie, umożliwia to podejście do transparentności dźwięku w sposób mniej dosłowny, jako do jasnego i świadomego procesu odnoszenia się do siebie (względnie wsłuchiwania się w siebie), jednak w ścisłej relacji ze światem zewnętrznym.

Michał Libera stwierdza w jednym z wywiadów[15], że kiedy przysłuchujemy się komuś, kto słucha muzyki za ścianą czy też w bliskim sąsiedztwie,

[11] M. Libera, *Introduction*, [w:] *Making the Walls Quake...*, op. cit., s. 4–5.

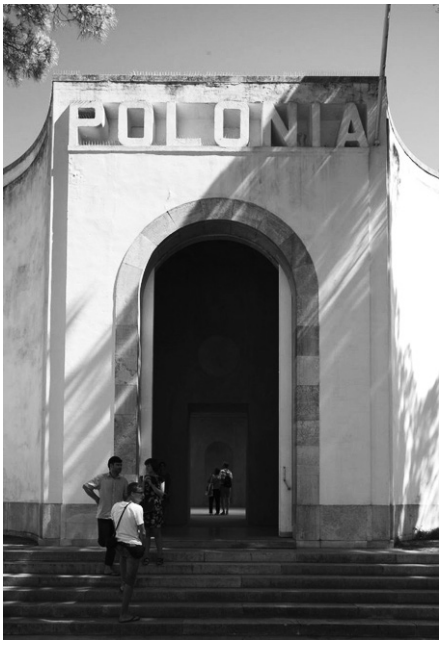
[12] P. Mościcki, *Sounding-With*, [w:] *Making the Walls Quake...*, op. cit., s. 210.

[13] Jakby dźwięki tego, co na zewnątrz ciała, miały chronić człowieka przed jego wnętrzem. Zob. ibidem, s. 208–218.

[14] Ibidem, s. 211.

[15] K. Loudenberg, *My Favorite Building at the Venice Biennale Is Made Out of Sound*, [online] http://motherboard.vice.com/blog/my-favorite-building-at-the-venice-biennale-is-made-out-of-sound [dostęp: 27.01.2015].

dźwięki, które dochodzą do naszych uszu, w żadnym stopniu nie posiadają idealnej jakości. Ważniejsze od tego, jakiego rodzaju muzyka się wydobywa (czy też jakiej jakości są owe dźwięki), jest fakt, że niedaleko za ścianą jest ktoś, kto wykonuje określone działania, które można w mniejszym lub większym stopniu odczytać. Wszystkie te szumy, czasem nieznośne odgłosy codziennych czynności, są w pewnym stopniu niezbędne. Posiadają określony sens i dostarczają konkretnych informacji. Przede wszystkim egzemplifikują tytułową dla 13. edycji Biennale ideę *common ground* (wspólnej przestrzeni, a także wspólnego mianownika czy też wspólnej płaszczyzny porozumienia), w której każdy ma prawo do dźwięku. Podejście do architektury jako dźwięku świadczy o organizacji życia bardziej jako systemu powiązań i zmiany relacji międzyludzkich niż ich izolacji. Przebywając w danym budynku, stale słyszy się innych i jest się słyszanym, co składa się na określone rozumienie wspólnej przestrzeni jako obszaru prywatno-publiczno-intymnego.



Ryc. 3. Wejście do Polskiego Pawilonu,
13. Międzynarodowa Wystawa Architektury w Wenecji, 2012

Źródło: zdjęcie autorstwa Krzysztofa Pijarskiego, [online]
http://www.labiennale.art.pl/en/documentation#01 [dostęp: 27.01.2015].

Zgodnie z założeniem projekt miał być zaproszeniem do doświadczenia architektury jako gigantycznego i złożonego procesu dźwięku, który odkrywa granice tego, co jest zazwyczaj uważane za niepowszechne. Potraktowanie słuchania jako pewnego rodzaju praktyki wpływa bowiem na całościowe i codzienne wydarzanie się i odbieranie tego wszystkiego, co ma miejsce w otaczających człowieka przestrzeniach. Osiągnięcie takiego stanu ciszy czy też pustki, który pozwala na słuchanie własnego słuchania, implikuje pojawienie się pewnego rodzaju transparentności, zbliżonej do tego, czym dla Colina Rowe'a i Roberta Slutzky'ego na polu architektury jest *phenomenal transparency* (fenomenalna przezroczystość)[16]. Colin Rowe – uznany historyk architektury, krytyk, a także pedagog – znacząco wpłynął na kształt architektury światowej, szczególnie w zakresie urbanistyki. Wprowadzenie terminu transparentności i zdefiniowanie go podwójnie: w dosłownej wersji jako *literal transparency* oraz w przenośni jako *phenomenal transparency*, otworzyło obszar rozważań dotyczących przestrzennej organizacji budynku oraz ludzkiej interakcji z architekturą[17]. Określenie dosłownej czy też linearnej przezroczystości odnosi się do fizycznej właściwości materiałów lub też struktury danego obiektu. W przypadku tak pojmowanej transparentności (rozumianej jako przejrzystość, fizyczna przepuszczalność użytych surowców) projektant nie pozostawia wątpliwości co do prezentowanej przestrzeni, jak i tego, co znajduje się za fasadą budynku. Prowadzi to w efekcie do ograniczenia wyobraźni zarówno widza, jak i użytkownika. Odwrotnie jest w przypadku fenomenalnej transparentności, kiedy to autor projektu celowo „uogólnia" przestrzeń lub też „ukrywa" pewne czynniki w konstrukcji po to, by ten nieregularny obraz przedstawić wystarczająco szczegółowo, aby wyobraźnia obserwatora mogła dopełnić czy też dokończyć myśl na swój własny sposób[18]. Architekt dostarcza wówczas pewnych sugestii co do danego obszaru, który choć zbudowany z nieprzezroczystych materiałów, powołuje myślenie widza do kreatywnego wytworzenia ukrytych przestrzeni[19]. Fenomenalna transparentność

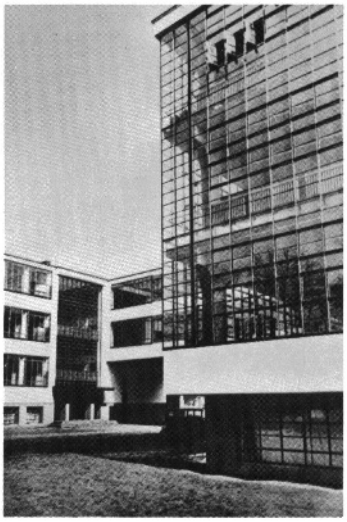
[16] C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, "Perspecta" 1963, Vol. 8, s. 45–54, [online] http://www.uni-hamburg.de/Kunstgeschichte/GF-9-Rowe.pdf [dostęp: 23.10.2014].

[17] Ibidem.

[18] Por. therevivalistworkshop, *Transparency: Literal and Phenomenal – Colin Rowe and Robert Slutzky*, [online] http://arch360.wordpress.com/2012/02/02/transparency-literal-and-phenomenal/ [dostęp: 27.01.2015].

[19] Jest to także pewien rodzaj otwarcia (obecny w postmodernistycznym ujmowaniu przestrzeni) na potencjalne możliwości odczytania i zarazem wielu interpretacji,

tworzy zatem przestrzenie zróżnicowane, a więc formy, które widz sam dla siebie musi określić na podstawie kontaktu z danym budynkiem. Można zatem powiedzieć, że główne różnice dwoistej natury transparentności zaproponowanej przez Rowe'a i Slutzky'ego tkwią przede wszystkim w interakcji z daną konstrukcją architektoniczną. D o s ł o w n a p r z e z r o c z y s t o ś ć jest percypowana i określona, podczas gdy f e n o m e n a l n a pozostaje pomyślana i nieokreślona. Rowe i Slutzky powołują się na przykład willi w Garche Le Corbusiera, w której architekt celowo uwzględnił takie cechy konstrukcyjne i punkty odniesienia, dzięki którym oglądający potrafi dopowiedzieć sobie albo domyślić się tego, co kryje się za fasadą budynku[20]. Zdaniem brytyjskiego teoretyka, Le Corbusier nie zapewnił jednak wystarczającej liczby wskazówek, aby można było pogodzić formę domu i stworzyć iluzję wszystkich płaszczyzn, które kryją się za jego elewacją.



Ryc. 4. Przykład transparentności dosłownej (W. Gropius, Bauhaus)

Źródło: C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, "Perspecta" 1963, Vol. 8, s. 50, [online] http://www.uni-hamburg.de/Kunstgeschichte/GF-9-Rowe.pdf [dostęp: 23.10.2014].

które niekiedy zawierają się w sobie lub się wykluczają. Zob. A. Rigau, *Space as Meaning and Misunderstanding: Phenomenal Transparency*, [online] http://blog.estudiointerlinea.com/archives/4800 [dostęp: 7.12.2014].

[20] C. Rowe, R. Slutzky, op. cit., s. 50.

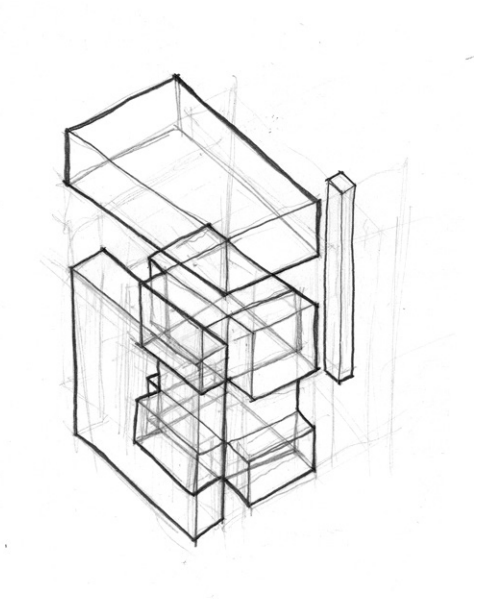
Ryc. 5. Przykład transparentności fenomenalnej (Le Corbusier, Villa Garche)

Źródło: C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, "Perspecta" 1963, Vol. 8, s. 50, [online] http://www.uni-hamburg.de/Kunstgeschichte/GF-9-Rowe.pdf [dostęp: 23.10.2014].

Na początku artykułu Rowe i Slutzky przywołują termin f e n o m e n a l n e j t r a n s p a r e n t n o ś c i jako wrodzonej jakości organizacji[21]. Sugerują oni, że przyczyna takiego stanu rzeczy leży w umyśle człowieka, który wykazuje naturalną zdolność do reorganizacji informacji. Postrzegając zmysłami, potrafi on wyobrazić sobie coś, co sprawia, że dana rzecz czy też zjawisko ma określony sens. Rowe i Slutzky twierdzą, że f e n o m e n a l n a p r z e z r o c z y s t o ś ć działa podobnie, stanowiąc cechę fundamentalną zarówno organizacji przestrzeni, jak i myśli człowieka. Architekci, projektując budynek, czasem specjalnie dodają coś czy też zmieniają jego plany przestrzenne po to, by nieco skomplikować konkretną projektowaną przestrzeń fizyczną. Chodzi jednak o to, że nie muszą oni polegać na zastosowaniu przezroczystych materiałów w celu ujawnienia tego, co kryje się pod fasadą budynku. Nie oznacza to również, że każdy obiekt powinien posiadać koncepcję pewnej ukrytej wizji budynku, która będzie odzwierciedleniem zamysłu architekta. Wydaje się jednak, że gdy w grę wchodzi f e n o m e n a l n a p r z e z r o c z y s t o ś ć, możliwe jest zaangażowanie się umysłu na zupełnie innym poziomie. Sytuacja ta pozwala na widzenie tego, co na pierwszy rzut oka pozostaje niewidzialne. Na tej samej zasadzie zastosowanie rozważań na temat organizacji przestrzennej,

[21] Ibidem, s. 46.

właściwej transparentności fenomenalnej, do myślenia na temat dźwięku może oddziaływać na to, co w przestrzeni budynku czy też szerzej – miasta jest słyszalne, ale pozostaje w sferze niesłyszalności. Ujawnia to cały szereg nowych znaczeń i informacji, które wynikają z tego, że przestrzeń może stać się dla człowieka narzędziem autorefleksji. Przede wszystkim jednak, podchodząc do interpretacji sposobów, w jakie dosłowna i fenomenalna transparentność (odpowiednio świadoma i mniej świadoma lub też podświadoma) wpływają na obserwatorów i mieszkańców danej przestrzeni, stwarzane są podstawy do zmiany możliwości praktykowania tak widzenia, jak i słuchania architektury. W rezultacie, w sposób właściwy tylko sobie, zdecydowanie bardziej uczciwy, mają one wpływ na to, jak człowiek modyfikuje i restytuuje swoją obecność w świecie.



Ryc. 6. Wizualna interpretacja negatywnej przestrzeni w Herbert F. Johnson Museum

Źródło: A. Rigau, *Space as Meaning and Misunderstanding: Phenomenal Transparency*, [online] http://blog.estudiointerlinea.com/archives/4800 [dostęp: 7.12.2014].

Transparentność i dźwięk

Dźwięk dotyczy wszelkich doznań i odczuć, które mają charakter słuchowy. Wszystko, co otacza człowieka – zarówno przyroda, jak i wytwory rąk ludzkich – wydaje różnego rodzaju odgłosy i wibracje. Istnieją także dźwięki, których człowiek nie słyszy. Ich źródło nieraz znacząco różni się od siebie, w zależności od języka, określonego środowiska naturalnego, a także tego wszystkiego, co wiąże się z szeroko pojętą cywilizacją. Dźwiękiem jest także mowa. Jako jeden z głównych nośników informacji i jednocześnie czynnik wielu zakłóceń dźwięk jest stale obecny w ludzkiej świadomości. Potrzebuje on także receptora w postaci narządu słuchu. W naukach ścisłych traktowany jest jako zjawisko zaburzenia falowego w ośrodku sprężystym, a więc przykładowo w powietrzu czy też wodzie, które zdolne jest do wywołania określonego wrażenia słuchowego. Brzmienie to zjawisko rozchodzenia się fal w konkretnej przestrzeni, które posiada stałe właściwości, takie jak wysokość, natężenie, barwa. Ludzkie ucho rejestruje jako słyszalne jedynie wybrane częstotliwości fal, które zawarte są w ściśle zdefiniowanym paśmie[22]. Warto przy tym podkreślić, że zarówno w zakresie częstotliwości, jak i głośności odbiór poszczególnych dźwięków różni się od siebie. Wynika to przede wszystkim z faktu, że tak jak nie sposób znaleźć dwóch identycznych ludzi, tak też ich narządy słuchu posiadają nieco inną budowę. Tym samym już na poziomie percypowania wrażeń słuchowych odbiór jest różnorodny i subiektywny.

Niewidzialność fali dźwiękowej upodabnia ją do innych substancji przezroczystych, takich jak powietrze czy światło. Transparentność szkła, światła czy też wody odnosi się do czegoś przejrzystego, klarownego, przez co można łatwo coś zobaczyć lub rozpoznać (co objawia się w prostocie przekazu i materii), podczas gdy transparentny dźwięk oznacza najbardziej czyste, niczym niezakłócone brzmienie. Można zatem powiedzieć, że dźwięk jest przezroczysty wówczas, gdy jest on w pełni słyszalny, a więc nic nie stoi na przeszkodzie przekazu i tym samym uchwytny jest każdy jego szczegół. Już ze względu na taki sposób wyjaśniania transparentność

[22] Jest to pasmo pomiędzy wartościami granicznymi od ok. 16 Hz do ok. 20 kHz. Drgania akustyczne poniżej tej częstotliwości nazywane są infradźwiękami i nie są one słyszalne dla człowieka. Podobnie dzieje się w przypadku częstotliwości wyższej niż graniczna (ultradźwięki). Z wiekiem granice słyszalności dźwięków ulegają zmianie i pojawia się zjawisko niedosłuchu.

dźwięku stawia cały szereg wymogów czy też uzależnień, wskazując na relatywność takiego rozumowania, trudno bowiem wyobrazić sobie doskonały dźwięk. Podobnie dzieje się w przypadku odbieranych przez człowieka brzmień – zazwyczaj nie jest on w stanie uchwycić ich w formie idealnej (bez jakichkolwiek przeszkód czy też ograniczeń), gdyż zawsze występują pewnego rodzaju zakłócenia i szumy.

Nie ulega wątpliwości, że głównym czynnikiem odbioru estetycznego przestrzeni, w której żyjemy, jest element widzialności i percypowania przez wzrok. Z kolei odbiór świata za pośrednictwem brzmienia pozostaje jedynie formą suplementu w zestawieniu z widzialną treścią otoczenia. Tymczasem nieuchwytność przestrzeni doznań, które tworzą artystyczne interwencje dźwiękowe (na przykład przytoczona praca Katarzyny Krakowiak), stanowi o niezwykłej dynamice wydarzeń tego typu. Gdy interpretujemy kwestie, które składają się na eteryczność dźwięku, możemy dojść również do zmiany perspektywy doświadczenia samej sztuki wykorzystującej dźwięk, a także tego, co stanowi o filozofii słuchania. Jakiego rodzaju „widok", czy raczej „rodzaj patrzenia", uaktywniają prace artystyczne, których sedno stanowią wrażenia słuchowe? Zazwyczaj kiedy artysta dokonuje analizy źródła dźwięków otoczenia, jak i samego brzmienia, stanowiących główne części „obrazu" czy też „widoku" istniejącego w wyobraźni słuchającego, tworzone są ramy tego, co w 1955 roku John Cage nazwał eksperymentem na polu sztuki[23], a więc czynności, której rezultat pozostaje nieznany[24]. Tymczasem zwrot w kierunku obszaru zmysłowości[25], do którego przekonuje Jacques Rancière między innymi w rozdziale *Sztuka tego, co możliwe*, konstytuuje podstawy do tego, by wstrząsnąć ludzkimi sposobami postrzegania i tym samym zredefiniować naszą umiejętność działania[26].

[23] W tym roku odbyła się premiera słynnego „cichego utworu" Johna Cage'a pt. *4'33*.

[24] M. Roszkowska, B. Świątkowska, *Wstęp*, [w:] *Studio Eksperyment. Leksykon. Zbiór tekstów*, red. M. Roszkowska, B. Świątkowska, Warszawa 2012, s. 7.

[25] Polega on między innymi na poszukiwaniu nowych obszarów poznania zmysłowego. Rancière stara się powrócić do szerokiego rozumienia estetyki. Dla niego podział zmysłowości oznacza określony układ danych spostrzeżeniowych, który nakreśla granice poznania i działania w konkretnym polu społecznym. Zmysłowość odwołuje się zatem do podstaw rozumienia estetyki jako części poznania dotyczącego zmysłów. Określa także to, co można dostrzec, wypowiedzieć i usłyszeć, a co nie mieści się w horyzoncie naszego doświadczenia.

[26] J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyła i P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 151.

Zmysłowość i urbanistyka

Współcześnie starożytna *aesthesis* rozumiana jest bardzo szeroko. Wykroczenie poza dotychczasowe ramy, w stronę epistemologii, etyki, filozofii kultury czy komunikacji, może przyczynić się także do realnej odnowy estetyki. Powołując się za Agnieszką Bandurą na ideę estetyki Mikela Dufrenne'a, warto zauważyć, że *aesthesis* jest takim rodzajem doświadczenia, który czyni nas wrażliwymi na to, co zmysłowe. Autorka, odwołując się do zmysłowej władzy doświadczania i poznawania, czyli do wrażliwości (*sensibilité*), pisze:

> […] „zmysłowy" odnosi się do sensualnego narzędzia czy też ciała wyposażonego w różne rodzaje zmysłów (rejestrów czy kanałów sensorycznych, którymi dane zmysłowe płyną do świadomości); „zmysłowe" jest również to, co możemy za pomocą tych narzędzi odebrać, odczuć, przeżyć, doświadczyć, pojąć czy wreszcie zrozumieć lub „pomyśleć"; gdyż w *le sensible* wpisane jest – dosłownie i w przenośni – znaczenie (*le sens*) przedmiotu lub dane równocześnie z nim; oraz pewien kierunek, który sprawia, że doświadczenie nie przebiega chaotycznie, lecz w sposób uporządkowany i jakby celowy; co prowadzi do wniosku, że […] władzę zmysłowości cechuje niespotykana wrażliwość czy czułość na konkret, szczegół i to, co inne[27].

Przenosząc te rozważania na pole urbanistyki, która jest zarówno nauką (o planowaniu przestrzeni), jak i sztuką, warto dokonać głębszej czy też bardziej świadomej analizy otoczenia na podstawie danych zmysłowych. Urbanistyka przejawia się w tym wszystkim, co (jako wytwór człowieka) nas otacza, co widzimy, czujemy i słyszymy. Świat to według urbanisty przestrzeń, którą tak naprawdę każdy na własną rękę, intuicyjnie może zbadać, by pełniej i bardziej świadomie w niej żyć. Dokonując prostej, podstawowej analizy otoczenia, odpowiadamy sobie na szereg pytań dotyczących tego, w jaki sposób zaaranżowana jest przestrzeń. Odbierając w ten sposób środowisko, rozkładamy je na czynniki pierwsze. Dzięki temu zaczynamy widzieć to, co na ogół pozostawało niezauważone. Dostrzegamy schematy, którymi kierowano się przy realizacji niektórych inwestycji. Wpływa to – pośrednio i bezpośrednio – na klimat danego miejsca, na bycie w świecie w sposób przemyślany, uwzględniający zmieniające się warunki, celowy i spójny.

[27] A. Bandura, *Aisthesis. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej*, Kraków 2013, s. 133; zob. także: J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. G. Elliott, London–New York 2008, s. 60–82.

What Does Sound Transparency Mean for Urban Planning? Remarks on the Margin of Polish Exposition at the 13th International Architecture Exhibition in Venice

Abstract

Reception of the word through the sound is commonly apprehended as a form of a supplement together with discernible content of the work. Elusiveness of the sensation spectrum, which is created by sound interventions in the public sphere, constitutes uncanny dynamism of such events. By means of the interpretation of Katarzyna Krakowiak's sound sculpture dealing with etherealness of the sound, which took place in Pawilon Polski in 2012, not only is a change in the perspective of experiencing the pure art using sound induced, but also in determining the philosophy of hearing. What sort of 'view' or rather 'sort of perception' is activated by works whose the core essence is hearing sensation? What emotional, cognitive and practical dimension does interpreting such a sphere with sound have to post-communist city dwellers? What kind of transparency, then also clarity and visibility creates sound? Those inquiries indicate the range of exploration which determines issues addressed in the article.

Key words

aesthetics, space, sound, transparency, Katarzyna Krakowiak, silence, listening, Colin Rowe, Robert Slutzky, phenomenal transparency, sensitivity, urbanism

Bibliografia

1. Bandura A., *Aisthesis. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej*, Kraków 2013.
2. *David Toop by Keith Connolly*, "BOMB" 2010, No. 113, [online] http://bombsite.com/issues/113/articles/3622 [dostęp: 23.01.2015].
3. Joseph B. W., *John Cage and the Architecture of Silence*, [w:] *Making the Walls Quake as If They Were Dilating with the Secret Knowledge of Great Powers*, eds. L. Klein, M. Libera, Warszawa 2012.
4. Libera M., *Introduction*, [w:] *Making the Walls Quake as If They Were Dilating with the Secret Knowledge of Great Powers*, eds. L. Klein, M. Libera, Warszawa 2012.
5. Loudenberg K., *My Favorite Building at the Venice Biennale Is Made Out of Sound*, [online] http://motherboard.vice.com/blog/my-favorite-building-at-the-venice-biennale-is-made-out-of-sound [dostęp: 27.01.2015].
6. Mościcki P., *Sounding-With*, [w:] *Making the Walls Quake as If They Were Dilating with the Secret Knowledge of Great Powers*, eds. L. Klein, M. Libera, Warszawa 2012.
7. Rancière J., *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyła i P. Mościcki, Warszawa 2007.
8. Rancière J., *The Emancipated Spectator*, trans. G. Elliott, London–New York 2008.
9. Rewers E., *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010.
10. Rigau A., *Space as Meaning and Misunderstanding: Phenomenal Transparency*, [online] http://blog.estudiointerlinea.com/archives/4800 [dostęp: 7.12.2014].

11. Roszkowska M., Świątkowska B., *Wstęp*, [w:] *Studio Eksperyment. Leksykon. Zbiór tekstów*, red. M. Roszkowska, B. Świątkowska, Warszawa 2012.
12. Rowe C., Slutzky R., *Transparency: Literal and Phenomenal*, "Perspecta" 1963, Vol. 8, s. 45–54, [online] http://www.uni-hamburg.de/Kunstgeschichte/GF-9-Rowe.pdf [dostęp: 23.10.2014].
13. *Słuchanie przez architekturę. Rozmowa z Katarzyną Krakowiak i Michałem Liberą*, [online] http://www.dwutygodnik.com/artykul/3373-sluchanie-przez-architekture.html [dostęp: 25.01.2015].
14. Szczecińska E., *Pawilon dźwięków*, [online] http://www.dwutygodnik.com/artykul/3912 [dostęp: 25.01.2015].
15. therevivalistworkshop, *Transparency: Literal and Phenomenal – Colin Rowe and Robert Slutzky*, [online] http://arch360.wordpress.com/2012/02/02/transparency-literal-and-phenomenal/ [dostęp: 27.01.2015].
16. Toop D., *Architectural Sound*, [w:] *Making the Walls Quake as If They Were Dilating with the Secret Knowledge of Great Powers*, eds. L. Klein, M. Libera, Warszawa 2012.

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics
42 (3/2016), DOI: 10.19205/42.16.7

Jakub Ruks*

Rola uczuć w estetyce Franza Brentana[1]

Abstrakt

Tematem artykułu są uczucia w estetyce Franza Brentana. Niniejsze opracowanie dzieli się na dwie części. Pierwsza dotyczy określenia, w jaki sposób podmiot doznaje piękna. Podstawową rolę w doznawaniu piękna odgrywa specyficzne uczucie nazywane przez Brentana słuszną radością. Pozostaje ono w silnym związku z innymi uczuciami, takimi jak słuszna preferencja oraz uczucie zmysłowe, a także z określoną grupą przedstawień. Drugą część artykułu stanowią zagadnienia z zakresu twórczości artystycznej. Zadaniem tej części rozważań jest nakreślenie warunków sprzyjających twórczości artystycznej, ze szczególnym podkreśleniem procesów psychicznych zachodzących u artystów podczas powstawania genialnych dzieł sztuki. Zjawiskiem psychicznym stanowiącym podstawę twórczości artystycznej okazuje się w estetyce Brentana uczucie estetycznej wrażliwości.

Słowa kluczowe

estetyka, Franz Brentano, uczucie, twórczość artystyczna, słuszna radość, estetyczna wrażliwość

[1] Prezentowane treści pochodzą z ostatniej części mojej pracy doktorskiej pt. *Koncepcja uczuć w dziełach Franza Brentana*, napisanej pod kierunkiem prof. Piotra Orlika w Instytucie Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W pracy doktorskiej przedstawiam całościowo problematykę uczuć zawartą w dziełach Brentana. Pierwsza część doktoratu dotyczy psychologicznego uwarunkowania badań uczuć i ich miejsca wśród zjawisk psychicznych. Druga część pracy poświęcona jest analizie słusznych uczuć miłości, nienawiści i preferencji (uczuć związanych z moralnością). Tematem trzeciej części są uczucia zmysłowe i nawykowe. Czwartą część stanowi koncepcja słusznej radości i estetycznej wrażliwości – uczuć związanych z estetyką Brentana.

* Instytut Filozofii
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: kuba.ruks@wp.pl

Wśród wielu koncepcji estetycznych usytuowanych na antypodach relatywizmu i subiektywizmu warto zwrócić uwagę na dawno zapomnianą estetykę Franza Brentana. Filozof ten znany jest ze swojej oryginalnej filozofii moralnej, psychologii deskryptywnej, ontologii, a także – być może przede wszystkim – z ponownego odkrycia pojęcia intencjonalności. Jego poglądy estetyczne są jednak nieobecne we współczesnych dyskusjach na temat piękna i sztuki. Estetyka austriackiego myśliciela nie doczekała się recepcji. Według wykazu literatury przedmiotowej poświęconej myśli charyzmatycznego wykładowcy Uniwersytetu Wiedeńskiego pt. *International Bibliography of Austrian Philosophy*[2] do roku 1990 ukazało się jedynie kilka recenzji jego głównego dzieła *Grundzüge der Ästhetik*[3]. Wyjątek stanowi kilkustronicowy artykuł Christiana Allescha *Das Schöne als Gegenstand seelischer Intentionalität. Zu Brentanos deskriptiver Ästhetik*[4], który stanowi próbę historycznej analizy poglądów estetycznych Brentana, szczególnie jego stosunku do *Vorschule der Ästhetik* Gustava Theodora Fechnera.

Praca *Grundzüge der Ästhetik* jest dziełem wydanym po raz pierwszy przez Franziske Mayer-Hillebrand w 1959 roku[5]. W jej skład wchodzą następujące rozprawy estetyczne Brentana: *Ausgewählte Fragen aus Psychologie und Ästhetik* (wykłady z estetyki z okresu 1885–1886), *Das Genie*[6], *Vom Begriff des Schönen* (rozprawa z 1906 roku, zredagowana przez Alfreda Kastila w roku 1942), *Vom Schönen* (1906), *Brief an Chr. v. Ehrenfels über Ästhetik* (1907), *Das Schlecht als Gegenstand dichterischer Darstellung*[7], *Zur Klassikation der Künste* (rozprawa bez daty powstania, zredagowana przez Kastila w roku 1942; druga część tej rozprawy została wydana w 1926 roku[8]) oraz *Über die Musik* (1916). Ponadto Mayer-Hillebrand

[2] *International Bibliography of Austrian Philosophy 1982–1983 / Internationale Bibliographie zur Österreichischen Philosophie*, eds. W. L. Gombocz, R. Haller, N. Henrichs, Amsterdam–Atlanta 1990.

[3] Ibidem, s. 111, 113, 115, 116.

[4] Ch. G. Allesch, *Das Schöne als Gegenstand seelischer Intentionalität. Zu Brentanos deskriptiver Ästhetik*, [w:] *Brentano Studien*, Bd. II, Dettelbach 1989, s. 131–137.

[5] F. Brentano, *Grundzüge der Ästhetik*, Hrsg. F. Mayer-Hillebrand, Bern 1959. Por. również: *International Bibliography of Austrian Philosophy 1982–1983*, op. cit., s. 54–70; F. Mayer-Hillebrand, *Anmerkungen*, [w:] F. Brentano, *Grundzüge der Ästhetik*, Hrsg. F. Mayer-Hillebrand, Bern 1959, s. 225–251.

[6] F. Brentano, *Das Genie*, Leipzig 1892.

[7] Idem, *Das Schlecht als Gegenstand dichterischer Darstellung*, Leipzig 1892.

[8] Idem, *Klassifikation der Künste*, „Hochschulwissen" 1926.

wykorzystała przy redakcji *Grundzüge der Ästhetik* fragment wersji wykładów Brentana o filozofii praktycznej, w której najwięcej miejsca poświęcono kwestii estetycznej. Warto zanotować, iż przy wydaniu *Grundlegung und Aufbau der Ethik* została wykorzystana wersja wykładów zawierająca minimum treści estetycznych. Mayer-Hillebrand dopisała samodzielnie kilka fragmentów[9] oraz wprowadziła krótki passus z innego dzieła Brentana, pt. *Die Lehre vom richtigen Urteil*[10].

Estetyka ma do spełnienia – według autora wykładów *Ausgewählte Fragen aus Psychologie und Ästhetik* – dwa zadania: (1) nauczyć doznawać (*empfinden*) piękna danego w przedstawieniu oraz (2) nakreślić warunki sprzyjające twórczości artystycznej[11]. Określenie sposobu doznawania piękna związane jest nie tylko z percepcją dzieła sztuki, lecz również z refleksją o pięknie danym naturalnie[12]. Należy jednak zwrócić uwagę, iż filozof w *Grundzüge der Ästhetik* większość swojej uwagi koncentruje na relacji odbiorcy dzieła sztuki z dziełem artystycznym. Nie bada on piękna całkowicie niezależnego od odbiorcy. Interesują go aspekty epistemologiczne – badanie czynności psychicznych. Estetyka autora *Grundzüge der Ästhetik* jest powiązana z jego ustaleniami z zakresu psychologii opisowej. Nie należy – zdaniem filozofa – niezależnie od psychologii prowadzić rozważań o pięknie[13]. Brentana interesują zasadniczo dwa zjawiska psychiczne biorące udział w odbiorze piękna. Przede wszystkim uwaga filozofa zostaje skierowana na piękno dane w przedstawieniu[14]. Pojęcie piękna jest związane ze szczególną klasą przedstawień, cechujących się wysoką wartością[15]. Drugim ważnym zjawiskiem psychicznym w odbiorze piękna jest uczucie słusznej radości. Szczególnie wartościowe przedstawienie wzbudza w podmiocie nacechowane słusznością upodobanie[16].

Nakreślenie warunków sprzyjających twórczości artystycznej należy do drugiego zadania estetycznego. W jego ramach można wyróżnić przynajmniej dwa istotne elementy. Zasadniczą część drugiego zadania stanowi zagadnienie geniuszu. Badanie genialnych uzdolnień artysty ma duże znaczenie praktyczne. Częściowa kontrola warunków wpływających

[9] Idem, *Grundzüge der Ästhetik*, op. cit., s. 153 i 169.
[10] Ibidem, s. 167–169.
[11] Ibidem, s. 13 i s. 4–5.
[12] Ibidem, s. 4.
[13] Ibidem, s. 17.
[14] Ibidem, s. 4–5, 13.
[15] Ibidem, s. 17.
[16] Ibidem.

na powstawanie genialnych uzdolnień może uchronić artystę przed zmarnowaniem swego talentu oraz zwiększyć płodność artystycznej twórczości[17]. W ramach zagadnienia geniuszu zostanie przedstawiona koncepcja estetycznej wrażliwości – podstawowego uczucia biorącego udział w twórczości artystycznej.

Określenie sposobu doznawania piękna

Określenie słusznej radości

Wiedeński wykładowca stosuje bardzo wiele terminów na określenie uczucia słusznej radości. Można je uszeregować w trzy grupy. Pierwsza z nich jako swój rdzeń zawiera „radość" (*Freude*)[18]. Filozof posługuje się tym pojęciem w kontekście estetycznym również w *Psychologii z empirycznego punktu widzenia*. Może to być na przykład radość doświadczana na widok pięknego obrazu[19]. Drugą grupę wyrażeń tworzą pojęcia związane z terminem „upodobanie" (*Wohlgefallen*)[20]. Trzecia grupa zawiera słowo „przyjemność" (*Genuß*)[21]. W dalszych partiach niniejszego tekstu będę stosował pojęcie „słuszna radość" (*richtige Freude*). Wybór taki nie jest przypadkowy, ponieważ filozof w rozważaniach estetycznych najczęściej posługuje się terminem „radość". Ponadto, wskazanie na „słuszność" wydaje się odpowiadać najbardziej charakterystycznej własności radości, związanej z doznawaniem piękna.

Słusznej radości Brentano przeciwstawia wszystkie inne uczucia, które nie posiadają tej cechy. Istnieją dwie klasy radości: wyższa (nacechowana słusznością) oraz niższa (instynktowna)[22]. Rozróżnienie to jest bardzo ważne dla autora *Das Genie*. Jego brak powoduje – zdaniem filozofa – przeinaczenie najważniejszych pojęć estetycznych. Bez niego pojęcia piękna oraz smaku estetycznego utożsamiają się z przyjemnością oraz nabierają wyraźnych cech utylitarnych[23]. Poświęcanie piękna dla tego, co miłe – dla

[17] Ibidem, s. 8.

[18] Ibidem, s. 13, 27, 29, 32, 134, 148.

[19] Idem, *Psychologia z empirycznego punktu widzenia*, tłum. W. Galewicz, Warszawa 1999, s. 363.

[20] Idem, *Grundzüge der Ästhetik*, op. cit., s. 17, 19, 148, 152, 169.

[21] Ibidem, s. 13, 36, 148, 153.

[22] Ibidem, s. 142.

[23] Ibidem, s. 29, 31.

przyjemności czerpanej z mało wartościowych przedstawień – obniża rangę sztuki pięknej do sztuki kulinarnej, której zadaniem jest dogadzanie w wyrafinowany sposób podniebieniu[24]. Autor *Vom Begriff des Schönen* nawiązuje do greckiego terminu ηδονή, który nie oznacza tylko uczucia zmysłowego. Celem artystycznej twórczości jest wywołanie takiej przyjemności (ηδονή), która nie jest zmysłowa, lecz szczególnie szlachetna[25]. Z pojęciem piękna związane jest upodobanie nacechowane słusznością[26].

Brentano trzyma się dość ściśle swojego podziału na uczucia słusznej miłości oraz nienawiści, które wiążą się z etyką, oraz na uczucie słusznej radości, które jest związane z estetyką. Tam, gdzie jest mowa o dobru, występują partie tekstu opisujące uczucie miłości. Słuszną radość austriacki myśliciel odnosi najczęściej do piękna. Jedynie słuszna preferencja stanowi pewnego rodzaju pomost pomiędzy sferą etyczną a estetyczną. Rola słusznej preferencji w odbiorze piękna zostanie przedstawiona w punkcie *Piękno związane z lepszymi przedstawieniami*.

Warto ponadto zauważyć, iż Brentano analizuje tylko uczucie pozytywne w związku z doznaniem piękna. Skupienie się filozofa na słusznej radości prawie zupełnie przesłania w dziełach estetycznych istnienie nacechowanego słusznością smutku oraz zagadnienie brzydoty w sztuce. Autor *Grundlegung und Aufbau der Ethik* tylko w jednym miejscu, o ile autorowi niniejszej pracy wiadomo, wskazuje na istnienie słusznego smutku związanego z dziedziną estetyczną[27].

Struktura słusznej radości

W obrębie słusznej radości można wyróżnić dwa rodzaje części: (1) składniki dające się rzeczywiście od siebie oddzielić oraz (2) części dystynkcyjne (odróżnialne tylko pojęciowo). Wśród pierwszego rodzaju znajdują się składniki dające się odłączyć od siebie jednostronnie lub obustronnie. Warto przede wszystkim rozpatrzyć sposób połączenia słusznej radości ze zjawiskiem przedstawienia. Oba zjawiska są od siebie rozdzielne jednostronnie. Oznacza to, iż o ile przedstawienie rzeczywiście może występować bez słusznej radości, o tyle uczucie słusznej radości pojawia się zawsze wraz z przedstawieniem. Podstawą każdej radości jest

[24] Ibidem, s. 151.
[25] Ibidem, s. 124, 134.
[26] Ibidem, s. 17.
[27] Ibidem, s. 160.

przedstawienie[28]. Bardziej podstawowa czynność przedstawiania jest niezależna od każdego rodzaju radości, w tym z pewnością także słusznej. Może ona istnieć bez niej. Podmiot może posiadać przedstawienie pomimo braku słusznej radości. Przedstawienie jest podstawową klasą zjawisk psychicznych i nie musi się łączyć z jakimkolwiek uczuciem[29].

Inną częścią świadomości dającą się rzeczywiście oddzielić od słusznej radości jest sąd. Oba zjawiska psychiczne są obustronnie oddzielne. Słuszna radość może istnieć bez sądu, a sąd bez słusznej radości. Podmiot radujący się każdym przedstawieniem piękna nie musi dodatkowo nic wiedzieć na temat istnienia przedstawianego przedmiotu. Ten zaś nie musi istnieć poza przedstawieniem, aby być piękny[30]. Aby nazwać przedmiot pięknym, wystarczy samo jego przedstawienie, które jest dobre samo w sobie oraz sprawia podmiotowi radość[31]. Myśl o ewentualnej przydatności przedmiotu nie należy do świadomości podmiotu słusznej radości. Piękno nie polega na celowości i przydatności[32]. To, co piękne, może okazać się korzystne, ale do wzbudzenia szczególnej radości – związanej z pięknem – wymagane jest tylko przedstawienie[33].

Części dystynkcyjne słusznej radości mogą być wyróżnione za pomocą badania psychologicznego. Należą do nich składniki odniesienia intencjonalnego: (1) podmiot słusznej radości oraz (2) przedmiot uczucia. Zależność słusznej radości od przedstawienia przejawia się również w intencjonalności uczucia. Estetyczna radość jest czerpana z tego, co przedstawione (przy ujęciu piękna danego dzieła sztuki)[34]. Zadaniem sztuki jest wzbudzić w podmiocie radość płynącą z przedstawienia[35]. Jest ono istotne przy odbiorze piękna. Sposób przedstawienia ma wpływ na przedmiot świadomości podmiotu odczuwającego słuszną radość. Prawdopodobnie podstawą słusznej radości jest przedstawienie ogólne. Autor *Grundzüge der Ästhetik* nie podaje jednak wprost takiej informacji. Stwierdza jedynie, iż słuszna radość należy do uczuć noetycznych (inteligibilnych)[36]. Warto rozwinąć

[28] Ibidem, s. 37.

[29] Idem, *Die Abkehr vom Nichtrealen*, Hrsg. F. Mayer-Hillebrand, Bern–München 1966, s. 339.

[30] Idem, *Grundzüge der Ästhetik*, op. cit., s. 123.

[31] Ibidem.

[32] Ibidem, s. 123–124.

[33] Ibidem, s. 124.

[34] Ibidem, s. 13.

[35] Ibidem, s. 135.

[36] Ibidem, s. 143.

tezę charyzmatycznego nauczyciela, przywołując analogiczną inteligibilną naturę uczuć nacechowanych słusznością. Słuszna miłość, nienawiść i preferencja są zjawiskami inteligibilnymi ze względu na stanowiące ich podstawę ogólne przedstawienie (pojęcie). Być może słuszna radość jest uczuciem inteligibilnym również przez odniesienie do przedstawienia ogólnego. Brentano nazywa relację powodowania uczucia słusznej radości przez przedstawienie „wzbudzeniem" (*erwecken*)[37]. Relację powodowania słusznej miłości, nienawiści lub preferencji określa się jako „wypływanie" (*entspringen*).

Niezależnie od tego, czy przedstawienie pięknego przedmiotu jest ogólne, czy konkretne, podmiotowi odczuwającemu słuszną radość przysługuje szczególny sposób odniesienia intencjonalnego. Słuszne radowanie jest uczuciem pozytywnym – posiada formę upodobania. Słuszna radość stanowi rodzaj kochania przedmiotu. Podmiot kocha swój przedmiot, jednak nie w sensie wąskim – słusznej miłości, lecz w znaczeniu szerokim, jako rodzaj uczuciowej afirmacji.

Inną ważną częścią dystynkcyjną słusznej radości jest własność słuszności. Przysługuje ona uczuciu w sposób wewnętrzny – jest jego własnością. Radość jest nacechowana słusznością[38].

Świadomość podmiotu można podzielić dystynkcyjnie na przedmiot prymarny oraz wtórny. Prymarnym przedmiotem słusznej radości jest przedstawiony obiekt. Autor *Vom Begriff des Schönen* wprawdzie więcej uwagi poświęca analizie prymarnej intencjonalności przedstawienia, ale przy okazji wskazuje również na istnienie prymarnego przedmiotu słusznej radości. Jest ona połączona z przedstawieniem prymarnego przedmiotu[39].

Wtórnym przedmiotem słusznej radości jest samo to uczucie. Jednak zdolność podmiotu do przedstawienia sobie – a tym bardziej spostrzeżenia wewnętrznego – własnego uczucia słusznej radości należy rozpoznać tylko jako filozoficznie domniemaną możliwość. O istnieniu takiej zdolności może świadczyć ogólna teza – wyrażona w *Psychologii z empirycznego punktu widzenia* – iż podmiot jest świadomy każdego zjawiska psychicznego nie tylko prymarnie, lecz również wtórnie[40]. Zagadnienie samoświadomości słusznej radości nie występuje jednak w *Grundzüge der Ästhetik*.

[37] Ibidem, s. 17, 27, 114, 134, 152–153.

[38] Ibidem, s. 17, 32.

[39] Ibidem, s. 123, 124.

[40] Idem, *Psychologia z empirycznego punktu widzenia*, op. cit., s. 223.

Piękno związane z lepszymi przedstawieniami

Brentano wiąże pojęcie piękna z dziedziną przedstawień[41]. Piękno nie jest przyporządkowane świadomości właściwej sądowi twierdzącemu czy przeczącemu. Autor *Grundzüge der Ästhetik* umiejscawia dziedzinę piękna w przedmiocie oraz relacji do niego[42]. Z estetycznego punktu widzenia oceniane jest przedstawienie przedmiotu[43]. Filozof zauważył związek pojęcia piękna z ukazywaniem się przedmiotu już w jednej z tez habilitacyjnych z roku 1866, gdzie nazwał pięknem to, czego ukazywanie się jest pożądane[44]. Później w *Psychologii z empirycznego punktu widzenia* (1874) ogólnie wiązał dziedzinę piękna z czynnością przedstawiania[45]. Jednak dopiero w *Grundzüge der Ästhetik* – dziele będącym zbiorem wykładów z filozofii praktycznej i estetyki, a także rozpraw ściśle estetycznych – znaleźć można bardziej szczegółowo opracowaną koncepcję związku piękna z przedstawieniem.

Chociaż piękno związane jest z dziedziną przedstawiania, to jednak nie można każdego przedstawionego przedmiotu nazwać pięknym. Wielu naukowych dowodów, moralnie poprawnych postępowań czy dobrych ruchów figurami szachowymi nie nazywa się pięknymi[46]. Przedstawienie, którego przedmiot nazywa się pięknym, posiada szczególnie wysoką wartość. Ujmuje się ją za pomocą słusznej preferencji. Piękne jest tylko to, czego przedstawienie może być preferowane w odniesieniu do innych, zwykłych przedstawień[47].

Uczucie słusznej preferencji pozwala podmiotowi nakierowywać się na pewne przedstawienia jako lepsze od innych. Słuszna preferencja nie określa jednak piękna wyróżnionych przedstawień. Uczuciem, dzięki któremu podmiot zwraca się do pięknego przedmiotu, jest słuszna radość. Wartość przedstawienia musi być uchwycona za pomocą nacechowanej słusznością radości[48]. Piękno jest zatem bardzo złożonym pojęciem. Nie

[41] Idem, *Grundzüge der Ästhetik*, op cit., s. 136.

[42] Ibidem.

[43] Ibidem.

[44] Idem, *Über die Zukunft der Philosophie nebst den Vorträgen: Über die Gründe der Entmutigung auf philosophischem Gebiete / Über Schellings System / und den 25 Habilitationsthesen*, Hrsg. O. Kraus, Leipzig 1929, s. 141.

[45] Idem, *Psychologia z empirycznego punktu widzenia*, op cit., s. 379.

[46] Idem, *Grundzüge der Ästhetik*, op. cit., s. 136.

[47] Ibidem, s. 148.

[48] Ibidem, s. 31–32.

wystarczy rozpoznać przedstawienia jako lepszego od innych. Pojęcie piękna zależy od tego, czy szczególnie wartościowe przedstawienie wywołuje w podmiocie rzeczywiste uczucie nacechowanego słusznością upodobania[49]. Przedmiot przedstawienia jest piękny, jeśli jego przedstawianie łączy się z radością[50].

Warto zwrócić uwagę na konsekwencję przyjęcia przez filozofa poglądu, według którego podmiot raduje się pięknem jako przedmiotem słusznie preferowanego przedstawienia. Brentano uważa, iż odnalazł pojęcie wolnego od subiektywizmu oraz powszechnie ważnego piękna[51]. Jest ono tu rozumiane w sensie wyższym i ścisłym (o pięknie w sensie niższym i szerokim piszę w dalszych partiach tekstu). Sztuka dąży do niego w takim właśnie sensie[52]. Pragnie ona wzbudzić u odbiorcy przedstawienie takiego piękna oraz miłość do niego. Tak określone stanowi ono ważny cel dążeń artystów oraz przedmiot analizy estetyków[53]. Brentano utożsamia piękno ujęte jako przedmiot przedstawienia o szczególnie wysokiej wartości z pojęciem καλών stosowanym przez starożytnych Greków[54]. Szczególnie wartościowym przedmiotem przedstawienia może być nie tylko szlachetne zachowanie się człowieka, lecz również rzeczy fizyczne, na przykład wszechświat oraz wszystko to, co może on w sobie zawierać[55].

Dla piękna w wyższym sensie można określić prawa, stosując ogólną zasadę ustalania dobra etycznego oraz przewagi jednego dobra nad innym[56]. Bezpośrednie poznanie stosunków pomiędzy dobrami jest możliwe dzięki słusznej preferencji[57]. Podstawowymi prawami estetyki są prawa słusznego preferowania przedstawień[58]. Słuszna preferencja pozwala na sformułowanie sześciu praw, zgodnie z którymi pewne przedstawienia są lepsze od innych: przedstawienie o większej obfitości oraz różnorodności jest lepsze niż przedstawienie o uboższej i mniej różnorodnej treści[59];

[49] Ibidem, s. 17.
[50] Ibidem, s. 123, 124.
[51] Ibidem, s. 127.
[52] Ibidem, s. 135.
[53] Ibidem, s. 127.
[54] Ibidem, s. 128.
[55] Ibidem.
[56] Ibidem, s. 127.
[57] Idem, *Grundlegung und Aufbau der Ethik*, Hrsg. F. Mayer-Hillebrand, Bern 1952, s. 211.
[58] Ibidem, s. 216.
[59] F. Brentano, *Grundzüge der Ästhetik*, op. cit., s. 153.

przedstawienie tego, co psychiczne, jest lepsze niż przedstawienie tego, co fizyczne[60]; przedstawienie tego, co lepsze, samo jest lepsze (w sensie: lepsze od przedstawienia tego, co gorsze)[61]; przedstawienie właściwe jest lepsze niż niewłaściwe[62]; przedstawienie wyraźne jest lepsze niż zmieszane[63]; przedstawienie naoczne jest lepsze niż nienaoczne[64].

Piękno w wyższym sensie (καλών) jest także pięknem w sensie właściwym. W analogii do niego można wyróżnić piękno w sensie niższym i jednocześnie szerokim jako to, co przyjemne (ηδονή). Pojęcie to rozumiane w sensie szerokim (tożsame z pięknem w sensie niższym) oznacza przedmiot przedstawienia połączonego ze spontaniczną rozkoszą[65]. Jest ono subiektywnie zmienne[66]. To, co dla jednego jest piękne, dla kogoś innego takie być nie musi. Obowiązuje tu zasada *de gustibus non est disputandum* (o gustach się nie dyskutuje). Ocena tego, co piękne, może być sprowadzona do gustu tej samej grupy wiekowej, płci, rasy lub klasy społecznej[67]. Jedynym kryterium wyboru smaku estetycznego pozostaje to, czy prowadzi on do większej i częstszej przyjemności[68].

Charyzmatyczny nauczyciel charakteryzuje piękno w sensie szerokim, odwołując się do swojej koncepcji intencjonalności doznania zmysłowego oraz uczucia zmysłowego. We właściwym sensie przyjemne są tylko wtórne przedmioty[69]. Przyjemne we właściwym sensie może być widzenie lub słyszenie[70]. Przyjemne w niewłaściwym sensie (pochodnym i przenośnym) mogą być barwy, dźwięki lub ewentualnie inne jakości zmysłowe. Piękno w sensie szerokim zbiega się tylko z przyjemnością w sensie niewłaściwym, to znaczy przyjemnością umiejscowioną w pozycji prymarnego przedmiotu

[60] Ibidem, s. 155; idem, *Grundlegung und Aufbau der Ethik*, op. cit., s. 216.

[61] Idem, *Grundzüge der Ästhetik*, op. cit., s. 160; idem, *Grundlegung und Aufbau der Ethik*, op. cit., s. 216.

[62] Idem, *Grundzüge der Ästhetik*, op. cit., s. 166; idem, *Grundlegung und Aufbau der Ethik*, op. cit., s. 217.

[63] Idem, *Grundzüge der Ästhetik*, op. cit., s. 167; idem, *Grundlegung und Aufbau der Ethik*, op. cit., s. 217.

[64] Idem, *Grundzüge der Ästhetik*, op. cit., s. 168; idem, *Grundlegung und Aufbau der Ethik*, op. cit., s. 217.

[65] Idem, *Grundzüge der Ästhetik*, op. cit., s. 126.

[66] Ibidem, s. 126–127.

[67] Ibidem, s. 127.

[68] Ibidem.

[69] Ibidem, s. 125.

[70] Ibidem, s. 124–125.

doznania zmysłowego. Piękny w sensie szerokim może być prymarny przedmiot przyjemnego doznania zmysłowego: nie tylko poszczególna barwa i dźwięk, lecz także kompozycje barwne lub dźwiękowe[71].

Piękno w wyższym sensie a uczucia niższego rodzaju

Celem sztuki jest piękno w wyższym sensie oraz wzbudzenie słusznej radości z przedstawionego piękna. Aby jednak radość ta była pełna, należy – według Brentana – uwzględnić wszystkie rodzaje upodobania oraz niezadowolenia[72]. Zdaniem filozofa artyści często stosują w dziełach sztuki elementy faktycznie wywołujące u odbiorcy upodobanie instynktowne (uczucie zmysłowe) lub nawykowe[73]. Unikają oni z reguły wzbudzenia niezadowolenia. Jeżeli na przykład z jedną barwą bardziej niż z inną wiąże się niższe uczucie upodobania, to może stać się to powodem jej faworyzowania[74]. Estetyka powinna wskazać nie tylko prawa określające uczucie upodobania wynikające z piękna (uczucie słusznej radości), lecz także prawa determinujące uczucia instynktowne i nawykowe[75]. Warto zauważyć, iż filozof wskazuje w pismach estetycznych tylko prawa określające uczucia instynktowne (zmysłowe), które są związane z funkcją intensyfikacji upodobania w uczuciu słusznej radości. Jedno z takich praw – efekt uboczny (*Redundanz*) – zostanie przedstawione w dalszych partiach tekstu.
Jeśli przedstawienie przedmiotu powszechnie budzi instynktowne i nienacechowane słusznością niezadowolenie, to przedmiotu tego nie można nazwać pięknym[76]. Przedstawienie, które przeszkadza w pojawieniu się wszelkiego uczucia zadowolenia i rozkoszy, nie może być z nim połączone. Pojęcie piękna łączy się zwykle z faktycznym zadowoleniem, a brzydotę z faktycznym niezadowoleniem[77].

Wprowadzenie do dzieła sztuki elementów wywołujących niższe uczucie przykrości musi być uzasadnione z artystycznego punktu widzenia. Z jednej strony nieprzyjemne uczucie niższego rodzaju może na przykład poprzez kontrast pobudzić do większego radowania się z tego, co wartościowe[78].

[71] Ibidem, s. 125.
[72] Ibidem, s. 135.
[73] Ibidem, s. 149.
[74] Ibidem.
[75] Ibidem, s. 150.
[76] Ibidem, s. 148.
[77] Ibidem.
[78] Ibidem, s. 153.

Z drugiej strony występowanie uczucia nieprzyjemnego może przyczyniać się do wzrostu każdego, także niższego, rodzaju zadowolenia. Autor wykładów z filozofii praktycznej uważa, iż uczucie z czasem zużywa się[79]. Poprzedzenie uczucia przyjemności przykrością potrafi wywołać – w chwili uzyskania tej przyjemności – wyjątkową rozkosz[80]. Używanie w sztuce momentów przyjemnych i przykrych jest bardzo pożądane[81].

Autor *Über die Zukunft der Philosophie* był świadomy posiadania przez uczucie przykrości funkcji estetycznej już w roku 1866, gdy w ostatniej tezie habilitacyjnej przedstawił powód atrakcyjności tragedii jako gatunku sztuki. Uznał wówczas, że powodem przyciągania przez tragedię odbiorcy sztuki jest widok wewnętrznego piękna człowieka oraz panowanie wyższej (od człowieka) boskiej potęgi. Odbiorca sztuki tragicznej doznaje wprawdzie bolesnego wzruszenia, lecz to przykre uczucie prowadzi go do podwójnej rozkoszy: po pierwsze, ponieważ takie wzruszenie jest szlachetne i wzniosłe, po drugie, ze względu na znalezienie ulgi dla własnego smutku (zapomnienie o własnym smutku)[82].

Jest rzeczą zrozumiałą, iż w sztuce nie może chodzić tylko o pobudzanie przez jedne uczucia niższego rodzaju innych uczuć niższego rodzaju. Wykorzystanie uczuć przykrości może mieć miejsce tylko wówczas, gdy one czemuś służą. Analogicznie artyście wolno posługiwać się niższym upodobaniem nie ze względu na nie samo, lecz aby wspomóc estetyczną rozkosz[83]. Niższego rodzaju uczucia upodobania (instynktowne lub nawykowe) mogą służyć wzrostowi upodobania nacechowanego słusznością[84]. Wysoki stopień tego ostatniego jest ważnym celem sztuki[85].

Artysta powinien w dziele sztuki nie tylko uwzględnić właściwe piękno (przedmiot lepszego przedstawienia), lecz także wzbudzić u odbiorcy wysoki stopień słusznej radości. Sztuka powinna łączyć właściwe piękno z upodobaniem wzbudzanym w wysokim stopniu u odbiorcy dzieła sztuki[86]. Nigdy nie powinno się w niej rezygnować z tego, co piękne, na rzecz tego, co budzi zadowolenie niższego rodzaju. Sztuka przestaje być sztuką piękną w momencie, gdy upodobania czerpane z wartościowych przedstawień

[79] Ibidem, s. 149.
[80] Ibidem.
[81] Ibidem.
[82] Idem, *Über die Zukunft der Philosophie...*, op. cit., s. 141.
[83] Idem, *Grundzüge der Ästhetik*, op. cit., s. 153.
[84] Ibidem, s. 149–150.
[85] Ibidem, s. 149.
[86] Ibidem.

podporządkowane zostają przyjemności związanej z przedstawieniami mniej wartościowymi[87]. Stosunek Brentana do uczuć niższych w estetyce polega na ich podporządkowaniu uczuciom wyższym (nacechowanym słusznością)[88]. Funkcja pomocnicza uczuć niższych może zostać łatwo zakłócona, gdy podmiot nie potrafi zapanować nad skłonnościami instynktownymi. Powab poszczególnych barw, urok formy i harmonii przy braku umiejętności dostosowania uczuć niższych do wyższych stanowi przeszkodę w kontakcie z dziełem sztuki. Odbiorca dzieła ulega rozproszeniu, a jego uwaga zostaje skierowana na elementy drugorzędne[89].

O pięknie można mówić wówczas, gdy przedstawienie posiada tak znaczną wartość, iż uzasadnia szczególnie wysoki stopień upodobania[90]. Nie może ono jednak tylko uzasadnić pojawienia się wysokiego stopnia zadowolenia, lecz musi doprowadzić do powstania takiego uczucia[91]. Artysta nie chce wzbudzić tylko przedstawienia o szczególnej wartości, lecz dąży do wywołania u odbiorcy dzieła sztuki upodobania w wysokim stopniu[92].

W odbiorze piękna chodzi więc o pozytywne uczucie nacechowane słusznością, a jednocześnie intensywnie przeżywane. Austriacki myśliciel wiele razy wskazuje na wysoki stopień upodobania nacechowanego słusznością. Uczucie radości jest wysokie (*hohes Wohlgefallen*), podwyższone (*erhöhtes ästetisches Gefühl*), szczególnie wysokie (*besonders hohes Wohlgefallen*, *besonders hohes Maß von Wohlgefallen*), w wysokim stopniu (*Freude in hohem Maße*, *Gefühl in vorzüglichem Maße*), wyższe (*höhere Freude*), w możliwie najwyższym stopniu (*möglichst hohe Grad eines als richtig charakterisierten Wohlgefallens*) lub najwyższe (*höchster ästhetischer Genuß*)[93]. W *Grundzüge der Ästhetik* zawarta jest późna Brentanowska koncepcja intensywności, zgodnie z którą wśród zjawisk psychicznych intensywne mogą być tylko doznania oraz uczucia zmysłowe. Jeśli więc charyzmatyczny nauczyciel zakłada wysoki stopień radości nacechowanej słusznością, to intensywność nie przysługuje jej we właściwym sensie. Intensywne mogą być uczucia zmysłowe, które w pewien sposób jako efekt uboczny (*Redundanz*) towarzyszą słusznej radości.

[87] Ibidem, s. 151.
[88] Ibidem, s. 33.
[89] Ibidem.
[90] Ibidem, s. 152.
[91] Ibidem, s. 152–153.
[92] Ibidem, s. 148.
[93] Ibidem, s. 19, 36, 115, 148, 152, 169.

Szczególnie w muzyce można zauważyć, iż instynktowne uczucia upodobania i niezadowolenia, które wiążą się z muzycznymi (dźwiękowymi) jakościami, stanowią silne wsparcie dla słusznej radości[94]. Muzyka ma szczególne miejsce w estetyce ze względu na przyjemne uczucia, które wiążą się ze słyszeniem dźwięków (w odróżnieniu od hałasu), tonacji dźwiękowej, akordów granych harmonicznie lub melodycznie, rytmu oraz dźwięków granych głośno lub cicho[95]. Upodobanie w postaci afektu, wzbudzonego przez słyszenie, występuje jako efekt uboczny innych zjawisk psychicznych[96]. Do wyższych czynności emocjonalnych mogą dołączyć przyjemne i nieprzyjemne afekty, które przypominają odczucia (*Gefühle*) harmonii lub dysonansu. Autor *Klassifikation der Künste* nazywa afekty współwystępujące z wyższymi emocjami afektami emocjonalnymi (*Gemütsaffekte*)[97]. W muzyce instynktownie wywołane afekty jako uboczne mogą nie tylko towarzyszyć emocjom wyższego rodzaju, lecz także je wzmacniać[98].

Siłą muzyki są upodobania instynktowne (odbiorcy dzieła sztuki lub artysty)[99]. Dźwięki stanowią naturalny wyraz stanu psychicznego (uczucia zadowolenia lub przykrości)[100]. Z muzycznymi jakościami (szczególnie z konsonansem oraz dysonansem) są związane silne instynktowne upodobania i przykrości. Przy barwach najczęściej nie spotyka się równie silnych uczuć[101]. Sam rytm w muzyce powoduje powstawanie uczuć u odbiorcy: szybki rytm wyraża wesoły nastrój, a wolny pochód dźwięków – smutek[102].

Muzyka wyróżnia się ponadto spośród innych rodzajów sztuki wielością jakości zmysłowych. Wprawdzie w sztukach plastycznych barwy proste (niebieski, czerwony i żółty) oraz nienasycone barwy czerni i bieli można ze sobą łączyć na wiele sposobów[103], przy większym nasyceniu

[94] Ibidem, s. 160.
[95] Ibidem, s. 217.
[96] Ibidem.
[97] Ibidem, s. 208.
[98] Ibidem, s. 221.
[99] Ibidem, s. 159.
[100] Ibidem.
[101] Ibidem.
[102] Ibidem, s. 208.
[103] Brentano rozumie pod pojęciem jakości nienasyconych w dziedzinie wzrokowej barwę czarną oraz białą. W dziedzinie słuchowej jakością nienasyconą są dźwięki niskie oraz wysokie. Wśród jakości nasyconych barwnych można wyróżnić trzy barwy proste (niebieski, czerwony i żółty) oraz różnorodne barwy złożone. W dziedzinie

jakości barwnych następuje jednak zwykle osłabienie oczu[104]. Łączenie barw nie jest więc podobne do akordów, przynajmniej pod względem wielości doznawanych jakości. Analogia pomiędzy dźwiękami i barwami jest możliwa tylko w odniesieniu do łączenia niewielu jakości. W dziedzinie barw oraz dźwięków można wskazać takie połączenia, które prowadzą do podobnych uczuć zmysłowych. Połączenia te mają podobny charakter uczuciowy. Czerń zmieszana z inną barwą tworzy nie tylko kolor ciemniejszy, lecz także bardziej mroczny. Biel nie tylko rozjaśnia inne barwy, lecz także nadaje ich odczuciom pewnej łagodności[105]. Analogicznie do czerni dźwięki niskie wywołują mroczne odczucia, a wysokie nadają innym dźwiękom łagodności, podobnej do tej, jaką wywołuje barwa biała[106].

Łączenie ze sobą tylko jakości nasyconych prowadzi do bardziej złożonych uczuć. Dodanie określonej jakości nasyconej do innej jakości nasyconej prowadzi za każdym razem do innego odczucia[107]. Fiolet (połączenie czerwonego z niebieskim) jest barwą nostalgiczną. Pomarańczowy (połączenie czerwonego z żółtym) to barwa intensywnie radosna. Zielony (połączenie niebieskiego z żółtym) jest kolorem łagodnie przyjaznym. Autor *Schriften zur Sinnespsychologie* dostrzega w dziedzinie dźwięków analogiczne odczucia. Odpowiednikiem fioletu w muzyce jest nostalgiczne połączenie dwóch dźwięków oddalonych od siebie interwałem małej tercji. Połączeniem analogicznym do barwy pomarańczowej jest silnie radosne zestawienie dwóch dźwięków oddalonych od siebie interwałem wielkiej tercji. Odpowiednikiem barwy zielonej jest łagodne połączenie dwóch dźwięków oddalonych od siebie interwałem kwinty. Brentano uważa, iż relatywne położenie poszczególnych barw w określonych barwach złożonych jest analogiczne do relatywnego położenia poszczególnych dźwięków w akordach wywołujących podobne odczucia[108].

---

dźwiękowej również występują jakości nasycone w postaci poszczególnych dźwięków oraz ich połączeń. W odróżnieniu od trzech prostych jakości barwnych sfera dźwiękowa posiada około tysiąca prostych dźwięków jako dźwiękowych jakości nasyconych (idem, *Schriften zur Sinnespsychologie*, Sämtliche veröffentlichte Schriften, Bd. II, Hrsg. Th. Binder, A. Chrudzimski, Frankfurt am Main 2009, s. 84).

[104] Idem, *Grundzüge der Ästhetik*, op. cit., s. 159.

[105] Idem, *Schriften zur Sinnespsychologie*, op. cit., s. 82.

[106] Ibidem.

[107] Ibidem.

[108] Ibidem.

Warunki sprzyjające twórczości artystycznej

Określenie estetycznej wrażliwości

Austriacki filozof określa uczucie związane z tworzeniem dzieła sztuki za pomocą rozmaitych terminów. W *Grundzüge der Ästhetik* znajdują się takie wyrażenia, jak szczególna estetyczna wrażliwość (*besondere ästhetische Empfindlichkeit*) oraz estetyczne uczucie (*ästhetisches Gefühl*) lub wzmożone estetyczne uczucie (*erhöhtes ästhetisches Gefühl*), które jest w stanie wpływać na przebieg przedstawień[109]. Można postawić pytanie, czy słuszna radość również jest uczuciem estetycznym (związanym z doznawaniem piękna). Brentano pisze zwykle o uczuciu estetycznym w kontekście twórczości artystycznej, a nie nauki doznawania piękna. Posługuje się on również terminem „wrażliwość wobec waloru estetycznego" (*Empfindlichkeit für das ästhetisch Wirksame*) oraz wyrażeniem „szczególne uczucie wobec waloru estetycznego" (*besonderes Gefühl für das ästhetisch Wirksame*)[110]. Wobec tak różnorodnych sposobów wyrażania uczucia związanego z tworzeniem dzieł sztuki korzystne będzie ujednolicenie terminologii stosowanej w rekonstrukcji koncepcji Brentana. W dalszej części opracowania używany będzie termin „estetyczna wrażliwość".

Jest ona wyróżniona nie tylko za pomocą samej nazwy, lecz również jako pojęcie. Estetyczna wrażliwość, o której będzie mowa w kontekście genialnej twórczości artystycznej, różni się wyłącznie stopniem od innych estetycznych wrażliwości, stojących u podstaw twórczości niegenialnej. Czynność geniuszu można zrozumieć w oparciu o powszechne prawa psychiczne, ponieważ różni się od innych stopniem, a nie rodzajem[111]. Osoba o genialnych uzdolnieniach korzysta ze zdolności, które można rozpoznać u wszystkich ludzi. Nie można postawić ostrej granicy pomiędzy geniuszem a zwykłym talentem[112]. Genialna zdolność jest od niego lepiej rozwinięta. Geniusz posiada więc ten sam rodzaj estetycznej wrażliwości, który przysługuje ludziom pozbawionym geniuszu, lecz charakteryzuje go wzmożona estetyczna wrażliwość. Utalentowany, ale nie genialny artysta rozpoznaje piękno bezpośrednio, to znaczy wykorzystując własne subtelne uczucia i nie imitując innych artystów. Kieruje nim wrażliwość, która pozwala mu określić, co warto zachować w dziele

[109] Idem, *Grundzüge der Ästhetik*, op. cit., s. 111, 114, 115.
[110] Ibidem, s. 103, 114, 115.
[111] Ibidem, s. 97–98.
[112] Ibidem, s. 118–119.

sztuki, a co należy z niego usunąć[113]. Artysta pozbawiony geniuszu tworzy zawsze na próbę. Jego praca nad dziełem sztuki jest mozolnym trudem, ciągłym badaniem i sprawdzaniem. Genialna twórczość wygląda odmiennie od wspomnianej twórczości utalentowanych, ale pozbawionych geniuszu artystów. Geniusz od razu wie, jak ma wyglądać planowane dzieło. Ogólny zarys jest u niego natychmiast gotowy. Najbardziej charakterystyczną oznaką artysty genialnego jest powstawanie u niego w sposób spontaniczny artystycznych pomysłów, które są jednocześnie wartościowe estetycznie[114]. Autor *Das Genie* wskazuje na relację Goethego, który twierdził, iż wersy tak szybko napływały mu do głowy, że jego pióro nie mogło zdążyć z ich zapisywaniem[115]. Powodem różnicy w tworzeniu przez geniusza i artystę pozbawionego genialnego talentu nie jest brak estetycznej wrażliwości u tego ostatniego. Obaj ją posiadają. Różnica polega tylko na tym, iż geniusz posiada inny (wyższy) stopień rozwoju estetycznej wrażliwości.

Warto zwrócić uwagę, że Brentano wydziela jeszcze trzecią grupę artystów, którzy nie posiadają ani rozwiniętej, ani zwykłej estetycznej wrażliwości. Są oni nie tylko twórcami pozbawionymi geniuszu, lecz ponadto nie przysługuje im nawet podobieństwo do geniusza. Artysta taki nie korzysta przy tworzeniu dzieł sztuki z estetycznej wrażliwości na piękno. Naśladuje on tylko cudze wytwory[116]. Świadomie używa reguł, a jego dzieła są imitacją sztuki innych artystów[117].

Rola estetycznej wrażliwości w procesie tworzenia dzieła sztuki

Uczucie estetycznej wrażliwości odgrywa ważną rolę w twórczości artystycznej. W *Grundzüge der Ästhetik* znajdują się rozważania filozofa na temat estetycznej wrażliwości bez analizowania jej struktury. Brentano przypisuje jej fundamentalną rolę w powstawaniu genialnych dzieł. Przedstawienie twórczego znaczenia estetycznej wrażliwości wymaga wprowadzenia podziału dzieł sztuki na dwa rodzaje.

[113] Ibidem, s. 102, 107.
[114] Ibidem, s. 102–103.
[115] Ibidem, s. 107.
[116] Ibidem, s. 102.
[117] Ibidem, s. 105.

Autor *Das Genie* wyodrębnia dwie grupy dzieł, w których można znaleźć cechy geniuszu[118]. Pierwszą z nich stanowią dzieła, które powstają z natury (przyrody), przez jej spostrzeganie lub zapamiętywanie. Naśladowanie natury występuje w malarstwie krajobrazowym oraz rzeźbie[119]. Druga grupa składa się z dzieł sztuki, które powstają z wyobraźni artysty. Należą do niej malowidła przedstawiające wydarzenia historyczne lub sceny zaczerpnięte z baśni, a także poezja, muzyka oraz architektura[120]. Brentano podkreśla, że wiele elementów w muzyce lub architekturze może pochodzić z naśladowania natury. Dzieła powstające z wyobraźni często składają się z naocznych elementów natury (jakości barwnych i dźwiękowych występujących przy naoczności przyrody). Ich połączenie jest jednak zupełnie nowe[121].

Odpowiednio do dwóch rodzajów dzieł sztuki można wyróżnić dwa procesy twórcze. Inny proces odbywa się przy tworzeniu dzieł z naśladowania natury, a inny z wyobraźni. Dzieła sztuki powstające z naśladowania natury nie są prostą reprodukcją tego, co dane w naturze[122]. Twórczość artystyczna nie polega na wykonywaniu kopii, lecz na wybieraniu tego, co estetycznie znaczące[123]. Artysta stosuje abstrakcję, podkreślając w dziele tylko elementy posiadające znaczenie estetyczne[124]. Rzeczy drugorzędne zostają oddzielone od tego, co istotne. Wolność artystyczna nie polega więc na poprawianiu natury, lecz na wydobywaniu z niej elementów estetycznie wartościowych. To, co nieistotne, zostaje pominięte w autentycznym dziele sztuki[125]. Artysta obdarzony geniuszem nie tylko zatem tworzy oryginalne dzieła, ale też czyni to w sposób bezpośredni i spontaniczny[126]. Jednym spojrzeniem obejmuje właściwe piękno natury[127]. Dzieło powstaje nagle w wyobraźni artysty[128]. Urzeczywistnienie go na zewnątrz – uformowanego w zarysie w wyobraźni – zależy od umiejętności technicznych.

[118] Ibidem, s. 98, 99.
[119] Ibidem, s. 98.
[120] Ibidem.
[121] Ibidem, s. 156–157.
[122] Ibidem, s. 99.
[123] Ibidem, s. 101.
[124] Ibidem, s. 99.
[125] Ibidem, s. 102.
[126] Ibidem, s. 103.
[127] Ibidem, s. 102–103.
[128] Ibidem, s. 103.

Nagłe powstanie genialnego dzieła sztuki (przynajmniej w wyobraźni) nie jest ani wynikiem natchnienia, ani nieświadomego myślenia[129]. Talentem wyróżniającym artystę genialnego, który naśladuje naturę, jest bardzo subtelna wrażliwość na walory estetyczne[130]. Ludzie posiadają od urodzenia w różnym stopniu rozwiniętą wrażliwość estetyczną. Odpowiednie ćwiczenia mogą ją jeszcze udoskonalić, pogłębiając różnice między ludźmi.

Artysta wrażliwy na walory estetyczne obiektów natury przeżywa je w powiększeniu, a elementy estetycznie obojętne są przez niego odsuwane dalej[131]. Te ostatnie nie mogą przyciągnąć uwagi artysty, który przy pierwszym spojrzeniu z dużą łatwością konkretyzuje zarys dzieła sztuki. Jest on tak wrażliwy na estetyczne aspekty natury, że natychmiast rzucają mu się one w oczy. Artystyczna abstrakcja dokonuje się samoistnie. Należy ona do tej części pracy twórczej, której często artysta nie potrafi opisać[132].

Teraz zostanie przedstawiony proces tworzenia dzieł sztuki z wyobraźni. Przy ich powstawaniu nie zachodzi abstrakcja artystyczna[133]. Nie jest tak, iż artysta wybiera z bogactwa swej wyobraźni wyobrażenia estetycznie wartościowe. Powodem braku abstrakcji jest w tym wypadku obfitość wyobrażeń artystycznie nieużytecznych. Na przykład w muzyce, w której w małym stopniu naśladuje się naturę, jest o wiele więcej możliwych niż artystycznie przydatnych połączeń dźwięków[134]. Gdyby genialny artysta musiał dokonywać podczas tworzenia dzieła sztuki wyboru wytwarzanych przez siebie estetycznie wartościowych wyobrażeń, musiałby, jak każdy inny człowiek, długo czekać na upragnione zjawisko[135].

U genialnych artystów, na przykład u Wolfganga Amadeusa Mozarta lub Franza Schuberta, wyobraźnia wytwarza ciągle lub w znacznej mierze wyobrażenia estetycznie wartościowe[136]. Charyzmatyczny nauczyciel, zastanawiając się nad pochodzeniem tej obfitości, wskazuje na estetycznie doskonały sposób łączenia wyobrażeń (idei, przedstawień)[137]. Najważniejszym czynnikiem łączącym wyobrażane przedmioty jest estetyczna wrażliwość, która powoduje, iż do wyobraźni napływają tylko przedstawienia estetycznie

[129] Ibidem.
[130] Ibidem.
[131] Ibidem, s. 103–104.
[132] Ibidem, s. 104.
[133] Ibidem, s. 108.
[134] Ibidem, s. 109–110.
[135] Ibidem, s. 109.
[136] Ibidem, s. 110.
[137] Ibidem.

cenne. Cały proces kształtowania wyobraźni przez estetyczną wrażliwość zostaje przez Brentana rozpoznany jako szczególny przypadek nawykowego prawa przepływu przedstawień. Pojawienie się jednego przedstawienia sprawiającego podmiotowi przyjemność przygotowuje ponowne wystąpienie tego samego lub podobnego przedstawienia[138]. Podmiot przyzwyczaja się chętnie do specyficznego sposobu łączenia przedstawień (idei) – dzieje się tak na przykład u małych dzieci, naśladujących sposób wypowiadania się rodziców[139]. Przyciąganie się tego samego przez to samo lub podobnego przez podobne nie byłoby możliwe w dziedzinie przedstawień bez wpływu uczuć. Przedstawienia oraz sposoby ich łączenia są powtarzalne tylko dlatego, że budzą zainteresowanie podmiotu. Umysł zmierza do zatrzymania przedstawienia, które wzbudziło w nim upodobanie[140].

Autor *Grundzüge der Ästhetik* wykorzystuje wpływ zainteresowania na powrót tych samych lub podobnych przedstawień do wyjaśnienia procesu tworzenia dzieł sztuki z wyobraźni[141]. Estetyczna wrażliwość, która jest również pewnym uczuciem upodobania, wpływa w podobny, nawykowy sposób na kształtowanie się wyobraźni. Szczególne uczucie wobec treści estetycznych powoduje, iż to, co się estetycznie podoba, jest zachowywane i nie może być łatwo wyparte przez inne przedstawienie[142]. Wcześniejsze połączenia wyobrażeń (idei), które wzbudziły zainteresowanie, przygotowują pojawienie się podobnych połączeń. Łatwość tworzenia artystycznych wytworów z wyobraźni wywodzi się stąd, iż spontanicznie pojawiające się połączenia wyobrażeń (idei) są w ogólnym charakterze do siebie podobne[143].

Wyobraźnia artysty jest formowana przede wszystkim przez żywotną estetyczną wrażliwość[144]. Szczególna estetyczna wrażliwość, z której wypływają dzieła sztuki powstające z naśladowania natury, wdraża również wyobraźnię do wytwarzania artystycznych wytworów[145]. Inspiracje genialnego artysty, który tworzy dzieła sztuki z wyobraźni, wypływają zaś z uczucia estetycznej wrażliwości zgodnie ze zwykłymi – obowiązującymi świadome myślenie – prawami psychicznymi[146].

[138] Ibidem, s. 112.
[139] Ibidem, s. 113.
[140] Ibidem, s. 111.
[141] Ibidem, s. 113–114.
[142] Ibidem, s. 114.
[143] Ibidem, s. 115.
[144] Ibidem, s. 110–111.
[145] Ibidem, s. 111.
[146] Ibidem, s. 115.

Próba podsumowania

Estetyka stanowi dziedzinę, w ramach której austriacki myśliciel prowadził dość intensywne badania nad uczuciami. Interesowała go zwłaszcza natura uczuć związanych z doznawaniem piękna oraz procesem tworzenia dzieł sztuki. Filozof wydobył ze splątanej sieci zjawisk uczuciowych pojęcie słusznej radości. W dziełach estetycznych zostały opisane złożone relacje z jednej strony pomiędzy słuszną radością a słuszną preferencją, z drugiej zaś pomiędzy słuszną radością a uczuciem zmysłowym. Złożone zagadnienie sposobu doznawania piękna wymagało równie rozbudowanej teorii uczuć. Koncepcję słusznej radości można traktować jako próbę wyjaśnienia tego ważnego estetycznego problemu. Podobny wpływ uczuć na inne ważne estetycznie procesy autor *Grundzüge der Ästhetik* zauważył, analizując zjawiska psychiczne występujące przy tworzeniu dzieł sztuki. Wskazał na uczucie estetycznej wrażliwości jako główny czynnik związany z procesem twórczym.

The Role of Feelings in the Aesthetics of Franz Brentano

Abstract

The subject of the article are the feelings in the aesthetics of Franz Brentano. This study is divided into two parts. The first one deals with the determination of how the subject is experiencing beauty. Fundamental role in the experiencing of a beautiful fully the specific feeling determined by Brentano correct joy. It remains in a strong relationship with other feelings, such as feeling of correct preference and sensual feelings, as well as a specific group performances. The second part of the article are the issues of artistic creation. The purpose of this part of article is to outline the conditions conducive to artistic creation, with particular emphasis on mental processes taking place among artists in the creation of brilliant works of art. Mental phenomenon, which forms the basis of artistic creation, it turns out in the aesthetics of Brentano feeling of aesthetic sensitivity.

Key words

aesthetics, Franz Brentano, feeling, artistic creation, correct joy, aesthetic sensitivity

Bibliografia

1. Allesch Ch. G., *Das Schöne als Gegenstand seelischer Intentionalität. Zu Brentanos deskriptiver Ästhetik*, [w:] *Brentano Studien*, Bd. II, Dettelbach 1989, s. 131–137.
2. Brentano F., *Das Genie*, Leipzig 1892.
3. Brentano F., *Das Schlecht als Gegenstand dichterischer Darstellung*, Leipzig 1892.

4. Brentano F., *Die Abkehr vom Nichtrealen*, Hrsg. F. Mayer-Hillebrand, Bern–München 1966.
5. Brentano F., *Grundlegung und Aufbau der Ethik*, Hrsg. F. Mayer-Hillebrand, Bern 1952.
6. Brentano F., *Grundzüge der Ästhetik*, Hrsg. F. Mayer-Hillebrand, Bern 1959.
7. Brentano F., *Klassifikation der Künste*, „Hochschulwissen" 1926.
8. Brentano F., *Psychologia z empirycznego punktu widzenia*, tłum. W. Galewicz, Warszawa 1999.
9. Brentano F., *Schriften zur Sinnespsychologie*, Sämtliche veröffentlichte Schriften, Bd. II, Hrsg. Th. Binder, A. Chrudzimski, Frankfurt am Main 2009.
10. Brentano F., *Über die Zukunft der Philosophie nebst den Vorträgen: Über die Gründe der Entmutigung auf philosophischem Gebiete / Über Schellings System / und den 25 Habilitationsthesen*, Hrsg. O. Kraus, Leipzig 1929.
11. *International Bibliography of Austrian Philosophy 1982–1983 / Internationale Bibliographie zur Österreichischen Philosophie*, eds. W. L. Gombocz, R. Haller, N. Henrichs, Amsterdam–Atlanta 1990.
12. Mayer-Hillebrand F., *Anmerkungen*, [w:] F. Brentano, *Grundzüge der Ästhetik*, Hrsg. F. Mayer-Hillebrand, Bern 1959, s. 225–251.

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics
42 (3/2016), DOI: 10.19205/42.16.8

Józef Tarnowski*

Heglowsko-platońskie inspiracje pierwszych polskich estetyków akademickich. Część druga: Henryk Struve

Abstrakt

Józef Kremer, pierwszy polski estetyk akademicki, propagował w swym wydawanym od 1843 roku monumentalnym dziele *Listy z Krakowa* heglowską estetykę w reinterpretacji platońsko-teistycznej. Praca ta była pierwszym systematycznym wykładem estetyki w języku polskim. Podobnie jak Hegel, Kremer wspierał swymi poglądami estetycznymi sztukę akademicką. Pod wyraźnym wpływem Kremera pozostawał najwybitniejszy krytyk artystyczny tamtego czasu – Lucjan Siemieński, publikujący swe krytyki w krakowskim „Czasie", a potem młodszy o pokolenie filozof i estetyk warszawski – Henryk Struve, który w latach siedemdziesiątych osiągnął pozycję głównego autorytetu w dziedzinie poglądów na temat sztuki i wartościowania dzieł sztuki, w szczególności dzieł współczesnych. W odróżnieniu od Kremera, który swe poglądy wygłaszał *ex cathedra*, nie musząc się mierzyć z poglądami przeciwnymi, Struve stoczył polemikę z poglądami Eugène'a Vérona, krytycznymi w stosunku do estetyki akademicko-idealistycznej, oraz polemikę osobistą ze Stanisławem Witkiewiczem, którą przegrał. Efektem tego sporu był zanik estetyki idealistyczno-akademickiej, co przyczyniło się także do zaniku malarstwa akademickiego w kulturze polskiej.

Słowa kluczowe

akademizm, estetyka, heglizm, idealizm, krytyka, malarstwo, naturalizm, realidealizm, realizm, platonizm, Henryk Struve, Eugène Véron, Stanisław Witkiewicz

* Uniwersytet Gdański
e-mail: filjt@ug.edu.pl

Wstęp

Henryk Struve (1840–1912), wróciwszy w roku 1863 ze studiów filozoficznych w Niemczech jako zwolennik niemieckiego „realistycznego idealizmu" (*Realidealismus*), dążącego do połączenia idealizmu i realizmu w spójną całość, objął stanowisko adiunkta, a rok później profesora nadzwyczajnego w utworzonej właśnie w Warszawie Szkole Głównej. Jego pierwsze opublikowane rozprawy: *O temperamentach. Psychologiczna wskazówka do poznania ludzi* (1864) oraz *O psychologicznej zasadzie poznania* (1864), były próbami „propagowania filozofii syntetycznej, łączącej realizm i idealizm, i opartej na metodzie psychologicznej"[1]. Szybko przeniósł koncepcję realistyczno-idealistyczną do estetyki, czemu dał wyraz w opublikowanej już w roku następnym rozprawie *O pięknie i jego objawach.* Swej koncepcji „idealnego realizmu" w filozofii i estetyce trzymał się Struve do końca życia.

Po rozwiązaniu Szkoły Głównej w 1869 roku, aby uzyskać stanowisko profesora w utworzonym w jej miejsce Impieratorskim Warszawskim Uniwersitiecie, obronił w roku 1870 na Uniwersytecie w Moskwie rozprawę doktorską pt. *Samostjatielnoje naczało duszewnych jawlenij*. Nominacja profesorska dała Struvemu pozycję głównego filozofa warszawskiego, pozycję jednak dwuznaczną, bo uzyskaną na uniwersytecie utworzonym przez zaborcę, z językiem rosyjskim jako wykładowym. Struve podejmował różne starania, aby nie uważano go za reprezentanta zaborcy w dziedzinie filozofii: między innymi organizował we własnym domu kursy filozoficzne w języku polskim, napisał pierwszą obszerną monografię historii filozofii polskiej i propagował wiedzę o niej w artykułach niemieckojęzycznych. Mimo tych starań nie został nigdy przez polską inteligencję patriotyczną w pełni zaakceptowany jako filozof polski[2].

[1] S. Borzym, *Poglądy filozoficzne Henryka Struvego*, Wrocław 1974, s. 13.

[2] Ibidem, s. 14–27. Zauważmy na marginesie, że nominacja uniwersytecka filozofa urodzonego na ziemi polskiej, uważającego się za Polaka, ale o pochodzeniu niepolskim (ojciec był Szwajcarem, matka Holenderką), wykształconego na uniwersytetach niemieckich, reprezentującego w gruncie rzeczy filozofię niemiecką, a przy tym konserwatywnego, idealistycznego i lojalnego wobec Rosji, było sprytnym pociągnięciem ze strony zaborcy, bowiem blokowało możliwość pojawienia się w świecie uniwersyteckim filozofa o nastawieniu suwerennościowym.

Realidealizm

W akademickiej historii filozofii niemieckiej – jak pisze Stanisław Borzym – filozofów, których zaliczał Struve do „idealnych realistów", na czele z Fichtem juniorem, u którego zaczął swe studia filozoficzne, obejmuje się w znacznej mierze terminem „teiści spekulatywni" i umieszcza w nurcie prawicy neoheglowskiej. Za Ernstem Carrierem nurt ten określany jest także jako „realidealizm" (*Realidealismus*), co jest o tyle trafniejsze niż Struvego termin „idealny realizm", że idealizm jest poglądem obejmującym realizm (materializm), a nie odwrotnie[3].

Celem filozofów tego nurtu, deklarowanym wielokrotnie również przez Struvego, było stworzenie spójnej koncepcji rzeczywistości poprzez dokonanie syntezy nurtu idealistycznego z materialistycznym i uwzględnienie nauk przyrodniczych[4]. Jednakże efektem tych filozoficznych przedsięwzięć, także Struvego, była teistyczna reinterpretacja filozofii heglowskiej i włączenie nauk przyrodniczych w ujednoliconą w ten sposób idealistyczną ontologię. „Chociaż myśliciele ci – pisze Borzym – inaczej zwani jeszcze «prawdziwymi teistami», czuli się wszyscy przeciwnikami Hegla, byli od niego niejednokrotnie zależni bardziej nawet, niż to sobie uświadamiali"[5]. Struve wielokrotnie podkreślał, że buduje swą filozofię w polemice z filozofiami jednostronnymi (idealizmem i realizmem), przełamując ich wady i łącząc ich zalety, więc sugerował, że sam stacza heroiczny bój z filozofiami ułomnymi i tworzy system prawdy absolutnej, tymczasem przejął poglądy od filozofów neoheglowskiej prawicy bezpośrednio lub od Kremera, którego poglądy co do generaliów były z tamtymi zbieżne. Jeśli staczał polemiki, to nie był w nich oryginalny, lecz powielał polemiki toczone już wcześniej przez filozofów niemieckich, co mu zresztą trafnie zarzucali jego krytycy[6].

[3] Borzym przyjął jednak jako nazwę własną tej filozofii termin „idealrealizm", będący skorygowaną wersją nazwy używanej przez Struvego – „idealny realizm" (ibidem, rozdział II). Z przedstawionego wyżej powodu wolę ścisły ekwiwalent niemieckiego pierwowzoru, czyli „realidealizm".

[4] Ibidem, s. 76. Zasadniczą ideę tego programu: syntezę przeciwstawnych tradycji metafizycznych uwzględniającą przekonania ontologiczne zawarte w naukach przyrodniczych, przejął od Struvego Witkacy i ufundował na niej swój System Ontologii Ogólnej, z taką jednak zasadniczą różnicą, że przyjętą przezeń podstawą ontologiczną był nie idealizm, lecz biologiczny materializm. Zob. J. Tarnowski, *Stanisława Ignacego Witkiewicza system Ontologii Ogólnej*, [w:] *Czytanie Witkacego: studia*, red. A. Czyż, Siedlce 2001.

[5] S. Borzym, *Poglądy filozoficzne Henryka Struvego*, op. cit., s. 42.

[6] Bogatą tego dokumentację przedstawił S. Borzym w przytoczonej wyżej pracy.

Tę samą metodę stosował w pismach estetycznych. Budował je w trybie polemicznym, ale poglądy, z którymi polemizował, przedstawiał nierzetelnie, bo formułował je w wersji radykalnej, przypisując je konkretnym estetykom, którzy *de facto* takich skrajnych tez nie głosili. Ten erystyczny zabieg pozwalał mu przedstawiać swoje przekonania na temat sztuki jako górujące nad teoriami estetyków, którzy zyskali już wysoką rangę w nauce europejskiej. Tymczasem jego poglądy estetyczne były zbieżne z tym, co sądził na ten temat Kremer. Przejęcie przez Struvego teorii estetycznych od Kremera było oczywistą konsekwencją zbieżności poglądów metafizycznych żywionych przez obu filozofów. Struve, wróciwszy do Warszawy z niemieckich studiów jako realidealista, znalazł w Kremerze bratnią filozoficzną duszę. Kremer, będący wówczas profesorem filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim i wykładowcą estetyki w Szkole Sztuk Pięknych, uprawiał filozofię i estetykę będącą – powtórzmy – uteistycznionym, splatonizowanym heglizmem, więc zbieżną z niemieckim realidealizmem. Nic przeto dziwnego, że stał się wówczas dla Struvego filozofem i estetykiem najważniejszym. Po śmierci Kremera Struve przygotował monumentalne, dwunastotomowe wydanie jego dzieł, uzupełnione obszernym wprowadzeniem do jego filozofii i estetyki, w którym podkreślał zgodność swoich poglądów ze studiami Kremera. O ile jednak Kremer trzymał się prawie do końca diachronicznego schematu Hegla, zamieniając tylko miejscami religię i filozofię[7], o tyle Struve zatrzymał już tylko triadyczny podział kultury duchowej na sztukę, religię i filozofię, zachowując ich heglowską kolejność, ale pozbawił myśl Hegla podstawy diachronicznej. Swój stosunek do heglowskiej historiozofii skonceptualizował Struve późno, bo dopiero w książce *Sztuka i piękno*, i to nie wprost, ale jako wprowadzenie do krytyki kultury współczesnej. Sztuka, religia i filozofia to dla Struvego nie kolejno występujące dziedziny przejawiania się ducha absolutnego, lecz trzy dziedziny najważniejszych „objawów dziejowych ducha ludzkiego", które mogą współistnieć w harmonii, chociaż jeszcze w historii ludzkości takiego okresu nie było. Struve żywi nadzieje, że taki okres nastąpi. W przeszłości w różnych kulturach dominował jeden z tych elementów. W starożytnym Egipcie – twierdzi Struve – była to sztuka, w starożytnej

[7] Stanisław Borzym zauważył, iż w ostatniej, wydanej już pośmiertnie pracy – *Najcelniejsze filozoficzne nauki o duszy* (1867) – Kremer całkowicie odrzucił heglowski schemat dialektyki: „W ostatnich latach życia Kremer zdał sobie sprawę z apodyktyczności spekulatywnej heglizmu, która w latach 70. stała się odstraszającym przykładem dogmatyzmu" (S. Borzym, *Józef Kremer i Henryk Struve*, [w:] *Józef Kremer 1806–1875*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 93).

Grecji – filozofia, w starożytnym Rzymie nie było żadnej dominanty duchowej, bo najczęstsza była postawa praktyczna. We wczesnym średniowieczu dominowała religia, ale – jak wywodzi Struve – brak krytycznego rozumu popchnął kulturę w „mglisty ascetyzm i mistycyzm", który wywołał reakcję w postaci rozkwitu sztuki, to zaś przyczyniło się z czasem do „zaniedbywania prawdy" i wywołało kolejną reakcję, w postaci otwierającego czasy nowożytne rozwoju nauki, będącej wykwitem filozofii. W końcu doprowadziło to do osiągnięcia przez nią pozycji dominującej w kulturze, przy zarazem zaniedbywaniu sztuki i religii[8]. Dodajmy, że kultura osiągnie pełnię dopiero wówczas, gdy zharmonizowane zostaną te trzy dziedziny ducha ludzkiego.

> Tylko harmonia zupełna między sztuką, religią i filozofią, na zasadzie poszanowania właściwości każdej z nich [...] może przyczynić się do prawdziwego uszlachetnienia człowieka i zapewnić prawidłowy postęp na drodze do doskonałości i szczęścia![9]

Poglądy na temat estetyki, sztuki i dzieła sztuki przedstawił Struve już w swym pierwszym tekście poświęconym zagadnieniom estetycznym – *O pięknie i jego objawach* (1865). W punkcie wyjścia posłużył się rusztowaniem polemicznym, a potem prowadził wywód *ex cathedra*.

> Piękno nie jest oderwanym pojęciem, ideą abstrakcyjną, jak uczyli koryfeusze jednostronnej, idealistycznej estetyki, począwszy od Platona. Przedstawia się nam ono w całym szeregu rzeczywistych objawów, które oddziaływując na nas, wywołują w nas pewne charakterystyczne uczucia, wchodzące w skład zadowolenia estetycznego[10].

Przeciwstawienie się Platonowi jest tylko deklaratywne. Z tego tekstu nie dowiadujemy się, kim są owi „koryfeusze jednostronnej idealistycznej estetyki". Czy jednak jakikolwiek idealista, na czele z Platonem, zaprzeczyłby, że idealne piękno „objawia" się ludziom w formie „rzeczywistej", czyli zmysłowej, i że obiekty postrzegane zmysłowo wywołują zadowolenie estetyczne? Z całą pewnością nie, przeto tryb polemiczny jest pozorny. Struve „ustawia" sobie przeciwnika, by ukazać wyższość swego poglądu, w rzeczywistości jednak przeciwnik taki nie istnieje, a od wskazanych filozofów Struve przejmuje poglądy.

---

[8] H. Struve, *Wybór pism estetycznych*, red. J. Sztachelska, Kraków 2010, s. 6.

[9] Ibidem, s. 13.

[10] Ibidem, s. 34.

W punkcie wyjścia przyjmuje więc Struve powszechne wówczas, a skonceptualizowane wiek wcześniej przez Alexandra Gottlieba Baumgartena i Charles'a Batteaux rozumienie sztuki jako dziedziny piękna. Zgodnie z platońską tradycją, do której należy także estetyka heglowska, akceptuje Struve idealistyczne przekonanie, że piękno jest bytem idealnym i że objawia się człowiekowi w formie zmysłowej. I z tych założeń wyprowadza definicję estetyki jako nauki o pięknie[11].

Teistyczno-spirytualistyczne ugruntowanie estetyki

Swoją estetykę ugruntowuje Struve na wcześniej już wyartykułowanej teistycznej metafizyce. Byt składa się wedle niego z trzech sfer: boskiej, fizykalnej i ludzkiej. Ta ostatnia jest pośrednia w tym sensie, że w człowieku łączy się pierwiastek duchowy z materialnym. Bóg Struvego jest co prawda deklaratywnie identyfikowany jako Bóg religii chrześcijańskiej, ale jego charakterystyka nie jest wyprowadzona z Pisma Świętego ani z chrześcijańskiej tradycji teologicznej, lecz ze spekulacji inspirowanych heglizmem i platonizmem, a w niektórych sformułowaniach można się doszukać także wpływu spinozjańskiego panteizmu. Bóg to nie tylko „Stwórca wszechświata", ale także „wszechwładny, odwieczny Duch przenikający wszechświat", a także „rozumny ustrój świata", „wyższa potęga rozumowa", a zarazem „świątynia piękna" i wszelkich ideałów będących pierwowzorami wszystkich bytów ziemskich. Świat materialny jest zespołem „objawów" boskich idei. Podobnie jak u Platona, u Struvego świat materialny jest więc materializacją, zawsze niedoskonałą, doskonałych idei boskich, czyli „ideałów"[12].

> Przy wszelkiej różnobarwności i piękności, ziemia daleka, bardzo daleka jest od nieba, od najwyższej doskonałości. Najpiękniejsze jej objawy ulegają zniszczeniu, ulegają wpływom niweczącym już w zarodku ich życie i doskonałość. Nie ma objawu, nie ma istoty na ziemi, która by nie nosiła na sobie piętna niedoskonałości. […] Wszędzie na ziemi objawia się otchłań pomiędzy Ideałem a rzeczywistością, pomiędzy prawdziwym niebiańskim przeznaczeniem każdej istoty, a rzeczywistym życiem, a jego dotykalną prawdą[13].

[11] Ibidem, s. 35.

[12] Idem, *Sztuka i piękno: Studia estetyczne*, Warszawa 1892, s. 43–44.

[13] Ibidem, s. 51.

Człowiek jest bytem pośrednim pomiędzy Duchem Boskim a przyrodą. Posiada materialne ciało i niematerialnego ducha. Artysta tworzy piękno artystyczne, wzorując jego widzialną stronę na niedoskonałym pięknie przyrody, ale wznosi się swoim duchem do boskiego ideału piękna, więc „uzmysławia" piękno idealne, czyli przedstawia je środkami dostępnymi zmysłowo. Piękno sztuki jest doskonalsze niż piękno natury: „sztuka piękna jest wyższa i wznioślejsza od pięknej natury"[14]. Dzieło sztuki zawiera więc dwa pierwiastki: duchowy, czyli idealny, oraz materialny, czyli zmysłowy. Doskonałe piękno idealne jest w Bogu, zaś piękno zmysłowe jest w naturze i sztuce. Artysta – „pośrednik między niebem a ziemią", „kapłan piękna" – w dwojaki sposób może osiągnąć w dziele sztuki „harmonię między ideą i rzeczywistością", będącą „istotą" piękna artystycznego: albo idealizując naturę, albo „uzmysławiając" czy „urzeczywistniając" ideę, tj. wynajdując dla idei zmysłową formę[15]. A zatem dzieło naśladujące wygląd rzeczywistości, ale niezawierające idei, nie jest dziełem sztuki. Taki wniosek normatywny wynika (choć oczywiście nie w sensie formalnologicznym) ze spekulacji metafizycznych Struvego.

Już w tym młodzieńczym tekście zawarte są słabości myślowe, których Struve nigdy nie przezwyciężył. Przede wszystkim występują pojęcia idei i ideału, których ani tu, ani nigdzie indziej porządnie Struve nie zdefiniował. W zależności od kontekstu terminy te mogą mieć różne znaczenia. Gdy dywaguje na temat idei boskich, to ideały są platońskimi ideami, których Bóg używa jako wzorów w akcie kreacji; gdy dywaguje na temat ideału piękna, to jest to Boska idea piękna, obejmująca wszystkie idee; gdy dywaguje na temat artysty, to jest to ideał piękna, jaki ma w swym duchu artysta tworzący dzieło, to ideał będący bądź odwzorowaniem idei boskiej w akcie twórczym, bądź efektem idealizacji natury; gdy wreszcie dywaguje o ludzkości, idee są ideałami, których urzeczywistnienia ludzie pragną i do których realizacji dążą (czyli idee regulatywne w sensie kantowskim). Raz używa tych terminów w liczbie pojedynczej, raz w mnogiej, a nie jest to błaha sprawa, bo gdyby była jedna tylko idea piękna, to wszystkie dzieła piękne musiałyby być do siebie podobne, jeśli zaś jest ich wiele, to zachodzi problem, czy są równorzędne.

Estetyka idei i piękna, a więc estetyka kognitytywistyczno-pulchrystyczna, rodzi poważne problemy aplikacyjne, bowiem dzieła, którym można przypisać dążenie do piękna, to zaledwie ułamek wszystkich dzieł

[14] Ibidem, s. 53.
[15] Ibidem, s. 54.

uznanych za należące do sztuki. Struve musi więc się gimnastykować myślowo, aby zachować pozory jednolitości swojej koncepcji. Na przykład architekturze przypisuje idealizację rzeczywistości, polegającą na tym, że idealizuje niezbędne potrzeby, „podnosząc je do rzędu utworów mających cel sam w sobie”[16]. Muzyka jest „najwyższym objawem uzmysłowionej idei”, zaś malarstwo jest „najwyższym objawem idealizowanej rzeczywistości”[17]. Szpetotę estetyczną toleruje jako środek do uwypuklenia piękna. Nie interesują go dzieła, które realizują inne cele niż piękno właśnie[18].

Estetyka jako nauka o pięknie ma za swój przedmiot zarówno piękno naturalne, tj. piękno przyrody, jak i piękno sztuczne, tj. piękno dzieł sztuki. W swym pierwszym tekście o estetyce dał Struve próbkę estetyki przyrody. W późniejszych tekstach już jej nie rozwijał, ale najwyraźniej był po prawie trzydziestu latach zadowolony z tej wczesnej próby, skoro tekst ów włączył do książki *Sztuka i piękno*. Czytamy tam, iż piękno stałego lądu polega na „prawie estetycznej symetrii i równowagi”. Struve rozwija swą myśl nie dyskursywnie, lecz w formie poetyckiego obrazu: „Stały ląd śpi, jego obrazem jest lew olbrzymiej siły, ale śpiący. […] Nie śmierć, brak życia, sen, brak ciągłych objawów życia, jest istotą stałego lądu”[19]. Woda przeciwnie: „Jeżeli stały ląd po męczącej pracy odpoczywa, to woda, chociaż się ciągle kołysze, chociaż wszystkie swe siły natęża, […] to zasnąć nie może. […] Morze, matka wiecznej niespokojności, nie może dać dzieciom swym tego, czego sama nie posiada: nie może dać spokoju, ciszy”[20]. Stały ląd i morze są to „wyrazy zasadniczych form pięknej przyrody: spokoju i ruchu”[21]. Estetyka przyrody Struvego jest zatem bardzo osobistą, subiektywną, poetycką werbalizacją „poczuć” i wyobrażeń estetyka związanych z doświadczaniem natury.

Poglądów wyłożonych w tym pierwszym opracowaniu trzymał się Struve w tekstach późniejszych, zarówno teoretycznych, jak i aplikacyjnych, tj. w recenzjach obrazów, z tą wszakże różnicą, że w tych drugich nie eksponował wątku metafizycznego swojej filozofii.

---

[16] Ibidem.

[17] Ibidem, s. 55.

[18] Ibidem, s. 49. Takie stanowisko można określić mianem „pulchryzmu”, od łacińskiego *pulchrum*, lub „kalonizmu”, od greckiego τό καλόν. Wolę termin „pulchryzm”, gdyż „kalonizm” ma konotacje etyczne, od których ten pierwszy jest wolny, ponadto gorzej się deklinuje w języku polskim.

[19] H. Struve, *Sztuka i piękno...*, op. cit., s. 27.

[20] Ibidem.

[21] Ibidem, s. 27–29.

Wszystkie słabości stylu Struvego, które będą obecne w późniejszych jego pracach, a które ułatwiły skuteczną polemikę Stanisławowi Witkiewiczowi, obecne są już w tym pierwszym tekście.

Dziewiętnaście lat później Struve opublikował swój drugi ważny tekst teoretyczny, pt. *Prawda i ideał w sztuce* (1884), a po dalszych siedmiu trzeci programowy tekst teoretyczny, pt. *Indywidualizm i przedmiotowość w sztuce* (1891). Wszystkie trzy prace włączył do książki *Sztuka i piękno*.

W artykule *Prawda i ideał w sztuce* konstruuje swój wywód na temat sztuki i dzieła sztuki, podobnie jak w artykule wcześniejszym, na rusztowaniu poglądów, którym (skądinąd całkiem słusznie) zarzuca jednostronność, a swój pogląd prezentuje jako ich syntezę, łączącą ich zalety i wolną od wad. Tymi jednostronnymi poglądami (estetykami normatywnymi) są z jednej strony idealizm, a ze strony drugiej strony realizm, utożsamiany z „fotograficznym" naturalizmem. Defektem estetyki realistycznej, *scil.* naturalistycznej, jest stawianie sztuce jako jedynego celu kopiowania wyglądu rzeczywistości i odrzucenie celów idealnych. Ta estetyka czyni jedynym celem prawdę, jak twierdzi Struve. Z kolei defektem estetyki idealistycznej jest stawianie sztuce wyłącznie celów idealnych, z pogwałceniem prawdziwego naśladowania rzeczywistości. Kluczowe w takiej typologii jest rozumienie kategorii celów idealnych. Idealiści, zdaniem Struvego, uważają, że „sztuka powinna dążyć do przedstawienia wielostronnej doskonałości obranego przedmiotu, która się właśnie wyraża w tak zwanym ideale"[22]. Ze wskazaniem wyznawców obu skrajnych, „sprzecznych kierunków" w estetyce miał jednak Struve poważne trudności.

Głównym wyznawcą estetyki realistycznej czyni on najpierw Hipolita Taine'a, ale zaraz potem sam temu zaprzecza, pisząc, że „główny przedstawiciel realistycznej estetyki nowszych czasów Taine, pomimo, że drugi rozdział swej *Filozofii sztuki* zamyka orzeczeniem, że zadanie sztuki polega na zupełnym i dokładnym naśladowaniu natury, jednak w dalszym toku swoich poszukiwań odstępuje w zupełności od tej doktrynalnej zasady"[23]. Jest to skądinąd nierzetelne streszczenie wywodu Taine'a, gdyż w rozdziale drugim rozważa on tylko, czy naśladowanie jest celem sztuki, nie twierdzi zaś, że tak jest, natomiast rozdział trzeci rozpoczyna od negatywnej odpowiedzi na to pytanie. Gdyby naśladowanie było celem sztuki, to „naśladowanie bezwzględnie dokładne wytwarzałoby najpiękniejsze

[22] Ibidem, s. 77.

[23] Ibidem, s. 78–79.

dzieła”[24] i wzorem dla malarstwa byłaby fotografia, a najwyżej cenione byłyby dzieła Balthasara Dennera, wykonywane przy użyciu lupy[25]. Tymczasem malarze deformują i idealizują rzeczywistość po to, aby wyeksponować jakąś cechę, którą uważają za istotną dla przedstawionej rzeczywistości, a czynią to po to, aby przekazać jakąś ideę: „Zadaniem dzieła sztuki jest ujawnić jakąś cechę istotną lub wydatną, a więc jakąś ideę ważną, jaśniej i dokładniej, niż się ona w przedmiotach rzeczywistych wyraża”[26]. Sens tej tezy omawia na przykładzie *Kiermaszu* Rubensa. „Na stu krajowców, którzy by mogli w warunkach odpowiednich dostarczyć Rubensowi modeli, było może pięciu czy sześciu, […] w mieszaninie postaci mniej lub więcej miernych, [którzy] nie mieli postawy, wyrazu, ruchu, zapału stroju”[27]. I konkluduje metaforycznie: „Z powodu wszystkich tych niedostatków natura przyzywała na pomoc sztukę; nie mogła dość uwydatnić cechy, trzeba było, aby artysta ją w tym zastąpił”[28]. Nawet więc dzieło realistyczne nie jest dokładną, fotograficzną kopią rzeczywistości. Artyście chodzi więc o zakomunikowanie pewnej idei przy pomocy skonstruowanej wizji świata, niebędącej prostą kopią rzeczywistości.

Struve wskazał artystów, którzy realizują estetykę naturalistyczną (realistyczną): Emila Zolę i Gustave’a Courbeta, nie wymieniał jednak dzieł, które egzemplifikowałyby jego tezę. Z ogólnych uwag o malarstwie Courbeta domyślać się można jedynie, że ma na myśli jego obraz *Kamieniarze.* Pisze bowiem, że obraz przedstawia „brudnych, ordynarnych robotników” i ogólnie, że naturaliści „tendencyjnie wyszukują w swoich przedmiotach tylko takie rysy, które wywołują wstręt i niesmak”[29]. Nie przeczy jednak, że mają w tym cel, czyli że zawierają jakąś ideę, bo dalej pisze, że artyści czynią to, aby przekonać odbiorców „o konieczności pewnych reform społecznych, aby ostrzec ludzi, że bez takich reform owa ordynarna nieokrzesaność […] najniższych warstw społecznych mogłaby się stać niebezpieczna dla całego dotychczasowego dorobku cywilizacji”[30]. A zatem, wbrew swojej wcześniejszej definicji, w dziełach realizujących estetykę naturalistyczną dostrzega nie tylko „fotografowanie” rzeczywistości, ale także ideę etyczno-społeczną i konkluduje, przecząc

[24] H. Taine, *Filozofia sztuki*, tłum. A. Sygietyński, S. Lewental, Warszawa 1896, s. 17.
[25] Ibidem.
[26] Ibidem, s. 26.
[27] Ibidem, s. 25.
[28] Ibidem.
[29] H. Struve, *Sztuka i piękno...*, op. cit., s. 79.
[30] Ibidem, s. 80.

samemu sobie, że nawet „sztuka realistyczna bez ideałów obchodzić się nie może”[31]. Struve nie akceptuje wszakże ani tych ideałów, ani środków artystycznych użytych do ich realizacji, bo ocenia dzieło z pulchrystyczno-hedonistycznego punktu widzenia: świat przedstawiony w tych dziełach jest brzydki, więc budzi odrazę u odbiorcy, a sztuka powinna być piękna i budzić przyjemne doznania. Struve krytykuje naturalizm także z poznawczego punktu widzenia. Chociaż rości on sobie pretensje do prawdziwego przedstawienia świata, przedstawia go, jeśli nawet wiernie, to wycinkowo, pomijając jego lepsze strony, więc „nie daje nam prawdy zupełnej”[32].

Z kolei idealizm, w ujęciu Struvego, „od dawien dawna przerzucił się z zasady w stronę przeciwną”[33], tj. „nie bierze w rachubę prawdy i rzeczywistości”[34], a dążąc do przekazu idei, ignoruje wierne naśladowanie widzialnego świata i popada w konwencjonalizm. Defekty te widzi Struve w akademickim klasycyzmie, w czym zgadza się z jego krytyką prowadzoną z perspektywy estetyki naturalistycznej[35].

Przedstawiwszy wady obu skrajnych nurtów w sztuce i estetyce, przystępuje Struve do prezentacji własnego poglądu normatywnego, mającego być ich syntezą. Dzieło sztuki musi zawierać oba elementy, zarówno ideę, jak i prawdę zmysłową. Musi prawdziwie przedstawiać świat rzeczywisty, aby możliwa była iluzja, ta bowiem jest warunkiem zadowolenia estetycznego, a dzieło, które nie budzi takiego zadowolenia, nie może być skutecznym nośnikiem idei. „Idea bez czynnika realistycznego staje się istotnie samowolną mrzonką, która nas głębiej zająć nie może”[36]. W estetyce utrzymuje więc Struve stanowisko analogiczne jak w metafizyce, mające być syntezą idealizmu i realizmu, i tak jak w metafizyce, realizm rozumie jako uzupełnienie idealizmu, a nie odwrotnie. Z jej perspektywy krytykuje estetyków idealistycznych – między innymi Hegla (nierzetelnie) – za to, że twierdzą, iż „sztuka ma wyłącznie za przedmiot ideał jako ideał”[37].

Kluczową sprawą takiej estetyki, tak jak i wcześniejszej, jest zdefiniowanie pojęcia idei i ideału. W stosunku do artykułu sprzed dziewiętnastu lat Struve dokonał tu redukcji znaczenia i zakresu pojęcia ideału do spraw społecznych. Redukcja ta polega na wycofaniu się z metafizyki.

[31] Ibidem, s. 81.
[32] Ibidem, s. 80.
[33] Ibidem, s. 83.
[34] Ibidem.
[35] Ibidem, s. 83–84.
[36] Ibidem, s. 85.
[37] Ibidem, s. 89.

Ideały – pisze teraz – to świadome sformułowanie celów, „które ożywiają ludzkość w pochodzie dziejowym”[38]. Są to „pojęcia o tym, co być powinno: o względnym udoskonaleniu warunków bytu i stosunków życiowych”[39]. A sztuka jest „dziedziną przejawu takich ideałów”, zaś jej życiowe znaczenie polega na „wykazaniu możliwości ich urzeczywistnienia wśród realnych warunków bytu”[40]. Struve nie wskazał jednak żadnych dzieł sztuki, które egzemplifikują tę jego koncepcję. Trudno byłoby, jak sądzę, znaleźć choćby jedno dzieło, które spełnia tę definicję.

Krytyka Eugène’a Vérona

Artykuł *Indywidualizm i przedmiotowość w sztuce*, podobnie jak poprzednie, ma konstrukcję polemiczną. Tym razem poglądy swoje, będące w dużej mierze repetycją idei zawartych w artykułach wcześniejszych, ale już bez metafizycznego ugruntowania, prezentuje Struve w opozycji do poglądów Eugène’a Vérona zawartych w książce *L’Esthetique* (1878)[41]. Dzieło to musiał on odebrać jako osobiste wyzwanie, gdyż w części negatywnej skierowane jest przeciwko przyjmowanym przezeń poglądom. Véron nie wskazał swoich antagonistów, ale nie pozostawił wątpliwości, że chodzi mu o teoretyków sztuki akademickiej, wzorujących się na niemieckich estetykach idealistycznych, którym przecież Struve zarówno bezpośrednio, jak i poprzez Kremera zawdzięczał swoje przekonania. Estetyce akademickiej zarzucił Véron przede wszystkim to, że ufundowana jest na najgorszej koncepcji estetycznej starożytności – na estetyce Platona – z powodu czego nie nadaje się do obrony. W części pozytywnej Véron lansuje estetykę ekspresji artysty, wspierającą wszelkie nowe antytradycjonalistyczne kierunki w sztuce. Już pierwsze zdania tego dzieła uczyniły z jego autora skrajnie niebezpiecznego przeciwnika idealizmu estetycznego w takim właśnie wariancie, jaki prezentował Struve.

> Nie masz nauki bardziej niż estetyka oddanej na pastwę marzeniom metafizyków. Od Platona aż do urzędowych doktryn naszych czasów robiono ze sztuki jakąś mieszaninę zasadniczych fantazyj i transcendentalnych tajemnic, które znajdują

[38] Ibidem, s. 86.

[39] Ibidem, s. 88.

[40] Ibidem, s. 89.

[41] Polskie tłumaczenie książki ukazało się w 1892 roku, więc Struve musiał korzystać z francuskiego oryginału.

> wyraz najwyższy w absolutnym pojęciu Piękna idealnego, nieruchomego i boskiego, pierwowzoru przedmiotów rzeczywistych. Przeciw tej dowolnej ontologii zamierzyliśmy wystąpić[42].

Polemizując z Véronem, dyskutował Struve zarazem ze wszystkimi rzeczywistymi i potencjalnymi jego zwolennikami, w tym także, po części, ze Stanisławem Witkiewiczem. Nie odważył się jednak bronić estetyki idealistycznej wprost. Argumenty Véron a były zbyt mocne. W swoim artykule w ogóle pominął sprawę metafizycznego ugruntowania wartości. Bronił natomiast sztuki tradycjonalistycznej, atakując wsparcie, jakiego udziela estetyka Véron a sztuce zrywającej z tradycją.

Véron swym dziełem dokonał rewolucji paradygmatycznej w estetyce: odrzucił jako fantastyczną idealistyczną estetykę metafizyczną, wedle której istotą sztuki jest realizacja idealnych wartości, mających byt niezależny i pierwotny w stosunku do bytu materialnego, i zastąpił ją estetyką ekspresji, wedle której istotą sztuki jest to, iż dzieła są wyrazem indywidualności ich twórców. Estetyka idealistyczna stanowiła filozoficzne wsparcie sztuki akademickiego klasycyzmu, zaś estetyka Véron a była silnym wsparciem dla sztuki zrywającej z tradycją akademickiego klasycyzmu i wszelkiego tradycjonalizmu, była apologią twórczości uwolnionej z więzów tradycji.

> Podobnie jak nie ma sztuki samej w sobie, z [tego] powodu, że Piękno absolutne jest chimerą, nie ma również estetyki skończonej i zamkniętej. Rozmaite formuły, w jakich starano się ją uwięzić – idealizm, naturalizm, realizm, itd. – są to tylko różne punkty widzenia sztuki, ale żaden z nich nie zawiera jej całości. […] Artysta […] nie ma się co troszczyć o konwencjonalne recepty akademickie, Jest on swobodny, bezwzględnie swobodny, ale pod jednym warunkiem, że będzie absolutnie szczery i że będzie starał się wyrażać myśli, uczucia, wzruszenia, które mu są właściwe i nie będzie naśladował nikogo[43].

Z a-metafizycznego punktu widzenia Véron diagnozuje stan sztuki współczesnej. Artyści mają do wyboru trzy zasadnicze drogi: „naśladowanie sztuki dawnej, odtwarzanie przedmiotów rzeczywistych, objawianie wrażeń

[42] E. Véron, *Estetyka*, tłum. A. Lange, Warszawa 1892, s. 1.

[43] Ibidem, s. 3. Ten pogląd na sztukę przejął potem od Véron a Witkiewicz-junior, przeciwko swemu ojcu, który chociaż nie trzymał się ortodoksyjnie naturalizmu, to jednak nie chciał go zupełnie porzucić. Zob. J. Tarnowski, *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014, s. 270–278.

osobowych”[44]. Pierwszą podąża sztuka akademicka negująca postęp, konserwująca dawne formy i sposoby tworzenia dzieł. Sztuka naśladująca dawną sztukę nie jest prawdziwą sztuką. Druga droga jest skutkiem odrzucenia akademizmu, zmuszającego artystów do tworzenia jak za czasów Peryklesa czy Leona X. Odrzucając tradycję, artyści eliminują wszelką myśl ze sztuki. Gdyby tylko do tego sprowadzała się twórczość tego nurtu, też by nie była prawdziwą sztuką, gdyż byłaby tylko kopiowaniem wyglądu rzeczywistości. Tak rozumiany skrajny realizm byłby mechaniczną, kolorową fotografią. Na szczęście, jak pisze Véron, redukcja taka nie jest w pełni możliwa, bo artysta zawsze dodaje coś od siebie, „czego nie ma przed oczami, to znaczy wzruszenie, wrażenie osobiste”[45]. Z tego powodu nawet artyści, którzy głoszą teorię realistyczną, na przykład Courbet[46], w praktyce wykraczają poza nią, tworząc dzięki temu prawdziwe dzieła sztuki. Prawdziwa sztuka – wyrokuje Véron – to sztuka ukazująca wnętrze artysty – jego „wzruszenia, przekonania, szczerość, samotność, […] temperament, osobowość”[47]. A tych, którzy zastępują nowatorską twórczość pamięcią i kopiowaniem tradycji bądź też dążą do wiernego kopiowania natury uważa Véron za wrogów sztuki. Jej instytucjonalnym wrogiem są akademie sztuki i zarządzane przez akademików salony artystyczne, które uczą tylko kopiowania dzieł i promują zachowania tłumiące rzeczywisty talent artystyczny[48]. Tylko dzięki akademizmowi Jean-Auguste-Dominique Ingres i Alexandre Cabanel stali się prorokami i sędziami sztuki. I przez to młodzi artyści ulegają w akademiach „cabanelizacji”[49]. W sferze teorii nauczanie akademickie bazuje na estetyce idealistycznej, którą pojmuje się jako naukę o pięknie. „Nauka o pięknie – dobrze – ale cóż to jest piękno?”[50] – pyta retorycznie Véron. Dla estetyki akademickiej, tak jak dla Platona i Johanna Joachima Winckelmanna, piękno jest bytem idealnym, absolutnym, istniejącym poza człowiekiem.

[44] E. Véron, op. cit., s. 15.

[45] Ibidem, s. 16.

[46] Zob. G. Courbet, *Manifest realizmu*, [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, t. 3, red. H. Morawska, Warszawa 1977, s. 7–8.

[47] E. Véron, op. cit., s. 15–16.

[48] Jest to pierwszy manifest antyakademizmu, powielany potem przez wielu radykalnych antytradycjonalistów, na czele z Filippem Tommasem Marinettim i Walterem Gropiusem.

[49] E. Véron, op. cit., s. 11.

[50] Ibidem, s. 116.

> Piękno [...] jest formą istotną wszystkich rozmaitych stworzeń, zanim przyjęły ciało, to znaczy że stanowi prototyp kreacji takiej, jaka się przedstawić musiała w doskonałej formie Bogu-Stworzycielowi, zanim uległa poniżeniu, wynikającemu koniecznie z jej urzeczywistnienia w materii. [...] Rozważane w ten sposób zowie się ideałem. [...] W zasadzie spoczywa ono na czystej hipotezie, absolutnie niczym nieusprawiedliwionej i w istocie niemającej nic, prócz rzeczywistości dźwiękowej wyrazu, z którego się urodziła, jak wszystkie byty metafizyczne[51].

Swoją *Estetykę* kończy Véron rozbudowaną analizą teorii estetycznej Platona, ponieważ – jak wyjaśnia – „w niej to znajduje się źródło i wyjaśnienie większości przesądów, stanowiących doktrynę akademicką lub klasyczną"[52]. To jednak wcale nie oznacza, że zwolennicy klasycyzującego akademizmu są wierni myśli Platona. Ze złej estetyki Platona robią jeszcze gorszą estetykę akademicką. A robią to w celu walki z nowatorskimi tendencjami w estetyce i sztuce. Główną kategorią tego walczącego akademizmu jest pojęcie ideału wywodzone z estetyki Platona. Co prawda nie napisał on dzieła poświęconego estetyce, zostawił jedynie porozrzucane w różnych dialogach myśli na temat sztuki i nie wszystkie one są jasne, ale akurat jego poglądy na temat ideału są klarowne, więc łatwo skonfrontować z nimi poglądy powołujących się na Platona estetyków akademickich. Używają oni pojęcia ideału w dwóch znaczeniach: albo jako synonimu pojęcia ogólnego, albo utożsamiając go z samym Bogiem. Tymczasem pojęcie ideału w pismach samego Platona nie ma nic wspólnego ani z pojęciem ogólnym, ani z bóstwem. Aby wyeksplikować platońskie rozumienie pojęcia ideału, Véron rekonstruuje jego estetykę. Jest ona zbudowana na kilku podstawowych przekonaniach metafizycznych. Po pierwsze, że oprócz świata materialnego istnieje świat niematerialny, na który składają się Bóg, demiurg, któremu Bóg nakazał rządzenie światem materialnym, oraz idee, które są pierwowzorami wszystkich rzeczy widzialnych. Po drugie, że każda z idei służyła Bogu za wzór do tworzenia przedmiotów konkretnych. Wśród tych idei są także idee absolutne, takie jak dobro, prawda i piękno. Po trzecie, że inteligencja ludzka ma charakter receptywny, bierny. A to oznacza, iż umysł jest zwierciadłem, w którym odbija się świat zewnętrzny, a ponadto, że człowiek może także poznać owe idee dzięki rozumowi, w którym się one – równie biernie, jak przedmioty materialne w postrzeżeniach zmysłowych – odbijają. Po czwarte, że poznanie idei jest przypominaniem ich sobie. Człowiek był kiedyś czystym duchem

[51] Ibidem, ss. 116–117.

[52] Ibidem, s. 417.

i wówczas pojmował bezpośrednio idee, zaś potem przyjął postać cielesną, ale zachował pamięć z okresu istnienia jako byt czysto duchowy i żywi pragnienie odtworzenia owej pierwotnej całości. „Jest to teoria reminiscencji oparta na indyjskiej doktrynie metempsychozy[53]. Po piąte, świat idealny jest doskonały, a świat materialny doskonały nie jest, bowiem gdyby taki był, byłby identyczny z tamtym. „Istota najwyższa mogła więc dostarczyć światu tylko słabego odbicia swej własnej doskonałości. Tak ład, harmonia i proporcja zastępują w rzeczach jedność boską"[54]. Po szóste, idea piękna musi określać mniej własności, niż posiadają przedmioty materialne, bo zawierać może tylko to, co jest im wspólne, a nie to, co specyficzne. Po siódme, ludzie zachowują śladową i uśpioną pamięć piękna idealnego, którego doświadczali w życiu przedinkarnacyjnym, co wzbudza w nich chęć naśladowania piękna ziemskiego. Po ósme, artystą jest człowiek, u którego owa wrodzona pamięć piękna idealnego jest najżywsza, a w związku z tym umiejętność dostrzegania i naśladowania zawsze niedoskonałego piękna wcielonego – największa. Niedoskonałe, postrzegane zmysłowo piękno wcielone artysta udoskonala z uwagi na owo niewyraźnie pamiętane piękno idealne i daje mu wyraz w dziele sztuki. „Obraz ten, już oddalony, typowej doskonałości rzeczy jest to właśnie to, co Platon zowie ideałem"[55]. Konkluzja Vérona jest więc taka, że skoro teoria Platona opiera się na założeniu o metempsychozie i reminiscencji z życia sprzed inkarnacji, to przyjęcie go sprawia, że cała teoria ma charakter fantastyczny, natomiast jego usunięcie rujnuje tę budowlę. Ponadto, nie do pojęcia jest, jak idea abstrakcyjnego piękna mogłaby być wzorem naśladowania artystycznego, skoro właśnie „logicznie wyklucza wszelką rzeczywistość materialną"[56], więc między światem idealnym a światem materialnym istnieje przepaść. Piękno idealne rozumiane po platońsku byłoby niepojęte dla człowieka i nie dawałoby się urzeczywistnić w przedmiotach realnych, a zatem ideał platoński, gdyby był wspomnieniem, nie mógłby być wspomnieniem idei absolutnej, a jedynie niedoskonałych, zmaterializowanych typów, które człowiek oglądał w poprzednich wcieleniach. Ideał rozumiany jako idea jest natomiast jeden, niezmienny. „Bezpośrednie zatem naśladownictwo piękna absolutnego jest czystym absurdem"[57].

[53] Ibidem, s. 422.
[54] Ibidem, s. 423.
[55] Ibidem, s. 424.
[56] Ibidem.
[57] Ibidem, s. 426.

Oparta na niedowodliwych hipotezach metafizyka platońska prowadzi do trzech absurdalnych implikacji, niezgodnych ze stanem faktycznym sztuki, a zarazem wzajemnie sobie przeczących. Po pierwsze, że prawdziwą sztuką – odzwierciedlającą ideał – jest sztuka unikająca ekspresji, bo ideał musi być niezmienny i nieruchomy, przeto sztuka musi być niezróżnicowana, po drugie, że artysta jest nietwórczym kopistą tego ideału, po trzecie, co pozostaje w skrajnej sprzeczności z drugim, że dzieła artysty – „istoty tak poniżonej" – są doskonalsze od dzieł samego Boga[58]. Platonizm nie nadaje się przeto na podstawę naukowej estetyki.

Swoją estetykę naukową Véron buduje „od dołu", od konstatacji, że celem artystów jest bądź wywołanie u widzów przyjemności estetycznej, tj. podobania się dzieła, bądź wyrażenie swojej osobowości. W sztuce są więc dwa zasadnicze nurty. Pierwszy rodzaj nazywa sztuką dekoracyjną, drugi zaś – ekspresyjną. Następnie stawia tezę empiryczną, że sztuka ekspresyjna przeważa ilościowo nad dekoracyjną. Każde dzieło jest bowiem ekspresyjne, ale nie każde jest estetyczne. Piękno, rozumiane psychologicznie, jako to w dziele, co się podoba, jest rzadko celem artystów[59]. Należałoby więc porzucić ujmowanie estetyki jako nauki o pięknie i w ogóle wyeliminować z niej owo pojęcie. Gdyby jednak, ulegając tyranii reguł i przyjętych zwyczajów językowych, chcieć utrzymać pojęcie piękna, to należy je rozumieć zupełnie inaczej, niż to czyni idealistyczna estetyka. To, co się naprawdę podoba w dziele, to nie przedmiot przedstawiony, ale sposób jego wykonania, a więc artyzm twórcy. Z aprobatą Véron cytuje opinię Étienne'a Josepha Théophile'a Bürgera z *Salonu* 1868:

> W dziełach zajmujących tłumy autorzy niejako zastępują miejsce natury. [...]. Chardina podziwiają w szklance, którą on namalował. Geniusz Rembrandta uwielbiają w głębokim i szczególnym charakterze, jaki odbił na tej głowie, która mu pozowała[60].

Najwyższym uznaniem objęte są te wytwory artystyczne, które uważane są za dzieła geniuszu. A ponieważ estetykę interesują dzieła najwybitniejsze, toteż należy ją rozumieć – postuluje Véron w konkluzji – jako naukę mającą za przedmiot „badanie filozoficzne objawów geniuszu artystycznego"[61].

[58] Ibidem, s. 437.
[59] Ibidem, s. 127.
[60] Ibidem, s. 128.
[61] Ibidem, s. 129.

Celem Vérona było obalenie estetyki akademickiej, zwanej przezeń także „estetyką urzędową", i wylansowanie na jej gruzach własnej koncepcji. Jego przekonania teoretyczne miały także silne implikacje aksjonormatywne. Krytyka estetyki akademickiej prowadzi do krytyki wspieranej przez nią sztuki akademickiej, zaś lansowana teoria ekspresji udziela wsparcia współczesnej sztuce antyakademickiej, czyli w tamtym okresie – realizmowi/naturalizmowi oraz impresjonizmowi. Krytyczne ostrze Vérona dosięgało także estetyki Struvego, którego prace z pewnością nie były mu znane, niemniej jego poglądy były zbieżne z krytykowaną przezeń ogólnie platonizującą estetyką akademicką. Nie tylko zresztą krytykowaną, ale i ośmieszaną, co skłoniło Struvego do zdecydowanej reakcji. Nie podjął jednak polemiki w obronie platonizującej metafizyki, lecz zaatakował Vérona na obszarze aksjonormatywnych implikacji jego estetyki. Wystąpił jako obrońca wielkiej tradycji artystycznej, zagrożonej tendencjami „negacyjnymi" w sztuce wspieranymi przez koncepcje takie jak Vérona. Można więc sądzić, że Struve po krytyce Vérona uznał fiasko swojej idealistycznej estetyki. Gdyby potrafił jej bronić, zrobiłby to, a skoro tego nie zrobił, to znaczy, że nie potrafił. Nie dlatego wszak, że zabrakło mu umiejętności operacyjnych (ich braku nie można mu odmówić), ale dlatego, że uznał to za niewykonalne.

Struve w rzeczonym artykule nie tylko nie podejmuje polemiki z Vérona krytyką idealistycznej estetyki, ale przezornie w ogóle unika problematyki metafizycznej. Krytykuje jedynie koncepcję otwartego i zarazem zrywającego z tradycją dzieła sztuki, będącą konsekwencją estetyki ekspresji. Powtarza najpierw za Véronem (nie wskazując go wszakże jako źródła) diagnozę współczesnego stanu sztuki i uzupełnia ją o swoją koncepcję „prawdziwej" sztuki. Artysta ma do wyboru albo „czołobitność przed ogołoconą z myśli przyrodą"[62] – tak czyni naturalizm, albo powielanie konwencji i rutyny – tak zaleca akademizm, albo kierowanie się wyłącznie talentem i negowanie wielowiekowego dziedzictwa artystycznego oraz wykształcenia akademickiego – „takiego właśnie barbarzyństwa dopuszczają się na polu artystycznym Véron i jego adepci"[63]. Podobnego „barbarzyństwa" dopuszczają się polscy „adepci Vérona" – jest to aż nadto czytelna aluzja do Witkiewicza – „którzy pomimo wszelkiej pretensji do oryginalności zastąpili tylko École des Beaux-Arts Akademią Krakowską, a na kozła ofiarnego zamiast Cabanela wzięli Matejkę"[64]. Wedle tej kon-

[62] H. Struve, *Sztuka i piękno…*, op. cit., s. 117.
[63] Ibidem, s. 121.
[64] Ibidem, s. 120.

cepcji – wywodzi Struve – „co kto tworzy i jak tworzy to właściwie jest rzeczą obojętną, aby tylko dać dowody talentu”[65]. Struve takiej „estetyce negacyjnej” przeciwstawia swoją koncepcję dzieła sztuki, wedle której jest ono efektem twórczego korzystania z kumulowanej w toku postępu w sztuce wiedzy i umiejętności. Przyznaje nawet rację Véronowi, że bierne kopiowanie konwencji akademickich nie daje wartościowych rezultatów, ale silnie przeciwstawia się jego rewolucyjnej koncepcji sztuki zrywającej z tradycją. Wyraża wiarę w linearny, kumulatywny rozwój sztuki:

> [...] jak w naturze, tak i w sztuce nie ma skoków, lecz istnieje rozwój organiczny, polegający na stopniowym przetworzeniu materiałów i form przeszłości, na wydaniu nowych oryginalnych objawów tylko przy pomocy kombinacji czynników już istniejących i działających w przeszłości. […] Geniusz prawdziwy […] nie łamie gwałtownie form dawnych […] nie przerywa ciągłości w rozwoju[66].

Struve broni tu nie estetyki idealistycznej przeciwko frontalnemu jej zanegowaniu przez Vérona, lecz tradycjonalistycznej koncepcji dzieła sztuki przeciwko koncepcji dzieła zrywającego z akademicką tradycją. Trudno się oprzeć wrażeniu, że po ataku Vérona na akademicki idealizm, uznawszy teorię swoją za niemożliwą do utrzymania, bronił już tylko swego konserwatywnego, mieszczańskiego w gruncie rzeczy, gustu przeciwko gustowi nowoczesnemu, akceptującemu nową sztukę. Wypowiadał się jednak samozwańczo w imieniu „zwykłego śmiertelnika”, którego zmysłu piękna nie zadowala sztuka nowoczesna, a drażni „jedynie jego nerwy wcale niewybrednymi bodźcami”[67]. Dalej już pisał o sztuce nowoczesnej we własnym imieniu, ze złością i jak zawsze *ex cathedra*, że

> [...] goni […] za zwodniczymi marami, bałamuci siebie i innych wymuszonymi utworami samowoli, skazanymi z góry na efemeryczne istnienie. Świadczą o tym adepci intuicjonizmu, symbolizmu, dekadentyzmu, impresjonizmu, wibryzmu i tylu innych kierunków współczesnej poezji i sztuki szukający nowych dróg, aby tylko nie iść po utorowanym gościńcu, aby uchodzić koniecznie za oryginalnych, jak gdyby oryginalność nie była już możliwa w granicach dotychczasowej kultury estetycznej[68].

---

[65] Ibidem, s. 115.

[66] Ibidem, s. 127.

[67] Ibidem.

[68] Ibidem. s. 115–116. Trudno się oprzeć wrażeniu, że pokolenie później Witkacy sparafrazował tę właśnie krytykę sztuki współczesnej, ale zrobił to inaczej, w sposób humorystyczno-ironiczny: „Każdy może tworzyć byle co i ma prawo być z tego

Struve odrzucił więc niemal całą nową sztukę swoich czasów. Co zaś w niej konkretnie uznał za wartościowe, tego nie wskazał. Poprzestał na żarliwej, ale ogólnikowej obronie tradycjonalizmu artystycznego przeciwko tendencjom nowoczesnym. Artykuł kończy się wyznaniem wiary i zarazem apelem o obronę tradycji: „obowiązek nakazuje prawdziwym miłośnikom sztuki bronić dotychczasowej kultury estetycznej, jako jedynej rękojmi dodatniego rozwoju artyzmu na przyszłość”[69].

Rejterada z metafizyki i reorientacja tematyczna

Wszystkie te trzy powstałe w różnym czasie artykuły pomieścił Struve w książce *Sztuka i piękno*, co zdaje się sugerować, że z ich treści był nadal zadowolony i że w jego przekonaniu składają się one na całość jego poglądów. Jednak trudno nie zauważyć wycofania się Struvego z problematyki metafizycznej. Zachodzi więc pytanie, czy mimo jej porzucenia naprawdę utrzymywał wcześniej wyartykułowane poglądy w zakresie ontologii wartości, kluczowe dla jego teorii. Obrona idealistycznej ontologii piękna przed krytyką ze strony Vérona (i Witkiewicza) wymagałaby wielkiej pracy filozoficznej, a wysiłku takiego już Struve nie podjął. Sprawia to, że jego *Sztuka i piękno* nie jest systematycznym wykładem teorii estetycznej, lecz antologią tekstów powstałych w różnym czasie, złożoną bez dbałości o to, by wyłoniła się z tego dzieła koherentna koncepcja estetyczna. To, że Stanisław Tarnowski nie zechciał zrecenzować książki Struvego, mimo usilnych zabiegów autora, świadczyć może o tym, że książka ta w jego

zadowolonym, byleby nie był w swojej pracy szczerym i znalazł kogoś, który równie kłamliwie będzie to podziwiał. Ogarniamy wszystkie nie uznane dotąd kierunki: neo-pseudo-kretynizm, filutyzm, na-dudka-wystrychizm, neo-naciągizm, małpizm, papugizm, neo-kabotynizm, fałszyzm, solipsoedryzm, mistyficyzm, nabieryzm, fiktobydlętyzm, oszukizm, neo-humbugizm, krętacyzm, udawizm (odróżnić od udaizmu, czyli tego, co się udaje w znaczeniu powodzenia), błaźnizm, nieszczeryzm, w-pole--wyprowadzizm, z-mańki-zażywaizm, przecheryzm, łgizm, łgarstwizm, brać-na--kawalizm, wmówizm, co-ślina-na-język-przyniesizm, zawraco-głowizm. Wszyscy przedstawiciele tych kierunków odetchną w naszej rozkosznej atmosferze Czystej Blagi. […] Niech żyje czysta, rozkoszna, świadoma swej potęgi, swobodna, bezwstydna BLAGA! […] O Blago, Czysta Blago – któż cię przelicytuje?!!!!” (S. I. Witkiewicz, *Manifest (Fest-mani)*, Zakopane 1921, [online] http://polona.pl/item/319858/0/ [dostęp: 13.03.2015]).

[69] H. Struve, *Sztuka i piękno…*, op. cit., s. 130.

przekonaniu nie dawała się pozytywnie ocenić, a nie chciał jej ocenić negatywnie, bo ogólna jej wymowa, tj. obrona estetyki i sztuki tradycjonalistycznej, była mu bliska[70].

Książka Struvego stała się wbrew nadziejom autora świadectwem porażki lansowanej przez niego wersji estetyki idealistycznej, porażki, która stała się także jego osobistą przegraną i przyśpieszyła jego wycofanie się z życia naukowego i publicznego, a wbrew jego nadziejom wyrażonym w liście do Stefana Pawlickiego, nie przyczyniła się do wzmocnienia „upadającego idealizmu w sztuce"[71].

Po wydaniu *Sztuki i piękna* Struve opublikował jeszcze cztery ważniejsze teksty podejmujące problematykę estetyczną: *Dyletantyzm i krytykę* (1893), hasło *Estetyka* do *Wielkiej Powszechnej Encyklopedii Ilustrowanej* (1897) oraz *Sztukę i społeczeństwo* (1903), a także niewielką książkę *Anarchizm ducha u nas i obcych* (1899,1901). Artykuł *Dyletantyzm i krytyka* jest aluzyjnym atakiem na niewymienionego z imienia i nazwiska Witkiewicza. Struve zarzuca mu dyletantyzm, a zarzut Witkiewicza, że Struvemu brak wiedzy warsztatowej o malarstwie, odbija kontrargumentem, że wiedza artysty jest syntetyczna, zaś krytyka jest analityczna i wymaga szerokich studiów przygotowawczych, przeto nie wystarczy być artystą, aby być krytykiem. W wymiarze teoretycznym tekst jest ubogi, zawiera tylko jedną ogólną uwagę normatywną, że społeczną rolą krytyki jest

[70] W liście do Stefana Pawlickiego Struve prosi go o wpłynięcie na Stanisława Tarnowskiego, aby zechciał zrecenzować jego książkę: „Przy sposobności ośmielam się znowu trudzić Szanownego Pana skromną prośbą. [...] Miałem zaszczyt przesłać zarówno Panu, jak i hr. St. Tarnowskiemu moją książkę pt. *Sztuka i piękno*. Ma ona przeciwdziałać radykalizmowi estetycznemu, jaki się u nas w Warszawie na dobre rozsiadywać zaczyna wskutek książki Witkiewicza. Hr. Tarnowski napisał recenzję tej ostatniej w „Przeglądzie Polskim", a „Tygodnik Ilustrowany" podaje obecnie jej przedruk. Samo zajęcie się tą książką przez taką powagę literacką, jaką jest hr. Tarnowski, podnosi jej znaczenie i wpływa na rozpowszechnienie poglądów w niej zawartych. Mając to na uwadze ośmielam się prosić Czcigodnego Pana o zwrócenie przy sposobności uwagi hr. Tarnowskiemu na moją książkę; może by zechciał ją przeczytać i zdać o niej również publicznie sprawę w „Przeglądzie Polskim" w celu moralnego poparcia powagą swoją zasad zdrowego idealizmu na polu estetyki. Hr. Tarnowski znajdzie w mej książce wszechstronne potwierdzenie głoszonych przez siebie poglądów estetycznych". Tarnowski najwyraźniej nie podzielał opinii autora książki i recenzji nie napisał. Zauważmy na marginesie, że list ten datowany jest na 20 listopada 1891 roku, a to znaczy, że już wtedy książka była wydrukowana, ale nosiła datę przyszłoroczną. S. Borzym, *Przeszłość dla przyszłości. Z dziejów myśli polskiej*, Warszawa 2003, s. 69.

[71] Ibidem, s. 70.

umiejętne kierowanie produkcją artystyczną ku wyżynom ideału, i sugeruje, że jest to jakiś, bliżej jednak przez niego nieokreślony, ideał postępu cywilizacyjnego ludzkości, zagrożony obecnie twórczością zrywającą ciągłość z wielką sztuką przeszłości inspirowaną dyletancką krytyką.

Ideał w późnych pracach Struvego nie jest już boskim prawzorem, ale wyobrażeniem artysty lub społeczeństwa o celu podejmowanych działań. Gdyby od początku w ten sposób rozumiał on pojęcie ideału, Witkiewicz nie miałby powodu, aby wykorzystać argumenty antymetafizyczne, a polemika ograniczyłaby się do starcia dwóch programów normatywnych.

Także w artykule *Estetyka* Struve – zapewne pomny przeprowadzonej przez Vérona krytyki idealistycznej estetyki – unika dywagacji metafizyczno-teistycznych i piękno ujmuje jako „harmonijne zespolenie podmiotowej treści z przedmiotową formą", utożsamiając to, co podmiotowe, z tym, co idealne[72]. Trzyma się jednak deklaratywnie swojego pierwotnego, baumgartenowsko-batteaux'owskiego rozumienia estetyki jako nauki o pięknie i z tego powodu wpada w kłopoty teoretyczne, których najwyraźniej nie dostrzega. Odmetafizyczniona i odteizowana definicja piękna rozsadza bowiem definicję estetyki jako nauki o pięknie. Piękno definiowane jest już nie jako byt obiektywny, ale jako byt relacyjny, jako efekt aktywnego transponowania przez podmiot pojęcia piękna na jakieś zespoły jakości odbieranych zmysłowo, których nośnikiem jest dzieło jako przedmiot materialny. Ową treść podmiotową rozumie teraz psychologiczne. Idealistyczny pozostał już tylko sposób werbalizacji. Główną energię umysłową wkłada Struve i w tym przypadku w żarliwą obronę tradycjonalizmu artystycznego przeciwko tendencjom antytradycjonalistycznym, postrzeganym jako śmiertelne zagrożenie dla kultury wysokiej.

W *Anarchizmie ducha…* stworzył Struve wizję upadku kultury wysokiej spowodowanego przez tytułowy „anarchizm ducha", za którego koryfeusza uznał Nietzschego, zaś za artystycznych sukcesorów – twórców wszelkich nieidealistycznych kierunków w sztuce, wśród których znaleźli się między innymi „parnasiści, dekadenci, hydropaci, symboliści,

[72] H. Struve, *Wybór pism estetycznych*, op. cit., s. 94. Myśl ta – przypomnę – pochodzi od Schellinga, ale czy ją wziął od samego Schellinga, czy za pośrednictwem Hegla lub neoheglistów, trudno ustalić, a sam Struve nie ujawnił źródła swego poglądu. Zob. J. Tarnowski, *Heglowski-platońskie inspiracje pierwszych polskich estetyków akademickich. Część pierwsza: Józef Kremer*, „Estetyka i Krytyka" 2015, nr 36, s. 122.

impresjoniści, wibryści i tym podobni moderniści”[73]. W tekście tym nie widać już inspiracji platońsko-heglowskiej, a jego poważna w gruncie rzeczy treść osłabiona jest przez napastliwy i apodyktyczny ton.

W swym ostatnim tekście o sztuce, zatytułowanym *Sztuka i społeczeństwo*, obwieszcza Struve upadek dwóch estetyk antyidealistycznych: naturalizmu, przyjmującego za cel sztuki naśladowanie rzeczywistości, oraz formalizmu, przyjmującego za cel sztuki doskonałość środków artystycznych, co jest oczywistą podwójną aluzją do poglądów Witkiewicza. „Dziś te prądy, zwalczające idealizm w sztuce, należą już do przeszłości, posiadają tylko wartość archeologiczną”[74] – pisze z wyraźną satysfakcją. A zarazem obwieszcza powrót sztuki, w której dokonuje się „odrodzenie głębszego uczucia, ducha w sztuce, a więc i ideałów”[75], nie identyfikuje jej jednak konkretnie i przyznaje, że estetyka tej nowej sztuki „nie przyjęła jeszcze charakteru ściśle określonej teorii”[76]. Radość Struvego była przedwczesna, wszak sztuka i jej estetyka po epizodzie symbolizmu poszły w kierunku najbardziej przez niego znienawidzonym – refutacji tradycji.

Struve wycofał się, trudno nie dodać, że chyłkiem, z idealistyczno-metafizycznego rozumienia ideału – kluczowej kategorii swojej estetyki – i zastąpił je rozumieniem potocznym, zdroworozsądkowym.

> Dążąc do zmiany tego, co jest, na stan odpowiadający temu, co, według nas być powinno, posiadamy w umyśle naszym pewien gotowy, mniej lub więcej rozwinięty wzór […]. Taki wzór, według którego pragniemy urobić rzeczywistość, aby odpowiadała naszym wymaganiom, nazywamy ideałem. […] Ideał ma charakter na wskroś podmiotowy, subiektywny, ściśle związany z indywidualnym nastrojem umysłu[77].

Pisze dalej, że religia kształtuje „ideały życia przyszłego, transcendentalnego”, zaś sztuka „uzmysławia” wiele różnych uniwersalnych ideałów ludzkości. I daje kilka przykładów: dzieło przedstawiające Zeusa wyraża „ideał boskiego majestatu i powagi”, Pallas Atenę – wzniosłą myśl i mądrość, Apollona – zwycięską energię, Herkulesa – niezrównaną siłę fizyczną, Laokoona czy Niobe – „wcielenie serdecznego bólu ojca, matki wobec

---

[73] H. Struve, *Anarchizm ducha u obcych i u nas: studium krytyczne*, Warszawa 1901, s. 27.

[74] Idem, *Wybór pism estetycznych*, op. cit., s. 69.

[75] Ibidem.

[76] Ibidem.

[77] Ibidem, s. 67, 71.

tragicznego losu dzieci"[78]. Struve rozumie tu pojęcie ideału typologicznie, psychologicznie, a zarazem społecznie i normatywnie, gdyż dalej definiuje pojęcie prawdziwej sztuki jako takiej, która wyraża dążenia i potrzeby danego społeczeństwa w trosce o jego przyszłość[79].

Struvego obrona tradycjonalizmu nie wywarła już wpływu na naszą estetykę ani sztukę. W plastyce i literaturze formacja Młodej Polski rozpoczęła proces coraz silniejszego negowania tradycji, którego estetyczną ofiarą stał się nie tylko idealizm postheglowski, ale i antyidealistyczny naturalizm. Późniejsze wystąpienia Adolfa Baslera, Zbigniewa Pronaszki, formistów, BLOK-u, Praesensu położyły kres nie tylko estetyce idealistyczno-akademickiej, ale i walczącej z nią estetyce naturalistycznej[80]. Ta druga jednak odrodziła się po kilkudziesięciu latach jako jeden z nurtów estetyki postmodernistycznej. Pierwsza zaś należy do cmentarzyska idei.

Hegelian-Platonic Inspirations of the First Polish Academic Aestheticians. Part Two: Henryk Struve

Abstract

In his monumental work *Letters from Cracow*, published since 1843, Józef Kremer, the first Polish academic aesthetician, propagated Hegelian aesthetics reinterpreted in Platonic and theistic terms. The work was the first consistent lecture on aesthetics in Polish. Like Hegel, Kremer supported academic art. He significantly influenced Lucjan Siemieński, the most eminent art critic of the age, who published his reviews in Cracow's *Czas* magazine, as well as Henryk Struve, a philosopher and aesthetician of the younger generation, who in the 1870s became the main authority on art and the evaluation of works of art, modern ones in particular. Unlike Kremer, who categorically expressed his opinions and who did not have to face opposing views, Struve fought disputes against Véron's views, which were critical of academic-idealistic aesthetics. He also fought a losing battle with Stanislaw Witkiewicz. The dispute resulted in the disappearance of academic-idealistic aesthetics, which was also a factor in academic painting vanishing from Polish culture.

Key words

academic art, academic-idealistic aesthetics, Hegel, Plato, Véron, Witkiewicz, work of art

[78] Ibidem, s. 70.

[79] Ibidem, s. 72, 80.

[80] Szerzej piszę o tym w książce *Wielki przełom...*, op. cit.

Bibliografia

1. Borzym S., *Józef Kremer i Henryk Struve*, [w:] *Józef Kremer 1806–1875*, red. J. Maj, Kraków 2007.
2. Borzym S., *Poglądy filozoficzne Henryka Struvego*, Wrocław 1974.
3. Borzym S., *Przeszłość dla przyszłości. Z dziejów myśli polskiej*, Warszawa 2003.
4. Courbet G., *Manifest realizmu*, [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, t. 3, red. H. Morawska, Warszawa 1977.
5. Struve H., *Anarchizm ducha u obcych i u nas: studium krytyczne*, Warszawa 1901.
6. Struve H., *Sztuka i piękno: Studia estetyczne*, Warszawa 1892.
7. Struve H., *Wybór pism estetycznych*, red. J. Sztachelska, Kraków 2010.
8. Taine H., *Filozofia sztuki*, tłum. A. Sygietyński, S. Lewental, Warszawa 1896.
9. Tarnowski J., *Heglowski-platońskie inspiracje pierwszych polskich estetyków akademickich. Część pierwsza: Józef Kremer*, „Estetyka i Krytyka" 2015, nr 36.
10. Tarnowski J., *Stanisława Ignacego Witkiewicza system Ontologii Ogólnej*", [w:] *Czytanie Witkacego: studia*, red. A. Czyż, Siedlce 2001.
11. Tarnowski J., *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014.
12. Witkiewicz S. I., *Manifest (Fest-mani)*, Zakopane 1921, [online] http://polona.pl/item/319858/0/ [dostęp: 13.03.2015].
13. Véron E., *Estetyka*, tłum. A. Lange, Warszawa 1892.

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics
42 (3/2016), DOI: 10.19205/42.16.9

Piotr Winskowski*

Trwanie plamy i migotanie linii. Przestrzeń i czas w grafikach Arthura C. Danto

Abstrakt

Drzeworyty autorstwa Arthura C. Danto pozostają w cieniu jego działalności jako filozofa, estetyka i krytyka sztuki. Artykuł przedstawia kilka aspektów formalnych, począwszy od analizy linii graficznych i sposobu, w jaki linie te składają się w plamy, sugestii przestrzeni pojawiającej się na krawędzi linii, po badanie relacji między czasem pracy nad drzeworytem i czasem jego percepcji oraz motywów estetyki Dalekiego Wschodu, zwłaszcza kwestii spontaniczności aktu twórczego wobec czasochłonnego i zdyscyplinowanego opracowywania deski drzeworytniczej. Nie analizując związków teorii filozoficznej Danto z jego dziełami artystycznymi, tekst wskazuje na poszczególne warsztatowe cechy tych prac, mogące stanowić punkty zaczepienia dla ogólnej refleksji estetycznej podejmowanej nad nimi, a w dalszej kolejności – nad związkami między tworzeniem i filozofowaniem.

Słowa kluczowe

grafika, drzeworyt, linia, plama, odbitka, *ukiyo-e*, Arthur C. Danto

1

Filozof, estetyk i krytyk sztuki Arthur Coleman Danto (ur. 1.01.1924, zm. 25.10.2013), autor teorii „końca sztuki" i „świata sztuki", które istotnie wpłynęły na dyskusje toczone w drugiej połowie XX wieku w estetyce

* Wydział Malarstwa
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
e-mail: piotr.winskowski@gmail.com

amerykańskiej i anglosaskiej[1], jest również autorem serii czarno-białych grafik, wykonanych w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych przy użyciu klasycznego warsztatu drzeworytniczego. Prace te – powstałe niezależnie od jego działalności naukowej – nie są ilustracją teorii z zakresu filozofii sztuki, poglądów dotyczących procesu twórczego ani jego postulowanego efektu. Kategoriom takim Danto stawiał zdecydowany wymóg uniwersalności, zdolności do opisywania na poziomie ogólnym wszelkich cech obiektów, którym należałoby przypisać jakości estetyczne. Efekty pracy artystycznej pozostają za to głęboko związane z wewnętrznym światem ich autora, jego przeżyciami, postawą wobec życia, a więc kwestiami, w których każdy jest na własny użytek amatorem.

Danto, który studiował przez dwa lata w Studium Malarstwa i Sztuki na Uniwersytecie Stanowym Wayne w Detroit, nie był amatorem w operowaniu warsztatem drzeworytniczym. Specyficzne efekty, jakie osiągnął, zawdzięcza nie tylko umiejętnościom, ale też szerokim zainteresowaniom – zaciekawieniu światem z pozycji filozofa, krytyka i obserwatora sztuki. O tej różnorodności świadczą też jego liczne eseje o sztuce współczesnej, w tym kolumna poświęcona sztuce prowadzona w latach 1984–2009 w tygodniku „The Nation".

2

Prace graficzne Danto[2] – o których będzie dalej mowa – charakteryzowały powinowactwa z niemieckim ekspresjonizmem okresu międzywojennego, powojennym amerykańskim abstrakcyjnym ekspresjonizmem oraz

[1] Por. L. Sosnowski, *Wstęp. Filozoficzny świat sztuki Arthura C. Danto*, [w:] A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006; A. C. Danto, *The Art World*, "The Journal of Philosophy" 1964, LXI, s. 571–584; idem, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965 (przedruk w: idem, *Narration and Knowledge*, New York 1985); idem, *The Transfiguration of the Commonplace*, London 1981; idem, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986 (wydanie polskie: idem, *Filozoficzne zniewolenie sztuki*, tłum. M. Janiak, „Studia Estetyczne" 1986–1990, XXIII); idem, *The State of Art*, New York 1987; idem, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, New York 1993; idem, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton 1997 (wydanie polskie: idem, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa, Kraków 2013); idem, *Philosophizing Art: Selected Essays*, Berkeley–Los Angeles–London 1999; idem, *The Body / Body Problem. Selected Essays*, Berkeley–Los Angeles–London 1999.

[2] Por. Wayne State University, University Art Collection, [online] www.artcollection.wayne.edu/gallery.php?id=1132 [dostęp: 12.09.2013].

tradycją drzeworytów japońskich[3]. Obok tych powiązań na poziomie szkoły artystycznej, kierunku czy nurtu warto również przyjrzeć się ich specyficznej złożoności poza kategoriami stylistycznymi.

Występują w nich cechy prac kameralnych i monumentalnych. Łączą one klasyczne, antyczne zasady kompozycji, dyscyplinę i ograniczenia warsztatu ze środkami ekspresji (owszem, bliskimi sztuce połowy XX wieku, których autor był świadkiem jako odbiorca, krytyk sztuki i uczestnik życia artystycznego Nowego Jorku), które wchodzą w sytuację specyficznego napięcia wobec przywołanych wyżej zasad, dyscypliny i ograniczeń.

Na pierwszy rzut oka dominują cechy kompozycji kameralnych dzięki spójności języka formalnego i jednoznaczności układu głównych elementów. Składając się z wielu dynamicznych linii – z niejakim trudem, ale jednak – domykają się w kadrze, karcie papieru. Elementy graficzne znajdują swoje miejsce w „środku ciężkości" tego kadru. Zazwyczaj są w nim umieszczone symetrycznie, a jeśli nie, to w asymetrii równoważącej oddziaływanie form skośnych, ciężary plam, kierunki własne linii oraz obszary tła, ku którym linie te kierują uwagę widza.

Jednocześnie pozostają skomplikowane z swojej wewnętrznej strukturze, w skali mezo i mikro. Rozpatrując rzecz w kategoriach psychologii postaci, należałoby powiedzieć, że następuje trudność w „postaciowaniu" przedstawionych form. Łatwość percepcji pokaźnych i nielicznych plam tworzących zręb kompozycji nie idzie w parze z łatwością znalezienia schematu, który uzasadniłby i pozwolił zapamiętać zasadę, w myśl której pojedyncze linie ułożone są w wiązki, a zagęszczenia tych ostatnich tworzą sferę pośrednią między czarną plamą/formą a białym tłem[4]. Tym samym prace te nie nadają się do szybkiego oglądu. Jednocześnie przy oglądzie analitycznym, skupionym na delikatności detali, drażnić może wielkość plam martwej czerni i szorstkość ich krawędzi.

Charakter plamy stosowany przez Danto pokrewny jest pracom abstrakcyjnego ekspresjonizmu (Wolsa, Hansa Hartunga), lecz wykorzystany przezeń w innych celach. Służy opisaniu postaci ludzkiej (a czasami

[3] E. Bogusz-Bołtuć, *Figuration and Gestural Abstraction: Prints of Arthur C. Danto*, [online] http://www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=48 [dostęp: 12.09.2013]; eadem, *Malowanie filozofii. Drzeworyty Arthura C. Danto*, „Estetyka i Krytyka" 2011, nr 21, s. 25–26; K. Wilkinson, *Arthur C. Danto: transforming art*, [online] www.artcollection.wayne.edu/exhibitions/REIMAGINING_SPIRIT.php [dostęp: 12.09.2013].

[4] Por. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2004; J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1962; *Juliusz Żórawski: wybór pism estetycznych*, red. D. Juruś, Kraków 2008, s. 5–169.

wizerunków zwierząt) w sposób nie tyle przedstawiający, ile poszukujący korespondencji między liniami grafiki, zachowującymi między sobą abstrakcyjne zależności, a kształtami postaci, które te linie dookreślają.

Jako autor twierdził, że w jego twórczości nigdy nie było abstrakcji[5]. Co do intencji trudno to zdanie kwestionować. Co do efektu widocznego w ukończonych pracach obiecujące wydaje się pozostawienie uchylonej furtki – jeśli nie ku ideom czy postawie właściwej ekspresyjnym abstrakcjonistom, to chociaż ku lekcji operowania środkami abstrakcyjnego obrazowania.

Linie i plamy jego grafik składają się w oku i umyśle widza w formy przedstawiające, choć z niejakim trudem (znowu!). Proces wyłaniania tego, co zrozumiałe, z gąszczu linii rządzących się „własnymi" prawami zawiązuje jakąś wspólnotę wysiłku między autorem a odbiorcą, wspólnotę między czasem pracy warsztatowej a czasem koniecznym do przyswojenia sobie efektu tej pracy, a więc – z konieczności czasem spędzonym przez odbiorcę w „towarzystwie" autora. W epoce dominacji szybkiej konsumpcji powraca tym samym jakiś „trud sztuki", trud zrozumienia kompozycji i trud doszukiwania się treści, zaś po ogólnym zorientowaniu się w całości – trud rozpoznania szczegółów, które podsuną kierunek interpretacji. Gabriella Caramore mówi o „trudzie światła". Można to odnieść również do trudu percepcji i rozumienia, jakiego wymagają prace Danto:

> Otóż wydaje mi się, że figura Światła [w oryginale wielką literą], będącego w sąsiedztwie świata ciemności, „pomnego" […] mroku i chaosu [z których została wywiedziona], może w pewnym stopniu oddać trud, jaki pokonują ludzie, by wyjść z ciemności, by zrozumieć, że jest coś poza jaskinią, coś innego od świata mroku, do którego przywykli. Tak jakby stworzenia były więźniami swoich cieni. Jakby ściągała je w dół siła grawitacji (Simone Weil), która nie pozwala im podnieść się z błota i spojrzeć na gwiazdy. Jesteśmy stworzeniami spragnionymi Światła, a jednak nie potrafimy go przyjąć. Każdy człowiek zachowuje niejako pamięć ślepoty, w której zanurzony był przed urodzeniem, jakby nigdy nie nauczył się otwierać oczu[6].

[5] Cyt. za: D. Carrier, *Arthur Danto: Artist*, [online] www.artcritical.com/2011/01/01/danto-artist [dostęp: 10.01.2014].

[6] *Trud światła. Z Gabriellą Caramore rozmawia Emiliano Ranocchi*, [w:] *Przestrzeń światła, światło w przestrzeni*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni", nr 4 (25) 2008/1 (26) 2009, s. 86.

Nawet jeśli omawiane grafiki mają zazwyczaj jednego bohatera, są dużo prostsze od wieloosobowych i hermetycznych rebusów Hieronymusa Boscha, od sztuki późnego średniowiecza czy manierystycznej, wymagających czasu i uwagi, to – *toutes proportions gardées* – trzeba zauważyć, w jakiej epoce pod względem „gospodarowania czasem" są wykonywane i prezentowane: w epoce tabloidów, ciągłego skracania artykułów w poważnych periodykach, nadużywania skrótów i idącej za nim praktyki „tldr" (*too long; didn't read*) – a więc powszechnego braku cierpliwości i umiejętności skupienia uwagi na dłuższym tekście, mimo że rzecz dotyczy osób, które posiadły umiejętność czytania.

Tak więc wezwanie do podjęcia trudu, poświęcenia czasu na rozszyfrowanie czegoś, to i tak prowokacja wobec współczesnego widza i jednocześnie okazja do bardzo intymnego wglądu w czas wewnętrzny autora, człowieka „starej daty". Mówił o sobie: „W pewnym sensie czuję się jak stary mistrz"[7]. Był nim nie tyle pod względem metrykalnym, ile posiadając cierpliwość i pokorę, umiejętność stopniowego dochodzenia do rozwiązania, a w końcu zatrzymania się przed ostatecznym rozstrzygnięciem. Tym samym praca pozostawała otwarta na kontynuację.

Nawet nie przypisując cieniowi, ciemności lub czerni szerokich, metafizycznych kontekstów i analizując rzecz ze *stricte* percepcyjnego poziomu, trzeba zauważyć, że znaczne rozmiary czarnych plam w grafikach Danto pozwalają docenić „świecenie" białych obszarów między nimi. Efekt ten wspomaga półprzezroczysty japoński papier[8]. Najmocniej świeci zaś największa plama bieli, a więc tło wokół bohaterów, wydzielające to, co się dzieje „wewnątrz" nich samych, od ich bezpośredniego sąsiedztwa. Z jednej strony to metoda popartu, częsta cecha kompozycji reklam, plakatów wypreparowujących przedmiot z kontekstu, który zakłócałby jednoznaczność komercyjnej perswazji. Z drugiej strony kilkusetletnia tradycja sztuki portretowej, środek kompozycyjny służący wyniesieniu „istoty" postaci/bohatera ponad przygodne okoliczności.

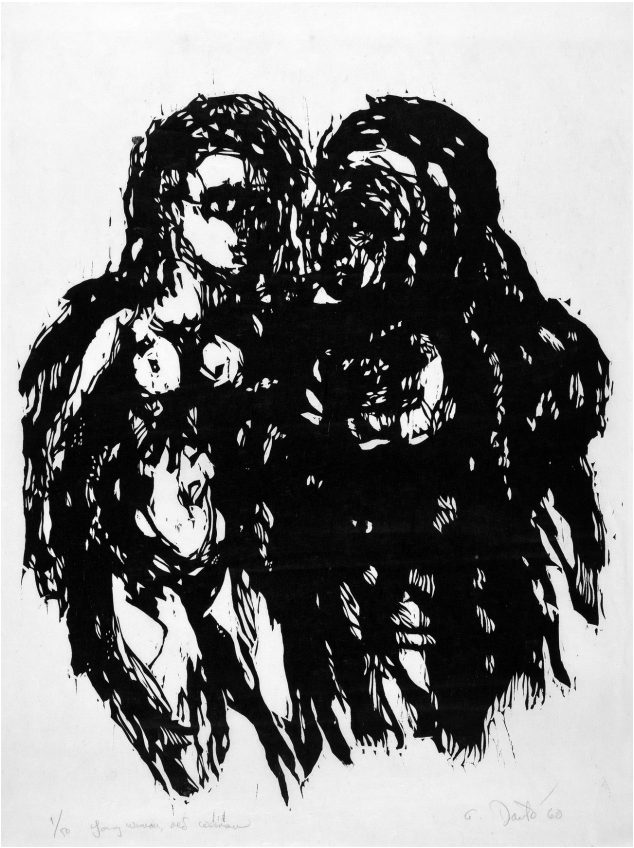
Wspomniane wyżej domykanie całości formy w kadrze następuje wewnątrz marginesu o szerokości dość niepokojącej. Nie wiadomo, czy biel otaczająca bohatera pozostała dlatego, że czarnego tła nie rozciągnięto aż do granic kadru – by osiągnąć wrażenie niedokończenia – a w rzeczywistości jest on zanurzony w nieskończonej, osaczającej czerni (jak powierzchnia

[7] A. C. Danto, *Stopping Making Art*, [online] www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=47 [dostęp: 12.09.2013].

[8] Ibidem; E. Bogusz-Bołtuć, *Malowanie filozofii...*, op. cit., s. 38.

Ryc. 1. Arthur C. Danto, Lovers II, 1959.
Courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit

Ryc. 2. Arthur C. Danto, Bohemians, 1960.
Courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit



Ryc. 3. Arthur C. Danto, Young Woman, Old Woman, 1960.
Courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit

Ryc. 4. Arthur C. Danto, Despised, Rejected, 1961.
Courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit

Ryc. 5. Arthur C. Danto, The writer Herbert Gold, 1959.
Courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit

Ryc. 6. Arthur C. Danto, Dead Man, Black Bird, 1961.
Courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit

Księżyca na zdjęciach NASA, na których taka sama absolutna czerń wypełnia zarówno bezkres kosmosu, jak i płytki, zacieniony dołek na jego powierzchni), czy też czerń kończy się tam, gdzie „powinna", a cały jej obszar dotyczy, dotyka i określa wyłącznie bohatera wyizolowanego w ten sposób z nieskończonej, neutralnej bieli. Za tą pierwszą, bardziej fundamentalną niejednoznacznością przemawiają poszarpane krawędzie czarnych plam określających formę, rozmywające się poprzez linie, ich wiązki i strzępy (por. *Lovers II*, 1959; *Bohemians*, 1960; *Young Woman, Old Woman*, 1960; *Despised, Rejected*, 1961). Linie te często mają szerokości, zagęszczenia i akcenty niewspółmierne wobec wielkości powierzchni, proporcji i kierunków plam, których granicę stanowią – tym samym w specyficznym napięciu penetrują one i przenikają tło.

Zważywszy na technologię drzeworytu, na którym czarna linia lub plama na odbitce wynika z pozostawienia nienaruszonego kawałka deski, a białe tło – z jego usunięcia, linie, wiązki i strzępy na granicach plam i tła są faktycznymi pozostałościami nie do końca „oczyszczonej" powierzchni wokół bohaterów, a więc jednak są efektem pracy. Tym samym ewentualne osaczanie bohaterów przez czerń czynią one domyślnym, a nie dosłownie naocznym.

Delikatne plastycznie, niejednoznaczne i tym samym niezwykle frapujące rozwiązanie przez Danto kwestii ewentualnego osaczania bohaterów przez tło i wnikania tła do wnętrza postaci widać w porównaniu na przykład z drzeworytami i litografiami Käthe Kollwitz, u której nadmiar czerni tła nie jest li tylko cieniem, lecz ma jednoznaczny wydźwięk perswazyjny, a co za tym idzie – moralny i polityczny[9]. Wiele jej litografii zachowuje czarne plamy nachodzące na postaci lub umieszczone w ich bezpośredniej bliskości albo też białe tło wokół nich w ilości wystarczającej, by zyskać – językiem bardziej artystycznym niż propagandowym – efekt pustki, wrogiego bezkresu, alienacji[10]. Celowo, dla porównania z Danto, piszę tu tylko o tłach, nie poruszając kwestii tytułów prac Kollwitz ani wzmocnienia ich ekspresji przez dramatyczną mimikę przedstawianych twarzy.

[9] Por. litografie *Not* (1897), *Tod* (1897), *Beratung* (1898) i drzeworyty *Erwerbslos* (seria *Proletariat*, 1925), *Das Volk* Blatt VII (seria *Krieg*, 1923); za: *Käthe Kollwitz*, Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1951, s. 17, 59, 87.

[10] Por. litografie *Das Warten* (1914), *Kinderkopf* (1925), *Kauernde Frau* (1921), *Zuhörende* (1928), *Brot!* (1924), a zwłaszcza *Mutter beschirmt ihre Kinder* (1943); za: ibidem, s. 55, 60, 62, 84, 85, 91.

Zauważmy więc podobieństwo relacji plamy i tła oraz sposobu składania postaci z plam, a co za tym idzie autonomię bohaterów wobec przestrzeni, przy ich powściągliwości w komunikowaniu własnych emocji. Danto uzyskuje jednocześnie efekt miękkości zaskakująco podobny do litografii Kollwitz, mimo właściwej drzeworytowi twardości pojedynczych linii. Miękkość całości wyłania się, gdy twardość linii zanika wśród detali o bardzo drobnej skali.

Odczytanie przedstawieniowej warstwy grafik Danto utrudnia prosty i powtarzany przezeń zabieg: odwrócenie uwagi od drobnych, krótkich i cienkich linii, które są nośnikiem identyfikowalnych detali anatomii twarzy, przez zatarcie ich liniami grubszymi i dłuższymi albo przez sąsiedztwo szerokich, czarnych plam o kształtach narzucających się w odbiorze kompozycji, a w ogóle nieidentyfikowalnych mimetycznie (por. *The writer Herbert Gold*, 1959; *Head*, 1958)[11].

Bezpośrednie sąsiedztwo masywnych plam czerni i wiązki cieńszych linii dodaje pracom Danto nie tylko formalnego, ale też egzystencjalnego napięcia, zwłaszcza, gdy tytuł ułatwia ich przedstawieniowe rozpoznanie. Wydaje się wysoce prawdopodobne, że przeżywane po wielokroć obrazy zapamiętane z czasu II wojny światowej wróciły w latach 1960–1961 w serii prac zatytułowanych *Dead Man, Black Bird*, przedstawiających w kadrze leżącą półpostać i czarną plamę jakiegoś makabrycznego ptaszyska, siedzącego nad jej głową (o różnym stopniu mimetycznej rozpoznawalności, a co za tym idzie o różnym stopniu indywidualnego dramatyzmu oraz historycznego i artystycznego uogólnienia).

Warto przyjrzeć się bliżej liniom w pracach Danto, zwłaszcza liniom grubym, scalającym się w plamę. Odwołałbym się tu do „punktu o wielkości granicznej" Wassilya Kandinsky'ego[12]. Przez analogię: linie splecione, ponakładane na siebie jako wiązka, osiągają w wielu miejscach kompozycyjną wartość linii lub wiązki linii o „grubości granicznej", która przestaje być postrzegana jako linia, a zaczyna być postrzegana jako plama. W skali całej odbitki, widziana z daleka, uczestniczy w tym prostym na pozór układzie jako podstawowy element kompozycyjny, jako forma o największych rozmiarach spośród występujących w danej pracy.

[11] Por. E. Bogusz-Bołtuć, *Figuration and Gestural Abstraction...*, op. cit., s. 5–6.

[12] W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, s. 24–25.

Jednocześnie Danto osiąga efekt pulsującej grubości, ale o specyficznej dynamice tej pulsacji. Całość jest rozczochrana, a krawędzie linii poszarpane, postrzępione na dwóch poziomach mikroskali: jako krawędzie samych linii składowych i krawędzie wiązki tych linii.

Zabieg ten wywołuje efekt właściwy dziełom monumentalnym, stosowany na przykład w malarstwie ściennym, w wielkich barokowych plafonach, gdzie drobne detale czegoś ogromnego umożliwiają poznanie rozmiarów i złożoności całości. Prosta – jak wcześniej powiedziano – forma monumentalizuje się przez obecność drobnego detalu jako punktu odniesienia dla całości i jednocześnie przez uproszczenie, przez domknięcie tej całości w geometrycznym obrysie.

Wnętrze wiązki linii jako czarna plama spłaszcza jej obraz, a jednocześnie peryferia (strefy poboczne) tej samej wiązki – w tym samym momencie, odrywając się od tej właśnie płaskości – wibrują i dodają jej przestrzenności przez sam sposób jej splecenia z wielu cienkich linii.

Ta złożoność wiązki linii, dostrzegalna w odbitce, daje jakieś przeczucie procesu wycinania deski drzeworytniczej. Nieodwołalnie go przywołuje, ale nie wyjaśnia. O ile oglądając deskę można stwierdzić, która linia została wyodrębniona jako pierwsza, a która jako ostatnia, o tyle w odbitce nie ma na to szans. Jednocześnie poetyka wielu widocznych linii, ich zapętlenia i skomplikowanie, umożliwia postawienie takiego pytania (podczas gdy zapytanie Roya Lichtensteina, która czarna linia obrysowująca przedmioty i bohaterów jego obrazów była pierwsza, ewidentnie nie miałoby sensu).

Pewnego wyjaśnienia kwestii splątanych linii dostarcza również wypowiedź samego Arthura Danto:

> Jackson Pollock był ogłoszony największym artystą amerykańskim. Pokazano, czym powinien być nowoczesny rysunek. Żywotny i energetyczny. Pytaniem było, jak przetłumaczyć te cechy na medium grafiki, w którym pracowałem. Taki rodzaj rysunku pozostawał w opozycji wobec podstaw drzeworytu, a także wobec teorii sztuki nowoczesnej, która głosiła, że każde medium powinno szukać tego, co jest dla niego podstawowe/kluczowe/źródłowe (*essential*), eliminując wszystko inne. Takie było stanowisko znanego krytyka Clementa Greenberga. Ale ja w tym czasie byłem głęboko zaangażowany w Zen i nie widziałem powodów, dlaczego ktoś nie mógłby wycinać najbardziej żywiołowych (*energetic*) znaków w drewnie, jak na przykład liter[13].

[13] A. C. Danto, *Stopping Making Art*, op. cit., s. 4/8–5/8.

Danto często odwoływał się do obrazów Jacksona Pollocka w swoich pracach z zakresu estetyki. W cytowanym wyżej komentarzu do własnych drzeworytów porusza kwestie warsztatowe i *implicite* uprawomocnia spojrzenie na jego własne prace pod kątem rozegrania w nich kwestii przestrzeni.

Obrazy Pollocka, powstałe metodą *action painting*, mają swoją własną przestrzeń: począwszy od tej najbardziej dosłownej, fizycznej grubości obrazu, wynikającej z (często znacznej) grubości nakładanych/rozlewanych warstw farby, gdzie łatwo dostrzec kolejność ich nakładania, a skończywszy na istotniejszej i bliższej klasycznemu malarstwu przestrzeni samych barw, prawie dosłownie odpowiadającej podręcznikowej definicji „perspektywy malarskiej", gdzie na tle założonym pierwotnie tonem chłodnym dodawano akcenty pierwszego planu z tonów cieplejszych tak, że tło między nimi przeświecało i wyznaczało tę odczuwaną raczej niż wyspekulowaną przestrzeń „w głąb".

Charakter linii i ich splątania w ciasne węzły, rozległość plam między nimi oraz lokalny kontrast między temperaturą koloru i aktywnością linii akcentów pierwszego planu, a także temperaturą tonu i pasywnością kształtów plam tła – wszystko to u Pollocka wyznacza iluzję przestrzeni. Siła tej iluzji jest widoczna zwłaszcza w zestawieniach z rzeczywistymi dziełami trójwymiarowymi, jak rzeźby Henry'ego Moore'a.

Jednocześnie łatwo odczytywać obrazy Pollocka jako płaskie, skoro pozbawione są perspektywy zbieżnej, renesansowej. Skala tych dzieł jest monumentalna na kilku poziomach: przez faktyczne, znaczne rozmiary płócien, a także przez operowanie skalą, właściwe historycznemu malarstwu monumentalnemu, przez proporcje zagęszczeń i rozrzedzeń linii, ilość linii, które się składają na takie zagęszczenie, aktywność lokalnych akcentów, dystanse między sąsiednimi zagęszczeniami, wreszcie umieszczenie całej tej konstelacji względem krawędzi obrazu. Znowu wypada tu przywołać uwagi Kandinsky'ego o relacji punktu i linii względem płaszczyzny, tym razem z naciskiem na linię.

Powyższe zjawiska dotyczą w równej mierze wspomnianych barokowych polichromii, początków abstrakcji geometrycznej i abstrakcjonizmu ekspresyjnego. W tym świetle uniwersalna wydaje się opinia Pieta Mondriana: „Każdy prawdziwy artysta był nieświadomie wzruszony pięknem linii, kolorem i zachodzącymi między nimi stosunkami, nie zaś tym, co mogą one przedstawiać. Tymi prostymi środkami starano się zawsze wyrazić całą moc i całe żywotne bogactwo"[14].

[14] *Piet Mondrian*, „Wielcy Malarze", t. 104, Warszawa 2004, s. 22.

Ryc. 7. Rzeźba Henry'ego Moore'a i obraz Jacksona Pollocka
w Kunsthalle Mannheim. Fragment ekspozycji, 1994.
Fot. P. Winskowski

Ryc. 8. Znak drogowy „Przejście dla pieszych".
Źródło: opracowanie własne.

Względem tego, co powiedziano o malarstwie, zakres środków, którymi dysponuje w swoich grafikach Arthur C. Danto, jest wyraźnie skromniejszy. Nie stosuje on koloru. Wręcz deklaruje przywiązanie do czarno-białej techniki graficznej, która pozwala „na najbardziej bezpośredni komunikat przy największej ekonomii środków”[15], więc pominę tu – podnoszone przez malarzy – poczucie modyfikacji odcieni białej plamy na obrazie lub grafice, wynikające z jej wielkości i kształtu oraz wielkości i kształtów sąsiednich plam innych kolorów (zwłaszcza że jako architekt sam nie jestem pewien własnych sądów w tej kwestii). Na powierzchni papieru niewiele da też operowanie grubością odbijanej farby jako środkiem ekspresji.

Z pełnym przekonaniem mogę za to wskazać, że Danto posługuje się w swoich grafikach zjawiskami (efektami) przestrzennymi, składając linie w wiązki, choć efekt ten jest inny i stosowany w innych celach niż u Pollocka. Danto, uzyskując wrażeniową płaskość powierzchni na środku wiązki linii i przestrzenność peryferii tej wiązki, składa z nich jakość przedstawieniową, treść (twarze, głowy, półpostaci swoich bohaterów), jednocześnie wpisuje je w wielce przetworzoną przestrzeń otoczenia: przestrzeń jakoś oświetloną (światło pojawia się między plamami czerni/cienia) oraz wyginającą się w myśl tego, co powiedziano wyżej: ażurowe i trójwymiarowe peryferia wiązki i płaski cień w jej środku.

Trudność pojawia się zwłaszcza wtedy, gdy oba kody występują obok siebie. Figura ludzka zaznaczona jedynie czarną sylwetką na znaku drogowym „Przejście dla pieszych” łatwo może być zinterpretowana jako trójwymiarowa postać w przestrzeni również dzięki temu, że nie umieszczono obok innej figury, narysowanej według innej konwencji. Jednocześnie cały znak przedstawia wyraźnie sytuację przestrzenną dzięki liniom namalowanym jakby na poziomej jezdni i ilustrującym szerokość przejścia dla pieszych widzianą w ujęciu perspektywicznym. U Danto wzajemne podobieństwo charakteru plam czerni utrudnia takie przyporządkowanie. Delikatne wyginanie przestrzeni następuje dlatego, że pewne fragmenty trójwymiarowej postaci zostały podane łatwiejszym do zinterpretowania kodem quasi-przestrzennym, a inne, również trójwymiarowe – trudniejszym kodem płaskiego obrazka.

[15] *American Prints Today/1959*, New York 1959, [za:] E. Bogusz-Bołtuć, *Malowanie filozofii...*, op. cit., s. 35.

3

Warto poświęcić kilka uwag wpływowi, jaki zainteresowanie Dalekim Wschodem wywarło na twórczość Arthura Danto. Jak wspominał po latach:

> Mój zmarły przyjaciel Shiko Munakata, obojętny wobec tradycji, po prostu malował swoje odbitki. Ale wodniste plamy koloru, w mojej ocenie, zmniejszały siłę oddziaływania czarnych form, leżących w sposób jakże surowy i bezkompromisowy na białawym papierze[16].

Podobnie cytowane już wcześniej zdanie o inspiracji zen i poszukiwaniu formuły dla wycinania „żywiołowych (*energetic*) znaków w drewnie”[17] wskazuje na kilka tropów, którymi można podążyć nie tyle dyskursywnie interpretując grafiki Danto, ile szukając dla nich zjawisk, procesów i wartości, które były mu bliskie. Tradycja zen, energia/żywotność działania formy graficznej, odniesienie do kaligrafii, siła (*stark and uncompromising*) bieli i czerni przy rezygnacji z koloru, zależność tych kontrastowych tonów od wycinania linii w desce przy dystansowaniu się od „nieczystych” technik pomocniczych (*simply painting*) – wszystkie te strategie pozwalały jednocześnie na swobodę, jaką Danto zachowywał wobec własnej twórczości na poziomie wizualnym. „Moje grafiki były wymyślane i wykonywane pod wpływem Szkoły Nowojorskiej, nawet jeśli były figuratywne i zazwyczaj o mniejszych rozmiarach”[18].

W cytowanych zdaniach ujawnia się wewnętrzna wolność Danto (również jako zainteresowanego filozofią zen uczestnika seminariów doktora Suzukiego, odbywających się wtedy na Uniwersytecie Columbia w Nowym Yorku[19]) wobec szkół i tradycji zarówno artystycznych, jak i filozoficznych Wschodu i Zachodu. Efekt tej wolności, widoczny w pracach artystycznych i ich walorach percepcyjnych, o których pisałem na początku, pokazuje integrację wartości, a nie kopiowanie wzorów.

Zauważalne są u Danto zainteresowania cechami dzieł sztuki w relacji do procesu ich powstawania, pozostające w centrum myśli o sztuce na Dalekim Wschodzie. Tak wspominał on swoją pracę:

---

[16] A. C. Danto, *Stopping Making Art*, op. cit., s. 3/8.

[17] Ibidem, s. 5/8.

[18] Ibidem, s. 3/8.

[19] Ibidem, s. 4/8.

> Zaczynałem od bazgrołów i maźnięć pędzlem, w duchu Pollocka i de Kooninga, a potem patrzyłem, co się z nich wyłoniło. To było tak, jakbym szukał jakichś przekazów (z zewnątrz), ale odkrywał w nich głównie obrazy czegoś, co było częścią mojego świata [...]. Następną rzeczą było przetłumaczenie ich na drzeworyt. Głównym zadaniem było utrwalenie rysunku poprzez jego zniszczenie, czyli zachowanie ducha rysunku przy przenoszeniu go z papieru na deskę[20].

Widać tu wyraźnie oczekiwanie na impulsy przychodzące ze świata zewnętrznego zamiast istotnej dla tradycji Zachodu ekspresji własnych przeżyć oraz uzupełniający się proces nieodwołalnego niszczenia i tworzenia. Zniszczenie to jednocześnie, na poziomie dosłownej pracy warsztatowej, dotykało oryginalnego rysunku i utrwalało zarazem jego kompozycję, umożliwiając jej powielenie w postaci odbitek.

Jak zauważa Anna Iwona Wójcik, w spotkaniu przez człowieka Zachodu kultur Dalekiego Wschodu najbardziej interesujące nie jest to, czy i jak inni ludzie są od nas odmienni. „O wiele bardziej fascynująca jest nasza własna odmienność"[21], z którą stykamy się, poznając dorobek innej cywilizacji.

> Doświadczenie obcości nie jest niczym uwierającym, negatywnym, niczym takim, co należałoby szybko znieść. Wprost przeciwnie – pielęgnowane, pozwala czytać rysy, fragmenty, urywki, impresje z tamtego miejsca świata, w taki sposób, by odkryć swoje własne znaki, swoją własną kulturę. [...] Nie po to, by zdekonstruować jej sensy i ułożyć nową kompozycję, ale po to, by tę kulturę ujrzeć i znaleźć miejsca, w których przekształca się ona w naturę; w to, co określamy jako „wyssane z mlekiem matki". Puste formy taoistycznych i zenistycznych znaków-ceremonii i opróżnione z przedstawień umysły mogą, poprzez wejście w nieprzetłumaczalne, doprowadzić do odsłonięcia się tej warstwy naszej kultury, w której ujawnią się jej najgłębsze założenia. [...] metafora Zhuangzi [...], klasyka taoizmu filozoficznego, opowiada o mistrzu *dao*, którego umysł jest jak czyste lustro. Odbija się w nim świat, ale on sam niczego nie zatrzymuje. Nie ma więc przedmiotu i nie ma nazywania, nie ma procesu tworzenia sensu i nie ma różnicowania. Nie ma też tego, który przedmiot postrzega; tego, który nazywa po imieniu; tego, dla którego ma to jakieś znaczenie, i tego, który jest inny od wszystkiego innego. Nie ma więc podmiotu[22].

Nigdy nie byłem w Ameryce, nie widziałem prerii, Gór Skalistych ani Manhattanu, więc dalsze uwagi pochodzą z drugiej ręki. W tekstach o Ameryce autorstwa oczytanych Europejczyków (od Alexisa de Tocqueville'a do

[20] Ibidem, s. 6/8–7/8.

[21] A. I. Wójcik, *Diagram* Wuji *i estetyka znaku pustki*, [w:] *Aesthetica perennis*, red. L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 291.

[22] Ibidem.

Jeana Baudrillarda[23]) trudno, obok skrupulatnych relacji czy świadectw fascynacji, nie zauważyć „teoretycznego dyskomfortu", gdy spotykają oni obszar tak wielki i tak rozrzedzony pod względem języka, historii, narracji, w którym funkcjonuje jednocześnie cywilizacja tak podobna i historycznie pochodna wobec europejskiej, ale najwyraźniej nieodczuwająca potrzeby zagęszczenia tej narracji (albo też zadowalająca się narracją ojców założycieli[24]). Ten związek między umiejętnościami świadomego Amerykanina i zwyczajami społeczeństwa, w którym żyje, wydaje się pokrewny dalekowschodniej relacji między umiejętnościami artysty a naturą – mimo że w tym ostatnim przypadku mamy do czynienia z tradycją i setkami lat narracji, tyle że wychodzącej z innych założeń i prowadzonej w innym kierunku niż na Zachodzie. Droga artysty ma prowadzić do uzyskania umiejętności, mistrzostwa, opanowania warsztatu, które przechodzi w spontaniczność, swego rodzaju bezrefleksyjność, ale na najwyższym poziomie wykonania.

> Uprawianie kaligrafii, monochromatycznego malarstwa tuszem oraz poezji było i wciąż jest traktowane jako ćwiczenie duchowe, w którym umysł i ciało stapiają się w harmonijnie zrównoważoną jedność. […] W tej filozofii przyjmuje się, że całkowita swoboda twórcy wynika z najwyższego rodzaju dyscypliny. Taka wewnętrzna dyscyplina niezbędna jest malarzowi w takim samym stopniu, w jakim potrzebna jest mu sprawność warsztatowa. […] Wtedy między jego zamiarem a czynem nie ma miejsca nawet na włos. Takie działanie określane jest jako doskonale spontaniczne (*ziran*). Tak spontaniczna jest tylko przyroda i człowiek, który osiągnął w jakiejś sztuce mistrzostwo. Takie jest również jedno z podstawowych kryteriów, podług których ocenia się wartość danego dzieła sztuki. Ma ono być znakiem owej swobody[25].

Jednocześnie w samym procesie wytwarzania znaku – u Danto w przypadku drzeworytu – widać podobieństwa zarówno do żmudnych praktyk średniowiecznych skrybów, jak i jednego ruchu ręki mistrzów Dalekiego Wschodu. Ruch pojawia się przy swobodnym malowaniu tuszem na papierze, bez wcześniejszych szkiców, a żmudna praca – przy wycinaniu deski drzeworytniczej poprzez ten papier.

[23] Por. A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, tłum. M. Król, Warszawa 1976; I. Grudzińska-Gross, *Piętno rewolucji: Custine, Tocqueville i wyobraźnia romantyczna*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 1995; J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 1998; M. P. Markowski, *Moja Ameryka*, [w:] idem, *Słońce, możliwość, radość*, Wołowiec 2010, s. 141–150.

[24] Por. N. Postman, *W stronę XVIII stulecia. Jak przeszłość może doskonalić naszą przyszłość*, tłum. R. Frąc, Warszawa 1999.

[25] A. I. Wójcik, op. cit., s. 293.

Swoboda Danto, poparta dyscypliną po stronie warsztatowej, daje widzowi sugestię spontaniczności, obraz dzieła niedokończonego, ale pozostawionego we właściwym momencie. I jednocześnie: poczucie obcowania z dziełem dyskursywnego umysłu, który odkrył dla siebie egzotyczną szkołę myślenia, ale myśli nadal sam (bez jakiegoś obezwładniającego olśnienia) i nie odżegnuje się od realnego oglądu sytuacji, w której się znajduje.

„Malując kaligrafie lub kontemplując dzieło kogoś innego, ocenia się i smakuje harmonię oraz rytm ruchu. Obraz jest materialnym śladem drogi pędzla, na której człowiek może ćwiczyć swój zmysł równowagi”[26]. Dodajmy, że materialny ślad dłuta wymaga jeszcze więcej zmysłu równowagi. Człowiek będący częścią całości, jaką jest świat podlegający zmianom, „musi umieć wyczuwać naturalne rytmy i współgrać z nimi. Stąd zmysł estetyczny, zmysł ruchu i harmonii pełni rolę cywilizacyjną. Kontemplując przyrodę lub zwój dobrej kaligrafii robi się jedno i to samo – uczy się wyczuwać i rozpoznawać naturalne harmonie”[27] – tak w życiu, jak i w sztuce.

Dlatego podejrzewam, że z perspektywy Danto nie miało tak kluczowego znaczenia, czy mistrzostwo wyznacza jednorazowy ruch ręki i pędzla, czy żmudne wycinanie dłutem, wiele ćwiczeń „na sucho”, poprzedzających właściwą pracę, czy wiele pracochłonnych czynności sumujących się w efekt finalny. Liczy się skupienie odczuwane w trakcie pracy i przekazane odbiorcy. Wyćwiczenie ręki do ruchu szybkiego i jednorazowego czy też powolnego i wielokrotnego to kwestia temperamentu.

„Monochromatyczne malarstwo tuszem okazało się niezwykle harmonijnie zgrane z myślą buddyzmu szkół Chan i Zen. Wielu najbardziej znamienitych mistrzów chińskiego Chanu i japońskiego Zenu traktowało trening tej sztuki jako skuteczną formę medytacyjną”[28]. Efekt aury, poczucie obcowania z mistrzostwem, dziełem popartym skupieniem i ćwiczeniami autora, wynika przecież nie tylko z trudu odbioru, rozumianego jako rozszyfrowanie wizualnej złożoności efektu pracy. To także efekt obcowania z czymś tajemniczym, trochę jak z prehistorycznymi rytami naskalnymi, w przypadku których niemożliwe jest wyjaśnienie, jakiego dyskursu były częścią. Po prostu są. Dla nas dzisiaj są częścią pozawerbalnej rzeczywistości, jak natura, a fakt, że przetrwały tyle tysięcy lat, budzi szacunek, uwagę, może żal, że nie dowiemy się o nich niczego więcej, a może nawet czułość.

[26] Ibidem, s. 294.
[27] Ibidem.
[28] Ibidem, s. 296.

Ta sytuacja „bycia po prostu" przewijała się w sztuce amerykańskiej około połowy XX wieku przez wprowadzanie w obręb dzieł sztuki materiałów naturalnych (na przykład ziemi), przedmiotów codziennego użytku, odpadków cywilizacji przemysłowej – a więc przedmiotów co prawda sztucznych, ale wykorzystywanych na co dzień (właśnie!) bezrefleksyjnie. Często krytyka tej bezrefleksyjności miała rys antykonsumpcyjny. Kilka lat później do procedur prezentacji/ekspozycji/skierowania uwagi odbiorców doszły manipulacje tym bezosobowym byciem, a czasem kwestią pochodzenia lub datowania takiego obiektu przez stylizacje na znaleziska prehistoryczne, a zwłaszcza (tu wykorzystano dorobek surrealizmu) sugerowanie „ruin przyszłości". Takie cechy miały niektóre dzieła *land artu* lub ilustracje przedstawiające futurystyczne antyutopie, obecne też w filmach *science fiction*, gdy relikt archeologiczny pochodzący z przyszłości zostawał odnaleziony o całe lata wcześniej, niż powstawał, dzięki zapętleniu czasoprzestrzeni[29]. Sztuką było uzyskanie tego statusu „bycia po prostu", interesującego od wieków Chiny i Japonię, w pracy wykonanej przy użyciu tradycyjnego zachodniego warsztatu artystycznego. Danto uzyskiwał taką cechę i osiągał taki sposób bycia dzieła.

Wcześniej zarysowałem w skrócie kwestię światła u Danto z pozycji sztuki Zachodu. Te same prace widziane z perspektywy Dalekiego Wschodu odkrywają inne własności.

> Następna zasada monochromatycznego malarstwa tuszem związana jest z podstawowymi dla filozofii chińskich pojęciami pary przeciwieństw *yin – yang*. To malarstwo jest płaskie, brak w nim studiów światłocienia i perspektywy zbieżnej. Światło w tych obrazach pada jakby ze wszystkich kierunków. A jest tak, ponieważ światło nie służy budowaniu złudzenia trójwymiarowości na dwuwymiarowej powierzchni kartki papieru, lecz ma kreować i opisywać współgranie par przeciwieństw, harmonijne przenikanie cieni i światła, wiecznie zmienny ruch przechodzenia ciemnego w jasne i jasnego w ciemne[30].

W świetle (!) cytowanych wyżej zdań nie powinny dziwić czarne plamy w centrum grafik Danto, w miejscach, gdzie zasady odwzorowania mimetycznego wskazywałyby na celowość umieszczenia jasnego bliku oddającego

[29] Por. prace: Ettore Sottsass, *Another Utopia* (1973), Nils-Ole Lund, *The Future of Architecture* (1979), [za:] H. Klotz, *The History of Postmodern Architecture*, trans. R. Donnell, Cambridge Mass. 1988, s. 410–417; P. Winskowski, *Koślawa pętla czasoprzestrzenna*, [w:] *Utopie*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni" 2011, nr 2 (34), s. 68–71.

[30] A. I. Wójcik, op. cit., s. 294.

wypukłość formy. Płaskie plamy i wibrujące w przestrzeni, splątane linie dopełniają się, przechodzą jedne w drugie. Wcześniejszy dylemat, czy poza formą odbitą na papierze szersze tło jest czarne, czy białe, i co z tego wynika, zostaje wobec tego zawieszony. Czerń i biel są tym samym tłem, tylko w innym momencie. Obie możliwości się spełniają i obie uzupełniają.

Wymienność i wzajemne uzupełnienie czarnej linii/plamy i białego tła z tym, co zostało wypracowane i pozostawione w stanie nienaruszonym – na desce i odbitce – są tym bardziej widoczne, gdy na wystawie razem z odbitkami eksponuje się deski drzeworytnicze: nie jako zatrzymany w odbitce efekt finalny zestawiony z „tajemnicą warsztatu" albo ciekawostkę dotyczącą wcześniejszego etapu powstawania dzieła, lecz jako świadectwo procesu zmian, składającego się na całość.

Ten proces można zawrzeć (a raczej zatrzymać, jak cykl zdjęć poklatkowych) również w samych odbitkach, jednocześnie nieuchronnie zacierając go w materiale, z którego te odbitki powstały, włączając tym samym do cyklu prac graficznych czas, obecny na wiele sposobów i o istotnej wadze egzystencjalnej. Takie zadanie podjął krakowski artysta Leszek Misiak w cyklu linorytów *Twarze* (1982), który pod względem wrażliwości artystycznej i skupienia na czasie wydaje się pokrewny pracom Danto (przy całej odmienności bezpośrednich środków wyrazu). Na cykl składają się portrety matki artysty, które – poprzez powtórzony w identycznym ujęciu wizerunek twarzy – stanowią swoistą medytację nad jej osobą wkrótce po jej śmierci. W pracach tych obecny jest motyw pamięci i żałoby zarówno w samym procesie rytowania, w czasie, jaki wtedy upływał, jak i na poziomie metaartystycznym – za sprawą przyjętej metody powtórzenia i odniesień do doświadczeń sztuki XX wieku, jakie ta metoda uruchamia.

Każda następna odbitka cyklu powstawała bowiem po kolejnym etapie pogłębiania i poszerzenia rytu w tej samej powierzchni klocka, a więc stanowiła rozwinięcie tego samego portretu w coraz jaśniejszej wersji. Portrety te eksponowano na wystawie *Prace na papierach*[31] w jednym rzędzie – od prawie czarnych do prawie białych (lub odwrotnie, w zależności od kierunku oglądania). W obu tych sekwencjach zyskiwały one swoistą wagę świadectwa procesu nieodwołalnego, zawartego w materii znikającego klocka, w kolejności, w jakiej powstały, a zwłaszcza w rozświetlających się i zacierających rysach tej samej przecież twarzy.

[31] L. Misiak, *Prace na papierach*, Kraków 2000 (katalog wystawy w Galerii „Format").

4

Coś z tej umiejętności, którą Arthur Danto dopracował tak, że stała się odruchową/naturalną, coś z tego, co przez niego przepłynęło, a on jedynie nadał temu kształt, coś z energii, siły i ostrości kontrastów, które w końcu okazują się awersem i rewersem tej samej siły, coś ze skupienia i egzystencjalnej wagi rzeczy zrobionej przez nieodwołalne zniszczenie innej, wcześniejszej, coś z tych rzeczy – choć trudno wyrażalnych językiem dyskursywnym – przedostaje się za sprawą opisywanych tu grafik od autora do widza i w odczuciach widza rezonuje. Dynamika linii i plam, ich splątania i wibracje, płaskość i przestrzenność, osaczanie czernią i pustka białego tła, izolacja formy i jej przemiana w tło są tylko środkami do celu, ale jednocześnie okazują się celem samym w sobie. Nie ma niczego poza nimi. Wszystko jest poza nimi.

Autor składa serdeczne podziękowania pani Sandrze Schemske
(Art Collection Coordinator, Wayne State University, Detroit)
za umożliwienie reprodukcji grafik Arhura C. Danto w niniejszym artykule.

The Presence of the Stain and the Glittering of the Line.
Space and Time in Graphics by Arthur C. Danto

Abstract

The woodcuts of Arthur C. Danto remain overshadowed by his work as a philosopher, aesthetician and art critic. The present article addresses several formal aspects of these woodcuts, beginning with an analysis of the graphic line and the way in which these lines are composed of stains, the suggestion of space appearing at the edge of the line, the relationship between the amount of time invested in the making of a woodcut and the time taken up by its perception as well as the aesthetic motifs of the Far East, especially in terms of the spontaneity of the artistic act set against the time-consuming and disciplined production of a woodcut block. The text refrains from analysing the relationship between Danto's philosophical theorising and his artistic work and instead identifies particular technical characteristics of his work that may constitute a starting point for a general aesthetic reflection on his woodcuts and, subsequently, on the relationship between the act of creating and the act of philosophising.

Key words

graphic, woodcut, graphic line, graphic stain, print, *ukiyo-e*, Arthur C. Danto

Bibliografia

1. *American Prints Today/1959*, New York 1959.
2. Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2004.
3. Baudrillard J., *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 1998.
4. Bogusz-Bołtuć E., *Figuration and Gestural Abstraction: Prints of Arthur C. Danto*, [online] http://www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=48 [dostęp: 12.09.2013].
5. Bogusz-Bołtuć E., *Malowanie filozofii. Drzeworyty Arthura C. Danto*, „Estetyka i Krytyka" 2011, nr 21.
6. Carrier D., *Arthur Danto: Artist*, [online] www.artcritical.com/2011/01/01/danto--artist [dostęp: 10.01.2014].
7. Danto A. C., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton 1997.
8. Danto A. C., *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965.
9. Danto A. C., *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, New York 1993.
10. Danto A. C., *Filozoficzne zniewolenie sztuki*, tłum. M. Janiak, „Studia Estetyczne" 1986–1990, XXIII.
11. Danto A. C., *Narration and Knowledge*, New York 1985.
12. Danto A. C., *Philosophizing Art: Selected Essays*, Berkeley–Los Angeles–London 1999.
13. Danto A. C., *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa, Kraków 2013.
14. Danto A. C., *Stopping Making Art*, [online] www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=47 [dostęp: 12.09.2013].
15. Danto A. C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006.
16. Danto A. C., *The Art World*, "The Journal of Philosophy" 1964, LXI.
17. Danto A. C., *The Body / Body Problem. Selected Essays*, Berkeley–Los Angeles–London 1999.
18. Danto A. C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.
19. Danto A. C., *The State of Art*, New York 1987.
20. Danto A. C., *The Transfiguration of the Commonplace*, London 1981.
21. Grudzińska-Gross I., *Piętno rewolucji: Custine, Tocqueville i wyobraźnia romantyczna*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 1995.
22. *Juliusz Żórawski: wybór pism estetycznych*, red. D. Juruś, Kraków 2008.
23. Kandyński W., *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. S. Fijałkowski, Warszawa 1986.
24. *Käthe Kollwitz*, Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1951.

25. Klotz H., *The History of Postmodern Architecture*, trans. R. Donnell, Cambridge Mass. 1988.
26. Markowski M. P., *Moja Ameryka*, [w:] idem, *Słońce, możliwość, radość*, Wołowiec 2010.
27. Misiak L., *Prace na papierach*, Kraków 2000 (katalog wystawy).
28. *Piet Mondrian*, „Wielcy Malarze", t. 104, Warszawa 2004.
29. Postman N., *W stronę XVIII stulecia. Jak przeszłość może doskonalić naszą przyszłość*, tłum. R. Frąc, Warszawa 1999.
30. Sosnowski L., *Wstęp. Filozoficzny świat sztuki Arthura C. Danto*, [w:] A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006.
31. de Tocqueville A., *O demokracji w Ameryce*, tłum. M. Król, Warszawa 1976.
32. *Trud światła. Z Gabriellą Caramore rozmawia Emiliano Ranocchi*, [w:] *Przestrzeń światła, światło w przestrzeni*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni", nr 4 (25) 2008/1 (26) 2009.
33. Wayne State University, University Art Collection, [online] www.artcollection.wayne.edu/gallery.php?id=1132 [dostęp: 12.09.2013].
34. Wilkinson K., *Arthur C. Danto: transforming art*, [online] www.artcollection.wayne.edu/exhibitions/REIMAGINING_SPIRIT.php [dostęp: 12.09.2013].
35. Winskowski P., *Koślawa pętla czasoprzestrzenna*, [w:] *Utopie*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni" 2011, nr 2 (34).
36. Wójcik A. I., *Diagram* Wuji *i estetyka znaku pustki*, [w:] *Aesthetica perennis*, red. L. Sosnowski, Kraków 2001.
37. Żórawski J., *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1962.

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics
42 (3/2016), DOI: 10.19205/42.16.10

Anna Ziółkowska-Juś*

Rola doświadczenia estetycznego w poznaniu integralnym. Ku Deweyowskim inspiracjom

Abstrakt

Celem artykułu jest przedstawienie teorii poznania integralnego w oparciu o koncepcję doświadczenia w estetyce pragmatycznej Johna Deweya. Poznanie integralne stanowi alternatywę dla jednostronnego poznania intelektualnego. Nie ogniskuje się ono na intelekcie, ale wymaga złączenia go ze zmysłami, uczuciami, cielesnością, a także z wyobraźnią i intuicją, czyli sferą estetyczną. Kluczowym czynnikiem w poznaniu integralnym jest świadomość, która skupia się nie tylko na umyśle, ale również na uczuciach i ciele. Praktykowanie tego rodzaju poznania prowadzi nie tylko do nabywania wiedzy, ale także do polepszania jakości życia i doświadczania, kształtowania człowieka będącego całością psychofizyczno-duchową, harmonii wewnętrznej, radości i spełnienia. Poznanie integralne nie jest czymś danym. Wymaga ono kształcenia i stanowi współcześnie ważne wyzwanie.

Słowa kluczowe

poznanie integralne, doświadczenie estetyczne, estetyka pragmatyczna, uczucia, zmysły, cielesność, wyobraźnia, intuicja, świadomość

* Zakład Estetyki
Instytut Filozofii
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: annazio@amu.edu.pl

> Nie sposób wyraźnie oddzielić doświadczenia estetycznego od doświadczenia intelektualnego, bowiem to drugie musi mieć piętno estetyczne, aby stać się całkowite.
>
> John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*[1]

Wprowadzenie

Książka Johna Deweya z 1934 roku, zatytułowana *Sztuka jako doświadczenie*, stała się inspiracją i punktem odniesienia dla estetyki pragmatycznej i somaestetyki, rozwijanych współcześnie między innymi przez Richarda Shustermana. Dewey sprzeciwiał się izolacji sztuki od codziennego życia i spraw z nim związanych. Znacząco rozszerzył pojęcie sztuki, utożsamiając ją z doświadczeniem estetycznym. Jego stanowisko wskazało nowe perspektywy dla refleksji estetycznej, otwierając ją na te sfery życia i doświadczenia, które lokowały się poza obszarem jej tradycyjnych zainteresowań. Jedną z nich jest sfera poznawcza (naukowa i filozoficzna), w tradycji często przeciwstawiana sztuce. Celem artykułu jest rozwijanie teorii poznania integralnego w oparciu o koncepcję doświadczenia w estetyce pragmatycznej i somaestetyce[2]. Poszukuję tutaj odpowiedzi na następujące pytania: Jakie warunki muszą zostać spełnione, aby poznanie zbliżyło się do sztuki, czyli stało się integralne? Dlaczego warto praktykować i kultywować tego rodzaju poznanie? Jaką rolę w poznaniu pełnią komponenty estetyczne? Poznanie integralne (zawierające w sobie komponenty estetyczne) odróżniam od poznania niepełnego (zogniskowanego głównie na intelekcie). Dewey pisze zarówno o roli, jaką pełni wiedza w doświadczeniu estetycznym, jak i o roli, jaką pełni doświadczenie estetyczne w poznaniu[3]. W artykule skupiam się zwłaszcza na drugiej sytuacji.

---

[1] J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1995, s. 49.

[2] Dewey nie posługiwał się sformułowaniem „poznanie integralne". Pisał o „doświadczeniu integralnym", odnosząc je jednak do sfery szerszej niż poznawcza. Wprowadzam kategorię „poznania integralnego" na oznaczenie poznania, które ma aspekt estetyczny.

[3] Według Deweya wiedza jest instrumentalna dla doświadczenia: „Instrumentalność wiedzy polega na tym, że przez kontrolę, jaką sprawuje nad działaniem, przyczynia się do wzbogacenia bezpośredniego doświadczenia" (J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 355).

Odnoszę wrażenie, że poznanie naukowe, chociaż niezwykle ważne dla rozwoju zachodniej cywilizacji i cieszące się dużym uznaniem, jest jednak jednostronne i niepełne. U jego podstaw leżą dualizmy typu: podmiot – przedmiot, teoria – praktyka, umysł – ciało, rozum – uczucia itp. Problem stanowi kultywowanie wiedzy wyrwanej z kontekstu ludzkiego doświadczenia, a także przeciwstawianie abstrakcyjnej myśli sferze zmysłowej, cielesnej i uczuciowej. Dzieje kultury zachodniej pokazują, że postęp techniczno-naukowy nie zawsze współgra z pełnym rozwojem człowieka, a nierzadko dokonuje się jego kosztem. Działalność intelektualna prowadzi często do rozbicia integralności człowieka, powodując odczucie pustki, wyjałowienia, a nawet lęku[4]. Do odczucia pustki prowadzi równie jednostronne oddawanie się bezmyślnej rozrywce. Jednak to właśnie zbytnie oddalenie wytworów sztuk pięknych, nauki i kultury od człowieka powoduje, że „głód estetyczny może skłonić go do poszukiwania tego, co tanie i wulgarne"[5].

Poznanie, które nazywam integralnym, tym przede wszystkim różni się od poznania niepełnego, że nie ogniskuje się na intelekcie, ale wymaga uwzględnienia uczuć, zmysłów, intuicji, wyobraźni i cielesności. Uważam, że praktykowanie tego rodzaju poznania prowadzi nie tylko do nabywania wiedzy, ale także do polepszania jakości życia, kształtowania człowieka będącego całością psychofizyczno-duchową, a w konsekwencji do odczucia harmonii wewnętrznej, radości i spełnienia. Jest to taki rodzaj poznania, w którym człowiek nie traktuje siebie i nie jest traktowany przez innych w sposób instrumentalny, ale w swym dynamicznym i integralnym rozwoju staje się zarazem celem samym w sobie.

Wyłaniają się jednak pytania: Czy urzeczywistnianie takiego poznania w ogóle jest możliwe? Czy nie jest ono utopią? Czy mieszanie sztuki z poznaniem nie szkodzi obu dziedzinom? Wszak w historii estetyki można znaleźć wiele koncepcji przeciwstawiających postawę badawczą (intelektualną, naukową) różnie rozumianemu doświadczeniu estetycznemu. Koncepcje te dokonują rozróżnienia pomiędzy artystyczną iluzją a rzeczywistością (Gorgiasz), poetyckim szałem a rozumem (Platon), estetyczną przyjemnością a naukową prawdą (Kartezjusz), zmysłem piękna (*sense of beauty*) a racjonalną wiedzą (Francis Hutcheson), sądem smaku

[4] „U podstaw przeciwstawiania sobie umysłu i ciała, duszy i materii lub ducha i cielesności zawsze tkwi strach przed tym, co życie przynieść może. Takie przeciwstawianie oznacza kurczenie się i wycofywanie" (ibidem, s. 29).

[5] Ibidem, s. 9.

a poznaniem (Immanuel Kant), postawą estetyczną a intelektualną abstrakcją (Artur Schopenhauer), nastawieniem estetycznym a naukowym (Roman Ingarden), konstatując deformację przeżycia estetycznego przez pierwiastek intelektualny bądź też rozkład i niszczenie nauki przez dokonujące się w niej procesy estetyzacji[6]. Krystyna Wilkoszewska stwierdza, że: „obie postawy – estetyczna i badawcza – jeżeli nawet nie wykluczają się nawzajem, to jednak ich współwystępowanie wpływa deformująco na każdą z nich"[7]. Można również wymienić filozofów, którzy zwracali uwagę na estetyczny charakter prawdy i poznania, takich jak na przykład: Friedrich Nietzsche, Karl Popper, Paul Feyerabend, Richard Rorty[8].

Poznanie integralne nie jest współcześnie czymś tylko postulowanym, lecz również w coraz większym stopniu realizowanym. Między innymi odkrycia fizyki kwantowej pokazały, że dawny kartezjański paradygmat naukowy, oparty na dualizmie podmiot – przedmiot, trzeba zastąpić nowym. Dziś już wiadomo, że uczony nie jest tylko obserwatorem zewnętrznego wobec siebie świata, ale jego uczestnikiem i współtwórcą. Sposób, w jaki poznaje, ma wpływ na wyniki poznania: „W fizyce atomowej przestaje obowiązywać ostry kartezjański podział na umysł i materię, na obserwatora i przedmiot obserwacji. Nie można nigdy mówić o przyrodzie, jeśli nie mówi się jednocześnie o sobie"[9]. Wśród naukowców zwiększa się świadomość roli momentów estetycznych w procesie poznania:

> Już u Bohra, Diraca, Einsteina czy Heisenberga można w wielu ważnych punktach dostrzec argumentację estetycznego typu, a Poincaré wprost deklarował, że potencja estetyczna – nie zaś potencja logiczna – stanowi główną zdolność dobrego matematyka. W nowszych czasach drogę torowało świadectwo Jamesa D. Watsona – badacza, który odczytał strukturę DNA. Udało mu się tego dokonać dzięki założeniu, że rozwiązanie musi być maksymalnie eleganckie – tylko dzięki temu założeniu estetycznemu był w stanie pośród wielu teoretycznie otwartych dróg znaleźć właściwą[10].

---

[6] Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1988, s. 361–392.

[7] K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Kraków 2003, s. 89.

[8] Zob. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, Kraków 2005, s. 63.

[9] F. Capra, *Punkt zwrotny. Nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, tłum. E. Wojdyłło, Warszawa 1987, s. 125.

[10] W. Welsch, op. cit., s. 64.

Pomimo otwarcia wielu badaczy i uczonych na estetyczne aspekty poznania trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że w szkołach i na uniwersytetach pokutuje wciąż tradycyjny paradygmat kartezjański.

Uważam, że poznanie integralne może się realizować w różnych dziedzinach: filozofii, psychologii, teorii sztuki, matematyce, fizyce, przyrodoznawstwie, humanistyce, medycynie, a także w dyscyplinach technologicznych i innych. Odnosi się ono zarówno do kształcenia instytucjonalnego, jak i pozainstytucjonalnego, szkolnego i uniwersyteckiego. Może się na pierwszy rzut oka wydawać, że niektóre dziedziny ze względu na swój przedmiot (na przykład teoria sztuki, filozofia) wymagają zaangażowania estetycznego, natomiast w innych (matematyce, fizyce, biologii, technologii) aspekty estetyczne nie są aż tak ważne. Sądzę jednak, że myślenie estetyczne jest ważne w odniesieniu do każdego rodzaju poznania, gdyż specyfikacja nauk wywodzi się z niepodzielnego doświadczania świata.

Dewey podkreśla, że poznanie (naukowe, filozoficzne) oraz doświadczenie estetyczne istotnie różnią się od siebie, ale jednocześnie przestrzega przed absolutyzowaniem tej różnicy. Według filozofa poznanie i doświadczenie estetyczne nie wykluczają się, a nawet mogą stanowić wzajemne dopełnienie. Działalność naukowa wyzbyta momentów estetycznych staje się niepełna, bezowocna, mechaniczna i nieprzekonująca. Doświadczenie estetyczne jest niezbywalne dla integralności poznania i pełni w nim określone funkcje, które dotyczą nie tylko wyników działalności badawczej, ale również rozwoju osobowości badacza i jego otoczenia.

Bezpośredniość estetyczna w poznaniu integralnym. Poza dualizmem podmiot – przedmiot

Według Deweya doświadczenie estetyczne jest koniecznym i wystarczającym warunkiem sztuki. W tej perspektywie sztuką nie są wyizolowane z doświadczenia przedmioty (tak zwane artefakty). Obraz w muzeum nie jest jeszcze sztuką, jeżeli nie towarzyszy mu doświadczenie estetyczne. Z drugiej strony każda ludzka działalność, a nawet samo życie mogą być sztuką, jeżeli będą w nich obecne jakości estetyczne. Inaczej niż w sztuce tradycyjnej, nie ma tutaj klarownego podziału na twórcę i odbiorcę. Każdy jest na swój sposób artystą, jeśli tylko doświadcza estetycznie.

Sztuka, będąca zarazem doświadczeniem, wywodzi się z procesu życia, w którym ustrój człowieka i otoczenie oddziałują na siebie w niezapośredniczony sposób. Stanowi ona sublimację tego najbardziej bezpośredniego

doświadczenia. Autor *Sztuki jako doświadczenia* z pełnym przekonaniem stwierdza, że „to, co nie jest bezpośrednie, nie może być estetyczne”[11]. Doświadczenie estetyczne tym różni się od innych doświadczeń, że następuje w nim najpełniejsza intensyfikacja wzajemnego oddziaływania żywego ustroju i środowiska. Nie pojawiają się w nim dualizmy, takie jak: podmiot – przedmiot, wewnętrzne – zewnętrzne, obiektywne – subiektywne, rozum – uczucia, umysł – ciało, teoria – praktyka, środki – cele, sztuka – życie itp. Tego typu rozróżnienia, mające charakter jedynie funkcjonalny, wprowadza dopiero refleksja. Natomiast w pierwotnym doświadczeniu estetycznym żywy organizm i świat są ze sobą zupełnie zespolone. Nie istnieją oddzielnie. Są dwoma aspektami jednego, niepodzielnego doświadczenia[12]. Dewey ujmuje najbardziej naturalną relację człowieka ze światem jako pozbawioną dystansu, wzajemną oraz zmienną dynamikę doznawania i działania. Żywy ustrój jest aktywną siłą i odgrywa decydującą rolę w przebiegu i jakości doświadczenia. Z tego wzajemnego oddziaływania żywego ustroju i środowiska rodzi się ekspresja, stanowiąca twórczą odpowiedź i ustosunkowanie się żywej istoty do otaczającego ją świata[13]. Ekspresja pojawia się wówczas, gdy siły środowiskowe i organizm ludzki wzajemnie na siebie oddziałują, wywołując opory i trudności. Powstaje ona w wyniku napięcia, jakie pojawia się pomiędzy organizmem i otoczeniem. „Bez ciśnienia, bez kompresji nie ma ekspresji i nic nie może być wyrażone”[14] – pisze Dewey. Warunkiem ekspresji jest sytuacja, w której środowiskowe energie naciskają i pobudzają uwewnętrznione przeżycia. Dopiero w przypadku wzajemnego oddziaływania środowiskowych warunków i energii z organizmem może powstawać dzieło sztuki jako integralne doświadczenie. Pod wpływem doznania, czyli nacisku rzeczy zewnętrznych na organizm, i przeżycia pojawia się działanie, w którym zarówno przeżycia, jak i środowisko ulegają przekształceniu. Powstaje w ten sposób nowy przedmiot ekspresyjny, który „jest jednością przetworzonego materiału obiektywnego i przetworzonego przeżycia”[15]. Zatem nie ma przeżyć czysto wewnętrznych (subiektywnych) ani świata czysto obiektywnego. To, co uważamy za „wewnętrzne” przeżycia, to

[11] J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 144.

[12] Zob. ibidem, s. 340.

[13] Słowo „ekspresja” pochodzi od łacińskiego *exprimere*, oznaczającego ‘wyciskanie’, ‘wytłaczanie’ i ‘wypychanie’. Sok winny wyciska się z surowca pod wpływem ciśnienia za pomocą tłoczni. Podobnie w sztuce przedmiot ekspresyjny wyciska się z materiału podmiotowo-przedmiotowego za pomocą odpowiednio dobranych środków wyrazu.

[14] J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 82.

[15] K. Wilkoszewska, op. cit., s. 107.

obrazy i znaczenia, które zostały jakoś przyswojone i zinternalizowane. Akt ekspresji i przedmiot ekspresyjny są wynikiem starcia się organizmu z otoczeniem. Działanie ekspresywne prowadzi do współbrzmienia rzeczy zachowanych z przeszłości z tym, co inne i nowe. Jest czymś indywidualnym, oryginalnym i każdorazowo innym. Doświadczenie ma charakter twórczy, czyli estetyczny, jeśli cechuje je otwartość i świeżość spojrzenia, wyostrzenie zmysłów na to, co wydarza się w teraźniejszości.

Ekspresja estetyczna jest pod jednym względem bezpośrednia, a pod innym pośrednia. Jest bezpośrednia w tym sensie, że nie następuje w niej rozdzielenie podmiotu i przedmiotu, tego, co wewnętrzne, i tego, co zewnętrzne. Nie ma w niej refleksji oraz kategorii i pojęć, które ustanawiają dualizm podmiot – przedmiot. Natomiast jest ona pośrednia w tym sensie, że wyraża znaczenia za pomocą odpowiednio dobranych środków: malarz używa barw, muzyk dźwięków, tancerz wyraża znaczenia poprzez ciało, a poeta poprzez słowa. W przeciwieństwie do ekspresji naturalnej, gdy na przykład uczucia malują się bezpośrednio na czyjejś twarzy, ekspresja w sztuce poszukuje środków wyrazu. Jest ona w pewnym sensie „sztuczna", czyli selektywna i znaleziona. Nie ma charakteru przypadkowego i chaotycznego, ale jest ukierunkowana i dąży do spełnienia. W Deweyowskiej perspektywie ekspresja nie jest reakcją na bodźce, ale twórczą odpowiedzią i pewnym rodzajem komunikacji. Jej wytworem są znaczenia. Dewey pokazuje, że znaczenie nie zawsze musi być zapośredniczone przez refleksję. Richard Shusterman w polemice z hermeneutyką zauważył, że rozumienie i znaczenie niekoniecznie łączą się z interpretacją[16]. Sztuka w swym bezpośrednim oddziaływaniu zawiera znaczenia. Trudno przeprowadzić wyraźną granicę pomiędzy aktem ekspresji a przedmiotem ekspresyjnym. Doświadczający i to, co doświadczane, stanowią jedność. Znaczenie zostaje bezpośrednio wcielone w środki wyrazu, które same stają się celem.

Poznanie naukowe wydaje się na pierwszy rzut oka czymś zupełnie odmiennym od tak rozumianego doświadczenia estetycznego. Postawa badawcza wymaga przecież pewnego refleksyjnego dystansu pomiędzy doznaniem i działaniem, odróżniania podmiotowych składników doświadczenia (własnych sugestii, hipotez, przesądów i dążeń) od właściwości przedmiotu badań[17]. Charakteryzuje się nakierowaniem na przedmiot. Ponadto naukowiec i osoba doświadczająca estetycznie stawiają

[16] Zob. R. Shusterman, *Interpretacja a rozumienie*, [w:] idem, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Orzechowski, Wrocław 1998, s. 154–155.

[17] Por. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 304.

przed sobą inne cele i przyjmują inne nastawienia. Na przykład naukowiec przygląda się kwiatowi, gdyż chce poznać jego budowę, natomiast doświadczający estetycznie ma bezpośredni kontakt z kwiatem, rozkoszuje się nim, napawa jego zapachem i barwą. Postawa poznawcza nie może być utożsamiana z czysto bezpośrednim doświadczeniem estetycznym, gdyż ma charakter refleksyjny i pojęciowy[18]. Dostrzegał to również Dewey, rozróżniając w swojej książce doznawanie doświadczenia (*having experience*) od poznawania doświadczenia (*knowing experience*). W *Sztuce jako doświadczeniu* czytamy:

> Zawodowy myśliciel (a takim oczywiście jest autor piszący rozprawę z teorii estetyki) to człowiek, którego nieustannie nęka różnica między jaźnią i światem. Podchodzi on do rozważań o sztuce z silnym uprzedzeniem, i to uprzedzeniem najbardziej niekorzystnym i zgubnym dla estetycznego rozumienia[19].

W postawie badawczej, inaczej niż w „czystym" doświadczeniu estetycznym, dostęp do bytu zostaje zapośredniczony przez wypracowane refleksyjnie pojęcia i kategorie. Czy zatem jest zasadne doszukiwanie się (oraz postulowanie) w refleksyjnej i zapośredniczonej przez pojęcia działalności poznawczej aspektów estetycznych?

Pomimo dostrzeganych rozbieżności pomiędzy podejściem estetycznym i poznawczym Dewey uważa, że pomiędzy działalnością artysty i uczonego istnieje różnica tempa i rozłożenia akcentów, a nie różnica jakościowa. Z jednej strony takie stanowisko może dziwić, wszak sam autor *Sztuki jako doświadczenia* przyznaje, że: „myślenie bezpośrednio w kategoriach tonów czy obrazów jest, technicznie biorąc, inną czynnością aniżeli myślenie w słowach"[20]. Z drugiej strony stwierdza, że oba rodzaje doświadczenia wyrastają z tego samego źródła, jakim jest niepodzielny proces życia. Wzajemne oddziaływanie istoty żywej i środowiska wiąże się często z oporami, trudnościami, napięciami i stanami względnej równowagi oraz

[18] Dewey rozdziela kompetencje poznania naukowego i filozoficznego. Nauka jest nastawiona analitycznie, ma ona prawo do wstępnego zakładania pewnych podziałów teoretycznych, a następnie ich analizowania i uzasadniania, natomiast zadaniem filozofii jest zdawanie sprawy i opisywanie pierwotnego doznania świata („doświadczenia estetycznego"), które nie jest zapośredniczone przez teoretyczną i analityczną refleksję. Chodzi o to, aby nie projektować na pierwotne, niezapośredniczone doświadczenie estetyczne rozróżnień i podziałów wypracowanych przez naukę (na przykład psychologię i teorię sztuki), ale ująć doświadczenie od strony jego niepodzielności i syntetycznego charakteru.

[19] J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 304.

[20] Ibidem, s. 92.

ustanawia materiał wspólny dla poezji, muzyki, historii, malarstwa, nauki i innych rodzajów ludzkiej aktywności. Życie człowieka i życie przyrody podlegają wspólnym rytmom, które są źródłem zarówno formy artystycznej, jak i nauki[21]. Sztukę i naukę łączy to, że mają one charakter selektywny, porządkujący i zarazem znaczący[22]. W starożytnej Grecji nie istniała różnica pomiędzy sztuką i nauką: „Obie dziedziny nazywano *téchnē*. Dzieła filozoficzne pisano wierszem, a wysiłek wyobraźni spowodował, że świat stał się kosmosem"[23]. Również współcześnie nauka i sztuka zachowują pokrewieństwo ze względu na wspólne zainteresowanie rytmami. Czy jednak jest możliwa bezpośredniość w samym myśleniu intelektualnym? Czy krytyczny dystans nie wyklucza bezpośredniego doświadczenia estetycznego? Na czym polega obecność estetyczności w poznaniu?

Poznanie naukowe nie jest wyrazem najpełniejszego zjednoczenia żywego ustroju i środowiska. W odróżnieniu od „czystego" doświadczenia estetycznego jest w nim obecna refleksyjność, zakładająca choćby funkcjonalny dystans pomiędzy podmiotem i przedmiotem. Jednak z drugiej strony umysł nie jest odrębny i przeciwny wobec naturalnego doświadczenia. Zgodnie z naturalistycznym stanowiskiem Deweya umysł wyewoluował z natury i ostatecznie nie może się od niej uniezależnić. Natura jest koniecznym warunkiem umysłu, ale umysł nie jest koniecznym warunkiem natury. Możliwe jest zatem „czyste" doświadczenie bezpośrednie. Natomiast doświadczenie refleksyjne (wtórne) wywodzi się z pierwotnego doświadczenia bezpośredniego i je zakłada[24]. Tym, co bezpośrednio doznawane, zarówno w sztuce, jak i w nauce jest forma, czyli sposób, w jaki artysta i uczony odkrywają znaczenia, pracując w określonym materiale, posługując się swoim ciałem, nawiązując kontakt z otoczeniem. Każdy akt poznawczy wyrasta z uprzedniego zanurzenia w świecie. Uczony, działając refleksyjnie, zarazem doświadcza w sposób bezpośredni i prekonceptualny swojego ciała, atmosfery, która mu towarzyszy, a także środków wyrazu, których używa, kierując się intuicją, uczuciem i zmysłami:

[21] Zdaniem Deweya rytm pojawia się w interakcji żywego organizmu i otoczenia oraz w ogóle w przyrodzie, gdy wchodzą ze sobą w napięcie przeciwstawne energie. Istniejący w przyrodzie rytm stanowi warunek formy wszelkiej ludzkiej twórczości. Jest uporządkowaną zmiennością, wymagającą zarówno pulsującego ruchu, jak i spoczynku.

[22] Zob. D. Koczanowicz, *Doświadczenie sztuki, sztuka życia. Wymiary estetyki pragmatycznej*, Wrocław 2008, s. 80.

[23] J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 180.

[24] Zob. N. Rachoń, *Doświadczenie estetyczne w metafizyce naturalizmu empirycznego Johna Deweya*, „Zeszyty Naukowe AMW" 2010, nr 4 (183), s. 230.

> U uczonych, ludzi parających się myśleniem, a więc u tych, których tradycyjnie przeciwstawia się artystom, świadome działanie umysłu i woli nie ma ani w przybliżeniu tego zakresu, jaki im się na ogół przypisuje. Oni też dążą do celu, który rysuje się im niejasno i nieprecyzyjnie, posuwają się po omacku, wabieni przez tożsamość atmosfery emanującej wokół ich obserwacji i refleksji [...]. Zarówno u jednych, jak u drugich, w zakresie i stopniu, w jakim ich pozycje są porównywalne, występuje zemocjonalizowane myślenie, którego substancję stanowią dostrzeżone, uznane znaczenia i idee[25].

W doświadczeniu estetycznym (jakościowym) zachodzi niezapośredniczona jedność pomiędzy doświadczającym a doświadczanym, myślącym i myślanym. Ponieważ ta jedność nie zawiera żadnego dystansu, nie jest uchwytna przez pojęcia i refleksję. Doświadczenie estetyczne nie jest nakierowane w sposób refleksyjny na przedmiot („co") doświadczenia, ale jest obecne w sposobie („jak") doświadczania. Z drugiej strony sposób doświadczania kształtuje materię i oddziałuje na treść. Można powiedzieć, że w doświadczeniu estetycznym sama droga staje się celem. Często jednak w działalności naukowej środki wiodące do celu są ignorowane, liczą się przede wszystkim rezultaty, wnioski, a nierzadko również cele pozanaukowe (na przykład władza). Problemem jest separowanie działalności poznawczej od jej źródła, czyli procesu życia. Natomiast o obecności estetyczności w poznaniu można mówić dopiero wtedy, gdy użyte w nim środki nie będą ignorowane, ale staną się integralną częścią procesu poznawczego. Poznanie integralne wymaga zaangażowania całego organizmu oraz twórczego i bezpośredniego współdziałania żywego ustroju z jego otoczeniem.

Komponenty estetyczne w poznaniu integralnym

Poznanie staje się integralne, a więc estetyczne, wówczas, gdy łączą się w nim i w jakiś względny sposób równoważą komponenty takie jak: świadomość, myślenie jakościowe, zmysły, uczucia, wyobraźnia, intuicja i myślenie refleksyjne. Podążając za Deweyem, przejdźmy do charakterystyki wyróżnionych komponentów w celu zdania sprawy z ich wagi i roli w poznaniu integralnym. W samym poznaniu komponenty te są nierozdzielne: wzajemnie się przenikają i na siebie oddziałują. Poczynione tu rozróżnienia mają więc charakter refleksyjny, funkcjonalny i jako takie pełnią rolę instrumentalną wobec samego doświadczenia.

[25] J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 91.

Świadomość

W doświadczeniu estetycznym i poznaniu integralnym kluczową rolę odgrywa świadomość. Dzięki udziałowi świadomości doświadczenie staje się żywe i przeciwne rutynie. Dewey pisze o niej dość mgliście, określając ją jako żywą percepcję. Stwierdza, że percepcja jest „intencjonalnym ukierunkowaniem naturalnych zjawisk na znaczenia, które sprawiają, że można je bezpośrednio posiadać i się nimi cieszyć"[26]. Świadomość nie jest jednak refleksją, gdyż nie zakłada dystansu pomiędzy podmiotem i przedmiotem. Nie jest rozpoznawaniem połączonym ze sprowadzaniem tego, co inne, do znanych schematów i kategorii. Nie daje się ona zredukować do umysłu ani też do ciała. Zarazem jednak może przenikać oraz obejmować umysł i ciało. Świadomość jest uważnością i troską. Wiąże się przede wszystkim z interakcją między organizmem i środowiskiem. Nie można sobie uświadamiać wszystkiego, można jednak stawać się w swoim doświadczeniu coraz bardziej świadomym, kierując uwagę na to, co pozostawało wcześniej w cieniu. Każde owocne poznanie zakłada pewien rytm pomiędzy świadomością i nieświadomością[27]. W nowożytności, między innymi za sprawą Kartezjusza, świadomość została zredukowana do refleksji. W poznaniu integralnym ważne jest jednak uświadamianie sobie impulsów, które mogą pojawiać się także w sferze innej niż refleksyjna, na przykład w ciele, uczuciach, intuicji. Można stawać się coraz bardziej świadomym swoich uczuć i ciała. Pomimo że świadomość nie daje się utożsamić z refleksją, jej związek ze znaczeniem jest niekwestionowalny. Świadomość jest intencjonalna i selektywna. Rolą tak rozumianej świadomości jest porządkowanie materiału obecnego w doświadczeniu, a także czerpanie z przeszłych doświadczeń w każdorazowej teraźniejszości[28]. Świadome doświadczenie polega na dostrzeganiu związków pomiędzy doznawaniem i działaniem. Łącząc doznawanie i działanie w ich procesualnym przebiegu, świadomość ukierunkowuje je ku spełnieniu przyszłych zamierzeń. W poznaniu integralnym i doświadczeniu estetycznym uświadamiane są nie tylko cele, ale również proces, który do nich prowadzi.

---

[26] *The Collected Works of John Dewey, 1882–1953*, Vol. 37, ed. J. A. Boydston, Carbondale 1969–1990, *The Later Works*: *1925–1953*, s. 268–269. Cyt. za: S. Stankiewicz, *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, Kraków 2012, s. 137.

[27] Zob. J. Dewey, *Jak myślimy?*, tłum. Z. Bastgenówna, Warszawa 1988, s. 258.

[28] Zob. idem, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 32–33.

Myślenie estetyczne (jakościowe)

Dewey odrzuca dość popularną tezę, że w doświadczeniu bezpośrednim nie ma myślenia i znaczeń, a uczony myśli, tracąc przy tym bezpośredni kontakt z otoczeniem[29]. Chociaż doświadczenie estetyczne jest bezpośrednie i nie wymaga refleksji, to jednak nie jest ono wyzbyte myślenia i znaczeń. Jest w nim obecna inteligencja wykraczająca poza refleksyjność. Domeną doświadczenia estetycznego jest myślenie jakościowe, natomiast w doświadczeniu poznawczym prym wiedzie refleksja, czyli myślenie przedmiotowe. Cele uczonego wydają się stosunkowo odległe od symboli, znaków matematycznych i słów, jakimi się posługuje. Środki, jakich używa, „odrywają" się od przedmiotów i nie mogą zostać bezpośrednio wcielone. Natomiast artysta myśli w tych środkach wyrazu, w jakich tworzy: „wyraża swe myśli w kategoriach tak bliskich przedmiotu, który wykonuje, że włączają się weń bezpośrednio"[30]. Nie znaczy to jednak, że w poznaniu naukowym nie może również występować myślenie estetyczne (jakościowe). Podobnie jak w przypadku artysty, niezmiernie ważna w pracy badacza jest świadomość zależności i związków pomiędzy tym, co robi, a tym, czego doznaje. Wymaga to nie tylko pracy intelektu, ale także uruchomienia pokładów uczucia, zmysłowości, intuicji i wyobraźni. Wszelkie doświadczenie bezpośrednie (estetyczne) ma charakter jakościowy. Dewey wychodzi z przeświadczenia, że doświadczenie badacza również może być bezpośrednie, jeśli tylko będzie połączone z wrażliwością na jakości materiału, w którym pracuje. Uczony również pozostaje w bliskości ze swoim otoczeniem, stanowionym między innymi przez znaki werbalne, idee, pomysły, symbole, które – chociaż z natury swej są pośrednie – mogą być odczute w bezpośredni sposób. Dewey pisze o tym następująco:

> Rozmaite idee różnie się „czuje", mają one, jak wszystkie inne rzeczy, własne bezpośrednie właściwości jakościowe. Kto w myśli szuka rozwiązania dla jakiegoś skomplikowanego zagadnienia, napotyka na swej drodze, właśnie na skutek tej właściwości idei, wskazówki prowadzące we właściwym kierunku. To jakości idei powstrzymują go, jeśli zbacza z drogi, i popychają go naprzód, kiedy idzie we właściwym kierunku. Są jak czerwone i zielone światła intelektu[31].

[29] Por. ibidem, s. 20–21.
[30] Ibidem, s. 21.
[31] Ibidem, s. 145.

Wyczulenie na jakości estetyczne nie jest obojętne dla twórczego rozwiązywania problemów naukowych. Dewey podaje przykład Jamesa C. Maxwella, który wprowadził dodatkowy symbol do równania w fizyce w celu uzyskania symetrii, co – jak się okazało w późniejszych eksperymentach – miało dla samego równania niebagatelne znaczenie[32]. Myślenie estetyczne było również ważne w pracy badawczej Nielsa Bohra, Paula Diraca, Jamesa Watsona, Alberta Einsteina, Wernera Heisenberga i wielu innych naukowców[33]. Nie jest więc tak, że „tam, gdzie występuje pośrednictwo, nie ma bezpośredniego doświadczenia"[34], gdyż „nie potrafimy pojąć żadnej idei, żadnego narzędzia pośredniczącego, nie potrafimy posiąść go wraz z pełnią jego mocy dopóty, dopóki nie poczujemy i nie odczujemy go tak wyraźnie, jakby był zapachem lub barwą"[35]. Jak zauważa Sebastian Stankiewicz w książce *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, materiał, którym posługuje się badacz, może być zarazem doznany (*having*) w swoim wymiarze jakościowym w sposób bezpośredni (czyli estetyczny), jak i wykorzystany poznawczo (*knowing*) w swoim wymiarze dyskursywnym i znakowym[36]. Oba czynniki przenikają się nawzajem. Irena Wojnar we wstępie do książki Deweya pisze, że właściwością poznania naukowego jest myślenie o jakościach, natomiast właściwością doświadczenia estetycznego – myślenie za pomocą jakości[37]. Doświadczane jakości estetyczne, które nadają materiałom bezpośrednio doświadczane znaczenia, są tym, co często prowadzi badacza do określonych rozwiązań. Zatem obecność i rola estetyczności w poznaniu wiąże się z bezpośrednim doznaniem jakości materiału znakowo-symbolicznego.

Jedność zmysłów

Myślenie estetyczne (zmysłowe, jakościowe i wcielone) nie jest w żaden sposób odizolowane od żywego ustroju i jego bezpośredniego otoczenia. Odróżnienie tego, co zmysłowe, od tego, co pojęciowe, nie występuje

[32] Ibidem, s. 242.

[33] O estetyce w poznaniu naukowym piszą również sami naukowcy, na przykład: S. Weinberg, *Sen o teorii ostatecznej*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 1994; J. Mozrzymas, *Ewolucja symetrii*, Wrocław 1992; S. Chandrasakhar, *Prawda i piękno. Estetyka i motywacja w nauce*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 1999.

[34] J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 145.

[35] Ibidem, s. 145.

[36] Por. S. Stankiewicz, op. cit., s. 109.

[37] I. Wojnar, *Sztuka jakością życia*, [wstęp do:] J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. XLIV.

w doświadczeniu estetycznym. Jest wobec niego wtórne[38]. Znaczenia, z jakimi mają do czynienia na mocy całościowej percepcji badacz i artysta, są zarazem bezpośrednie i zmysłowe. Przeciwstawianie sobie twórczości artystycznej i aktywności poznawczej stanowi reminiscencję założenia dualizmu myślenia czysto intelektualnego i odczucia zmysłowego. Tymczasem Dewey pokazuje, że chociaż artysta najczęściej nie posługuje się znakami werbalnymi, to jednak wyraża znaczenia za pomocą odpowiednio dobranych środków artystycznych (malarskich, muzycznych, poetyckich i innych). Tego typu inteligencja twórcza, związana ze spontaniczną aktywnością wobec bezpośrednio doznanego materiału, jest również ważna dla sfery poznawczej.

Myślenie jakościowe ma charakter synestetyczny: „Jakości zmysłowe, takie jak dotyk i smak czy wzrok i słuch, posiadają jakość estetyczną, jednak nie w oderwaniu jedne od drugich, lecz we wzajemnych powiązaniach – jako współdziałanie, a nie jako proste i odrębne całości"[39]. Naturalnie i pierwotnie zmysły nigdy nie działają w zupełnej od siebie izolacji. Wiedzą o tym doskonale tak zwani synestetycy, którzy tak jak Wasyl Kandyński, Paul Klee czy Aleksander Skriabin „widzą uszami i słyszą oczami". Doświadczenie estetyczne jest niepodzielne. Nie polega ono na łączeniu zmysłów, które wcześniej zostały rozdzielone, ale na doznawaniu ich w niezapośredniczonej jedności.

Estetyczność działalności poznawczej polega między innymi na bezpośrednim i synestetycznym czuciu jakości estetycznych idei, znaków werbalnych, symboli matematycznych, a także wszelkich innych środków pracy badawczej. Angielski matematyk Godfrey Harold Hardy twierdził, że „dzieła matematyczne, podobnie jak twory poetów i malarzy, muszą być piękne. Idee, tak samo jak kolory i słowa, muszą tworzyć harmonijną całość. Piękno jest pierwszym testem. Dla brzydkiej matematyki nie ma trwałego miejsca"[40]. Zdumiewające jest to, że struktury formalne tworzone przez kierujących się odczuciem estetycznym matematyków znajdują swoje zastosowanie w fizyce[41]. Idee i symbole można więc odczuć jak dźwięki, barwy i zapachy: „Kiedy w badaniach naukowych czy dociekaniach filozoficznych tkwi prawdziwy artyzm, badacz ani nie trzyma się sztywnych reguł, ani nie idzie na oślep, ale kierują nim znaczenia

[38] Ibidem, s. 147.
[39] Ibidem, s. 146.
[40] Cyt. za: S. Weinberg, op. cit., s. 125.
[41] Zob. ibidem, s. 128.

istniejące bezpośrednio, jak uczucia zabarwione jakością"[42]. Dewey dostrzega problem w ignorowaniu w zachodnim myśleniu sfery somatyczno-zmysłowej. Związane z ciałem zmysły nie służą tylko do „wzniecania namiętności", ale pobudzają ciekawość i pomagają w zgłębianiu istoty rzeczy.

Uczucia i wola

Trudno przecenić rolę uczuć i dążeń wolicjonalnych w sferze zarówno estetycznej, jak i poznawczej. Konsekwencją rozdzielania uczuć i intelektu stało się między innymi przeciwstawienie doświadczenia estetycznego poznaniu. W historii (zwłaszcza w klasycyzmie i oświeceniowym racjonalizmie) zdarzało się również sytuowanie nauki i doświadczenia estetycznego po jednej stronie, poprzez łączenie ich z rozumną, bezinteresowną kontemplacją, oraz przeciwstawianie temu, co zmysłowe i uczuciowe. Tymczasem uznanie rozumu i tego, co nierozumne (zwierzęce, uczuciowe i wolicjonalne), za dwie różne sfery wydaje się z gruntu fałszywe i destrukcyjne dla integralnego rozwoju człowieka. Uczucia są bowiem tym, co porządkuje i intensyfikuje ludzkie doświadczenie, organizując doznawane treści w hierarchię zależną od tego, co absorbuje naszą uwagę i motywuje do podjęcia działania. Już od dzieciństwa warunkiem niezbędnym nabycia tradycyjnych umiejętności poznawczych są poruszenia emocjonalne[43]. Podobnie sztuka wymaga uwzględnienia sfery uczuciowej. Zdaniem Deweya brak dążenia, pragnienia, wzruszenia, miłości i troski prowadzi – zarówno w sztuce, jak i w nauce – do rutyny i otępienia. Dlatego też krytykuje on bezinteresowną kontemplację, która będąc wolna od emocji i pragnień, pozostaje jedynie „bezcelowym zagapieniem". Bez poruszenia emocjonalnego nie ma doświadczenia estetycznego. Krystyna Wilkoszewska pisze:

---

[42] J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 146.

[43] Zob. S. I. Greenspan, B. L. Benderly, *Rozwój umysłu. Emocjonalne podstawy inteligencji*, tłum. M. Koraszewska, Poznań 2000, s. 31. Autorzy książki wskazują na wzajemną zależność procesów emocjonalnych i poznawczych oraz konieczność rozwoju pewnych emocji w celu wykształcenia nie tylko umiejętności relacji z innymi ludźmi i odpowiednich zachowań, ale również języka, zainteresowań, umiejętności radzenia sobie z rzeczami w świecie, a nawet zasad logiki i zdolności abstrakcyjnego myślenia. Sprzeciwiają się zatem stanowisku (które jest reprezentowane na przykład przez Daniela Golemana) oddzielającemu inteligencję emocjonalną od intelektualnej.

> Nasza potrzeba kieruje nas ku jakościom, w jakie wyposażone są przedmioty. Bez tego podstawowego pragnienia, bez uczucia, bez miłości nigdy nie doszłoby do prawdziwej percepcji. Obraz dlatego daje zadowolenie, że zaspokaja pragnienie intensywnego światła i barw [...]. Dlatego należy odrzucić teorie, które potrzeby, pragnienia i emocje wykluczają z doświadczenia estetycznego[44].

Myślenie oderwane od uczuć, zainteresowań i pragnień powoduje, że doświadczenie staje się w końcu jednostronne, mechaniczne, bezowocne, przeintelektualizowane i nieprzekonujące. Intelekt nie powinien działać w izolacji od uczuć i stanowić celu samego w sobie, ale powinien przede wszystkim służyć życiu. Dopiero poruszenie emocjonalne nadaje doświadczeniu poznawczemu wewnętrzną spoistość i całkowitość[45]. Dewey proponuje praktykowanie takiego rodzaju myślenia, które jest połączone z troską, niepokojem, poszukiwaniem, zaangażowaniem i miłością. Uczony i artysta powinni troszczyć się o swój przedmiot[46]. „Myślenie – pisze Dewey – oznacza działanie intelektualne, bo o czymś myślimy, uczuciowe, bo nacechowane troską lub sympatią, oraz wolicjonalne, bo zmierzające do celu"[47].

Wyobraźnia i intuicja

Zdaniem Deweya „Doświadczenie estetyczne jest przesycone wyobraźnią"[48]. Wyobraźnia i intuicja pojawiają się w miejscu spotkania starego z nowym. Autor *Sztuki jako doświadczenia* podkreśla znaczenie tradycji i wiedzy zarówno dla doświadczenia estetycznego, jak i poznania:

> Uzależnienie od tradycji jest istotnym czynnikiem w oryginalnym patrzeniu i w twórczej ekspresji. Słabość akademickiego naśladowcy nie tkwi w tym, że polega on na tradycji, lecz w tym, że tradycja nie przeniknęła jego umysłowości, nie wniknęła w strukturę jego osobistego widzenia i wykonawstwa[49].

Nabyta wiedza wcale nie musi przeszkadzać w bezpośredniości doświadczenia, pod warunkiem, że nie będzie ona dogmatyzowana i absolutyzowana, ale stanie się instrumentem, służącym do lepszego rozumienia tego,

---

[44] K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia*..., op. cit., s. 102.

[45] „Estetyczna jakość, która nadaje doświadczeniu pełnię i jedność ostatecznego kształtu, ma charakter emocjonalny" (J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 53).

[46] „Myśl troszczy się opiekuńczo lub z niepokojem i czynnie dogląda spraw, wymagających, by nimi kierować" (ibidem, s. 323).

[47] Ibidem.

[48] Ibidem, s. 333.

[49] Ibidem, s. 325.

co się aktualnie wydarza. Wyobraźnia jest przeciwieństwem rutyny. Jest ona niezwykle ważna dla filozoficznego, artystycznego i naukowego myślenia, które nie poddaje się sile utrwalonego przyzwyczajenia i nawyku, lecz ma odwagę w sposób dziecięco świeży i oryginalny spojrzeć na to, co wydaje się „oczywiste". Z drugiej strony siła wyobraźni może sprawić, że to, co na ogół wydaje się dziwne i odległe, stanie się oczywiste i nieuniknione[50]. Funkcją wyobraźni jest:

> [...] przedstawianie rzeczywistości, której nie można pokazać w danych warunkach spostrzegania. Celem wyobraźni jest jasne przeniknięcie tego, co dalekie, nieobecne, niewyraźne. Historia, literatura, geografia, zasady nauk przyrodniczych, a nawet geometria i arytmetyka – są pełne rzeczy, które, jeśli w ogóle mogą być uprzytomnione, to tylko dzięki wyobraźni[51].

Sama wiedza nie wystarczy do twórczego działania, ale może stanowić materiał i skarbiec, z którego czerpie wyobraźnia. Zinternalizowane w sposób indywidualny wiedza i tradycja mogą przyczyniać się do twórczego i ożywczego odczuwania tego, co nowe. Wymaga to jednak ciągłej gotowości do konfrontacji i otwartości na to, co przychodzi z „zewnątrz". Wyobraźnia polega na twórczej syntezie tego, co już znane, odległe i przyswojone, z tym, co wyłania się jako nowość. Nie tylko to, co przeszłe, wpływa na sposób widzenia i odczuwania rzeczy teraźniejszych, ale również to, co współczesne, modyfikuje i kształtuje znaczenie przeszłych wydarzeń. Wyobraźnia to sposób patrzenia, w którym to, co przeszłe, i to, co teraźniejsze, łączy się w spójną całość: „jest ona szeroka i hojna, gdy łączy i skupia zainteresowania w punkcie, w którym umysł styka się ze światem. Tam, gdzie rzeczy stare i dobrze znane nabierają cech nowości, tam właśnie czynna jest wyobraźnia"[52]. Siła wyobraźni ożywia nie tylko proces obserwacji, ale także wykonawstwo. Jest ona niezbędna nie tylko w działalności artystycznej, ale we wszelkiej twórczej aktywności (także poznawczej), która ma posmak przygody: „Funkcją wyobraźni jest rozszerzenie tego, co dane

[50] Thomas Kuhn pisze, że swoim studentom przekazywał następującą radę: „Czytając prace wybitnego myśliciela szukajcie w tekście przede wszystkim pozornych absurdów i zastanawiajcie się, jak człowiek tak rozumny mógł coś takiego napisać. Kiedy znajdziecie odpowiedź, mówię dalej, gdy fragmenty te staną się sensowne, okazać się może, że inne, bardziej zasadnicze, które poprzednio zdawały się wam zrozumiałe, nabiorą innego znaczenia" (T. Kuhn, *Dwa bieguny*. *Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1985, s. 12).

[51] J. Dewey, *Jak myślimy?*, op. cit., s. 268.

[52] Idem, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 327, 328.

bezpośrednio (doznawane), o wartości i znaczenia bezpośrednio nieobecne”[53]. Zazwyczaj twórcze i świadome spotkanie starego z nowym wymaga czasu. Niekiedy jednak zdarza się, że wyobraźnia działa w nagłym zrywie „jak błysk objawienia”[54]. Takie nagłe osiągnięcie harmonii pomiędzy tym, co nowe, i tym, co stare, Dewey nazywa intuicją. Nie jest jednak tak, że intuicja pojawia się znikąd, gdyż jest ona poprzedzona często długim okresem dojrzewania. Należy odróżnić wyobraźnię i intuicję od urojeń i fantazji. W wyobraźni i intuicji istnieje silny związek pomiędzy żywym ustrojem a światem, natomiast urojenie jest podmiotowe (zamknięte w jaźni). Ponadto różnica pomiędzy wyobraźnią a urojeniem zostaje objawiona przez czas. Dzieła wyobraźni, chociaż początkowo mogą wydawać się dziwne i niezrozumiałe, wytrzymują próbę czasu, gdyż docierają do istoty rzeczy, natomiast urojenia przemijają ze względu na swój arbitralny charakter.

Myślenie refleksyjne

Według Deweya myślenie refleksyjne jest „czynnym, wytrwałym i uważnym rozważaniem jakiegoś mniemania lub przypuszczalnej formy wiedzy – w świetle podstaw, na których się wspiera, oraz wniosków, do których doprowadza”[55]. Refleksja stanowi bardzo ważny składnik poznania integralnego. Nie jest ona jednak tylko „dodatkiem” do wyżej wymienionych komponentów estetycznych, gdyż jest od nich zależna i przez nie współkonstytuowana. Kształtowanie myślenia refleksyjnego, do którego Dewey przykłada bardzo dużą wagę, wymaga integralnego i harmonijnego rozwoju człowieka, będącego całością psychofizyczno-duchową. Problemem jest oddzielanie myślenia refleksyjnego od sfery emocjonalnej, zmysłowej, cielesnej, kontekstu doświadczenia i procesu życia. Prowadzi to do poznania jednostronnego, zbyt abstrakcyjnego i przeintelektualizowanego, a także do popadania w rutynę i schematyzm. Jest to sytuacja, w której umysł przeciwstawia się swemu źródłu, czyli naturze. Nie ma ona charakteru estetycznego. Zepchnięte do sfery nieświadomości emocjonalność i cielesność mogą wówczas manifestować się w niechciany i nieukierunkowany sposób, stanowiąc blokady myśli. W ten sposób myśl przestaje być żywa. Zamknięta w okowach własnych granic, przekształca

[53] K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia…*, op. cit., s. 104.
[54] J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 326.
[55] Idem, *Jak myślimy?*, op. cit., s. 29–30.

się w dogmatyzm. Sądzę, że praktykowanie doświadczenia estetycznego jako integralnej części kształtowania myślenia refleksyjnego może zapobiec zagrożeniom związanym z niepełnym poznaniem intelektualnym[56].

Świadomość ciała w poznaniu integralnym

Wyróżnione przez Deweya komponenty całościowego doświadczenia estetycznego, takie jak: świadomość, myślenie jakościowe, jedność zmysłów, wola, uczucia, intuicja i wyobraźnia, zakładają nie tylko nierozerwalny związek żywego ustroju i otoczenia, ale także jedność ciała i umysłu. Estetyka pragmatyczna oraz somaestetyka podkreślają cielesny aspekt doświadczenia estetycznego. W *Experience and nature* Dewey sprzeciwiał się oddzielaniu umysłu od ciała, traktując je jako jedność, w której „życie mentalne wyłania się raczej z bardziej podstawowych fizycznych i psychofizycznych funkcji ciała, niż jest narzucane na somę przez transcendentne siły rozumu będącego emanacją supranaturalnego duchowego świata"[57]. W swojej ogólnej niechęci do wszelkich dualizmów Dewey akcentował, że „nie zna nic bardziej skażonego przez tradycję separowania i izolacji niż ta konkretna kwestia, jaką jest ciało – umysł"[58]. Nie ma wątpliwości, że nasze estetyczne doświadczenia, związane z wyobraźnią, intuicją, zmysłami oraz afektywnością, są zakorzenione w cielesności. Ta jednak nie tylko stanowi „źródło estetyczności"[59], ale też kształtuje życie mentalne i duchowe. To ostatnie jest zresztą zakorzenione nie tylko w somie, ale w całym otoczeniu, które ją warunkuje i na nią oddziałuje. Nie ma zachowań i działań, którym nie towarzyszyłaby cielesność. Jest ona obecna w każdym akcie poznawczym, wszak „myślenie zależy od zdrowia ciała i wymaga skurczów jego mięśni"[60]. Doświadczana podmiotowo (z perspektywy wewnętrznej) cielesność jest w swojej bliskości i bezpośredniości często niedostrzegalna. Nie

[56] Na niebezpieczeństwa poznania intelektualnego wskazywali między innymi: Lew Szestow, Emmanuel Lévinas, Max Horkheimer, Michel Foucault.

[57] R. Shusterman, *Odnowienie somatycznej refleksji. Filozofia ciało–umysłu Johna Deweya*, [w:] *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010, s. 239.

[58] J. Dewey, *The Later Works: 1925–1953*, op. cit., s. 27. Cyt. za: S. Stankiewicz, op. cit., s. 244.

[59] Ibidem, s. 240.

[60] R. Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i tłum. W. Małecki, Wrocław 2007, s. 77.

umniejsza to jednak w żaden sposób jej znaczenia w odniesieniu do wszelkiej ludzkiej aktywności. Często dopiero dysfunkcje ciała (jak na przykład bóle kręgosłupa, dokuczliwe napięcia mięśniowe) każą się przy nim dłużej zatrzymać. Dewey uświadomił sobie wagę cielesnej autopraktyki w wieku pięćdziesięciu siedmiu lat, w momencie, kiedy zaczął cierpieć na przemęczenie wzroku, ból pleców i bolesną sztywność szyi. Zaczął wówczas stosować technikę swojego terapeuty Fredericka M. Alexandra, której celem było zwiększanie somatycznej samoświadomości. Podobnie jak Dewey, Alexander podkreślał cielesno-duchową jedność ludzkiego ustroju, rolę cielesnych nawyków w ludzkiej aktywności i potrzebę ich konstruktywnego przekształcania oraz jedność środków i celów działania.

Tradycyjna kultura zachodnia, apoteozując poznanie intelektualne, zarazem stosunkowo mało miejsca poświęcała jego cielesnemu aspektowi, jakby nie dostrzegając, że pomiędzy umysłem a ciałem istnieje nierozerwalny związek. Wprawdzie kultura współczesna ma charakter głównie wizualny i istotnie koncentruje się na ciele, to jednak traktuje je przede wszystkim jako przedmiot, który można poddać zewnętrznemu oglądowi, badaniu, upiększającym zabiegom kosmetycznym i modyfikacji. W tym podejściu nie tyle chodzi o zwiększenie świadomości ciała, ile raczej o zwiększenie władzy nad ciałem i jego ujarzmianie. Richard Shusterman w nawiązaniu do Michela Foucaulta podkreśla, że „ciało, ze względu na swą uległość i plastyczność, jest miejscem odciskania się władzy społecznej”[61]. Wydaje się, że czym innym jest ujęcie ciała w jego aspekcie przedmiotowym, a czym innym jego bezpośrednie, wewnętrzne odczucie. Z drugiej strony, chociaż przedmiotowy i podmiotowy aspekt ciała istotnie różnią się od siebie, nie są one jednak zupełnie rozłączne, gdyż „nie da się uniknąć komplementarności przedstawienia i doświadczenia, wnętrza i zewnętrza”[62]. Cielesność nie tylko może być kreowana. Niesie ona w sobie również olbrzymi potencjał twórczy, jeśli tylko zostanie oswobodzona ze swojego krępującego jarzma. Doświadczenie ciała w jego wewnętrznej bezpośredniości nigdy jednak nie jest nieskazitelne, gdyż „zależy od uprzednich konstrukcji i reakcji nawykowych, ukształtowanych przez wpływ zastanych warunków społecznych i historycznych”[63].

Współczesne tempo życia niejednokrotnie uniemożliwia wsłuchanie się w treści i sygnały, które wysyła „zniewolone” ciało. Warunki pracy i nauki często wymagają maksymalnej wydajności i efektywności, którym

[61] Ibidem.
[62] Ibidem, s. 80.
[63] Ibidem, s. 87.

towarzyszy stres i pośpiech, co często prowadzi do narzędziowego traktowania ciała. Staje się ono przedmiotem, którym się manipuluje i którego się używa, aby osiągnąć pożądane cele. Skutkiem takiego podejścia jest ogromna ilość somatyczno-psychicznych dolegliwości, takich jak: bóle pleców i głowy, ospałość, zmęczenie, brak mentalnej elastyczności, spadek nastroju, depresja i inne[64]. Używanie ciała jako tylko i wyłącznie narzędzia prowadzi w końcu do dezintegracji człowieka. Nadmierna koncentracja na celach „odciąga nas od zajmowania się tym, co naprawdę robimy z naszą cielesną postawą i działaniem, a przez to uniemożliwia dostrzeżenie tego, w jaki sposób zostaje udaremnione to, co chcemy zrobić"[65]. Dewey, Alexander i Shusterman zgodnie zauważyli, że ignorowanie sfery cielesnej i jej wyłącznie narzędziowe traktowanie oddziałuje negatywnie zarówno na podmiot działania, jak i na jakość samych działań, również poznawczych. Wychodzili ze słusznego założenia (obcego jednak zachodniej mentalności), że człowiek istnieje i działa w sposób bardziej twórczy i owocny, kiedy pozostaje w harmonii z samym sobą, może się wielostronnie rozwijać i jest bardziej wewnętrznie zintegrowany. Harmonijny rozwój człowieka naturalnie pobudza wyobraźnię, intuicję, uczucia, myślenie jakościowe, twórczą refleksję, a przede wszystkim daje poczucie spełnienia i radość. Problemem kultury zachodniej jest jej nadmierna koncentracja na intelekcie, co powoduje, że działalność poznawcza staje się w niej często mechaniczna, jednostronna oraz odtwórcza. Taki sposób kształcenia jest praktykowany już w szkołach, w których od uczniów wymaga się przede wszystkim umiejętności przyswojenia i odtworzenia dużej ilości informacji. Poznawanie, nastawione głównie na teorię oraz zapamiętywanie zadanego materiału, nie jest twórcze i estetyczne, gdyż najczęściej nie angażuje emocjonalnie, nie pobudza wyobraźni i intuicji oraz nie bierze pod uwagę somy, przyczyniając się do wykształcenia „złych nawyków" cielesnych (na przykład niewłaściwej postawy ciała, spłyconego oddychania, niepotrzebnego napinania mięśni, niezdrowego odżywiania). „Złe nawyki" ciała, powodując blokady, zahamowania i skierowanie woli na niewłaściwe tory, stanowią przeszkodę w twórczym działaniu, „tworzeniu idei", a nawet w realizowaniu zwyczajnych zamierzeń. Przyczynianie się poznania intelektualnego do wykształcenia „złych nawyków" ciała pokazuje, że nie tyle jest ono oddzielone od ciała, ile raczej brakuje mu somatycznej świadomości.

[64] Por. idem, *Odnowienie somatycznej refleksji...*, op. cit., s. 255.

[65] Ibidem, s. 254.

Poznanie integralne tym między innymi różni się od poznania zogniskowanego na intelekcie, że obejmuje ono troską sferę cielesną w jej wewnętrznym i podmiotowym wymiarze. Jest skupione nie tylko na zakładanych celach, ale także na środkach, które do tych celów prowadzą. Działalność umysłowa (analizowanie, refleksja), a także zakładane cele są w nim istotne, ale zostają one dopełnione aspektami estetycznymi. Estetyczność poznania integralnego polega więc na zwróceniu uwagi na sam sposób („jak") poznawania, którego nieodłącznym źródłem i towarzyszem jest soma. Poznanie integralne wymaga z jednej strony stworzenia warunków harmonijnego rozwoju człowieka w wymiarze kulturowym, społecznym i instytucjonalnym, a z drugiej – pogłębionej świadomości ciała. Wyłaniają się więc pytania: W jaki sposób pracować z ciałem, aby udoskonalić jakość działań poznawczych? Jak zwiększać świadomość ciała w poznawaniu, aby stało się ono poznaniem integralnym? Jak „uestetyczniać" poznanie?

Sposób pracy z somą ma charakter zindywidualizowany i zależy od uwarunkowań oraz sposobu życia konkretnego człowieka. Sądzę, że pogłębianie świadomości ciała wymaga przede wszystkim wyjścia poza poziom refleksyjności (umysłu), co jednak nie oznacza popadnięcia w irracjonalizm. Shusterman, w nawiązaniu między innymi do Deweya, terapeutów ciała (między innymi do Fredericka M. Alexandra, Moshe Feldenkreista i Wilhelma Reicha) oraz wschodnich metod medytacyjnych, podkreśla wagę somatycznej autopraktyki i autorefleksji w wypracowywaniu „inteligentnych nawyków" ciała[66]. Jakkolwiek zgadzam się z Shustermanem, że somatyczna autopraktyka i wschodnia medytacja pogłębiają świadomość ciała, to jednak trudno mi się zgodzić, że pogłębieniu świadomości ciała może służyć autorefleksja. Myślę, że Shusterman nie uwzględnił ważnej różnicy pomiędzy umysłem i świadomością. Refleksja pozostaje na poziomie umysłu, a zatem wprowadza nieuchronne dualizmy typu podmiot – przedmiot, umysł – ciało, teoria – praktyka itp. Myślenie o ciele powoduje dystans wobec ciała, które staje się przez to czymś zewnętrznym i obcym. Refleksja uprzedmiotawia i podporządkowuje sobie somę, co raczej nie przyczynia się do pogłębienia jej świadomości. Stosując somatyczną autorefleksję, pozostajemy wciąż na poziomie poznania intelektualnego. Sama siła woli, chęci i refleksja nie są w stanie zmienić zakorzenionych w ciele „złych nawyków", choć mogą prowadzić do rozpoczęcia pracy nad somą w wymiarze praktycznym. Dewey w swojej koncepcji doświadczenia

[66] Zob. ibidem, s. 259.

estetycznego doskonale rozpoznał ograniczenia myślenia refleksyjnego, opowiadając się za bezpośrednim doświadczaniem jakości estetycznych. Artysta w swojej twórczości nie musi myśleć refleksyjnie, co jednak nie wyklucza jego świadomości (objawiającej się na przykład w myśleniu jakościowym). Uważam, że ciała również można doświadczać estetycznie, czyli bezpośrednio i zarazem świadomie. Jest to możliwe zwłaszcza w ekspresywnym tańcu, doświadczeniu sztuki, ale również w praktykowaniu medytacji za-zen, wykraczającej poza konceptualne myślenie. Wykonywanie różnych codziennych czynności (także poznawczych) nie wyklucza się z estetycznym odczuciem ciała. Takie odczuwanie ciała od wewnątrz niewątpliwie różni się od jego przedmiotowego ujęcia. Przeciwieństwem estetycznego doświadczenia ciała jest jego instrumentalne użycie, które można dostrzec na przykład w poznaniu intelektualnym. Spychając ciało do roli narzędzia, poznanie intelektualne jednocześnie absolutyzuje umysł. Natomiast w poznaniu integralnym ciało jest odczuwane estetycznie, a umysł i jego kategorie stanowią narzędzie należące do większej całości, wykraczającej poza dualizmy podmiot – przedmiot, żywy organizm – środowisko, umysł – ciało. Świadomość ciała nie oznacza refleksji nad ciałem, lecz raczej czucie ciała, „nasłuchiwanie" ciała, bycie zakorzenionym w ciele. Jest to na przykład świadome oddychanie, świadome chodzenie, świadome siedzenie, świadome działanie, świadome spożywanie posiłków, świadome picie herbaty. Sama świadomość ciała nie jest działaniem i refleksyjnym myśleniem, ale może towarzyszyć każdemu działaniu i myśleniu. Świadome nasłuchiwanie ciała wymaga umiejętności „zatrzymania" i wyciszenia, co przy współczesnym tempie życia nie jest zadaniem łatwym:

> W nocnej ciszy słyszymy dźwięki, których nie potrafimy wykryć w zgiełku godzin szczytu. Dużo trudniej zauważyć delikatny nacisk czapki, którą nosisz, odgarniając śnieg, niż gdy odpoczywasz. Ta sama zasada leży u podstaw medytacji za-zen. Wykonywana w czasie spokojnego siedzenia (dlatego też określana przez mistrzów jako „zwykłe siedzenie" – *shikan taza*) medytacyjna pozycja cichej nieobecności wysiłku i celowego działania pozwala skoncentrować się bardziej wyraźnie, nieruchomo i wyłącznie na oddychaniu, pozbawiając w ten sposób umysł nawyków myślenia asocjacyjnego[67].

[67] Ibidem, s. 263.

Zakończenie

Poznanie integralne, zawierające aspekty doświadczenia estetycznego, wymaga zaangażowanego uczestnictwa, a jego konsekwencją jest nie tylko zgromadzenie określonego rodzaju wiedzy i odsłanianie różnie pojętej prawdy, ale również konstruktywna przemiana doświadczającego (i doświadczanego), harmonijny rozwój tożsamości osobowej, poszerzanie świadomości, odczucie radości i satysfakcji oraz doskonalenie sztuki życia. Łączy ono w sobie często oddzielane w myśli Zachodu komponenty ludzkiego doświadczenia, jakimi są: myślenie jakościowe, uczucia, zmysły, intuicja, wyobraźnia, refleksja i cielesność. Poznanie integralne zbliża sferę naukową i filozoficzną do sztuki. Jest ono nakierowane na cele pozaestetyczne (najczęściej poznawcze), które realizuje w estetyczny sposób. Cele te nie są jednak z góry określone, ale poszukiwane. Wyłaniają się nie tylko dzięki pracy umysłu, ale również za sprawą uczuć, zmysłów, wyobraźni i intuicji. Poznanie integralne nie jest całkowicie bezpośrednie. Zakłada ono funkcjonalne dualizmy typu podmiot – przedmiot i ma charakter refleksyjny. Chociaż komponenty estetyczne odgrywają w nim ważną rolę, to jednak są podporządkowane celom wobec nich samych zewnętrznym. Poznanie integralne sytuuje się pomiędzy czystym doświadczeniem estetycznym a niepełnym poznaniem intelektualnym. Można sobie łatwo wyobrazić poznanie intelektualne i doświadczenie estetyczne jako dziedziny bardzo od siebie odległe. Niepełne poznanie intelektualne jest wyzbyte świadomości ciała, nakierowane głównie na cel (bez skupienia na środkach do niego wiodących), skoncentrowane na umyśle. Doświadczenie czysto estetyczne ma natomiast charakter całkowicie bezpośredni. Nie ma w nim myślenia refleksyjnego ani żadnego dualizmu. Pomimo tego jest ono intencjonalne i świadome. Jego spełnienie leży w nim samym[68]. Tak rozumiane doświadczenie korzysta z uprzednio zdobytej w sposób refleksyjny wiedzy, jednak traktuje ją instrumentalnie. O ile możliwe jest doświadczenie czysto estetyczne, o tyle nie jest możliwe poznanie czysto intelektualne. To drugie jest tylko „pozornie" odcieleśnione, oderwane od swojego źródła, oddzielone sztuczną granicą od procesu życia.

[68] Pomimo że Dewey przypisywał ogromną rolę poznaniu refleksyjnemu, to jednak bardziej cenił doświadczenie estetyczne. Zob. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 58: „wykonanie prawdziwego dzieła sztuki zapewne stawia wobec inteligencji większe wymagania aniżeli tak zwane myślenie, jakie na ogół uprawiają ci, którzy chełpią się mianem intelektualistów".

To sztuczne odseparowanie poznania od doświadczenia estetycznego czyni je zubożonym, jednostronnym, a w konsekwencji destrukcyjnym. Dopiero bezpośrednio odczuwane jakości estetyczne, integralne złączenie środków i celów, współdziałanie żywego ustroju z żywym otoczeniem, charakterystyczny dla sztuki dynamiczny rytm poszukiwania, napięcia i uspokojenia nadają poznaniu pełnię i jedność oraz sprawiają, że jest ono owocne, głębiej doświadczone i zarazem bardziej przekonujące. O estetyczności poznania integralnego świadczy również troska o ciało, wyrażająca się w pogłębianiu somatycznej świadomości. We współczesnej kulturze zachodniej poznanie integralne stanowi istotne wyzwanie i zadanie. Dzieci, a także dorośli, którzy zachowali dziecięcą świeżość spojrzenia, mają wprawdzie ku niemu naturalne predyspozycje, wymaga ono jednak kształcenia, troski o siebie, innych, otaczające środowisko, wyciszenia, cierpliwości, pracy z emocjami, pogłębiania świadomości ciała i umysłu, a to wiąże się nie tyle z intelektualnym, ile przede wszystkim praktycznym wykroczeniem poza ugruntowane w refleksyjności dualizmy.

The Role of Aesthetic Experience in the Integral Knowledge. Towards Dewey's Aesthetics

Abstract

The aim of this article is to develop the conditions of the integral knowledge based on John Dewey's concept of experience. The proposed concept of the integral knowledge is an alternative to unilateral intellectual cognition. Integral knowledge is not only connected with the intellect, but it requires unification of the intellect with the senses, feelings, corporeality and also with imagination and intuition, that is, the aesthetic sphere. The key factor in the integral knowledge is the consciousness that focuses not only on the mind, but also on the feelings and corporeality. Practicing this type of knowledge leads not only to acquire information but also to improving the quality of life and experience, the holistic development of the human being, the inner harmony and satisfaction. In modern western culture practicing this type of knowledge is an important challenge.

Key words

integral knowledge, aesthetic experience, pragmatic aesthetics, feelings, senses, corporeality, imagination, intuition, consciousness

Bibliografia

1. Capra F., *Punkt zwrotny. Nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, tłum. E. Wojdyłło, Warszawa 1987.
2. Chandrasakhar S., *Prawda i piękno. Estetyka i motywacja w nauce*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 1999.
3. Dewey J., *Jak myślimy?*, tłum. Z. Bastgenówna, Warszawa 1988.
4. Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1995.
5. Greenspan S. I., Benderly B. L., *Rozwój umysłu. Emocjonalne podstawy inteligencji*, tłum. M. Koraszewska, Poznań 2000.
6. Koczanowicz D., *Doświadczenie sztuki, sztuka życia. Wymiary estetyki pragmatycznej*, Wrocław 2008.
7. Kuhn T., *Dwa bieguny*. *Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1985.
8. Mozrzymas J., *Ewolucja symetrii*, Wrocław 1992.
9. Rachoń N., *Doświadczenie estetyczne w metafizyce naturalizmu empirycznego Johna Deweya*, „Zeszyty Naukowe AMW" 2010, nr 4 (183).
10. Shusterman R., *Interpretacja a rozumienie*, [w:] idem, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Orzechowski, Wrocław 1998.
11. Shusterman R., *Odnowienie somatycznej refleksji. Filozofia ciało–umysłu Johna Deweya*, [w:] idem, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010.
12. Shusterman R., *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i tłum. W. Małecki, Wrocław 2007.
13. Stankiewicz S., *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, Kraków 2012.
14. Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1988.
15. Weinberg S., *Sen o teorii ostatecznej*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 1994.
16. Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, Kraków 2005.
17. Wilkoszewska K., *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Kraków 2003.

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics

Barbara Forysiewicz*

Międzynarodowa konferencja *Witkacy 2014: Co jeszcze jest do odkrycia?*

Słupsk, Muzeum Pomorza Środkowego, 17–20 września 2014 roku

W dniach 17–20 września 2014 roku w Słupsku, w mieście, które może się szczycić największą w Polsce wystawą stałą prac Stanisława Ignacego Witkiewicza, odbyła się piąta międzynarodowa konferencja poświęcona życiu i twórczości tego wybitnego artysty. Niezmiennie od 1994 roku miejscem obrad jest Zamek Książąt Pomorskich – siedziba Muzeum Pomorza Środkowego, organizatora witkacologicznych spotkań naukowych. Opiekunem merytorycznym sesji przebiegającej pod hasłem: *Witkacy 2014: Co jeszcze jest do odkrycia?* był profesor Janusz Degler.

Tytuł konferencji brzmi dość dwuznacznie. Z jednej strony wzbudza ciekawość, z drugiej niesie ze sobą niepokojące uczucie wyczerpania zagadnień do analiz, których przedmiotem jest Witkacy. Jednak prelegenci w swoich wystąpieniach dowiedli, iż jego twórczość to niezgłębiona studnia inspiracji i wiele jest w niej jeszcze do odkrycia.

Do udziału w konferencji zgłosiło się ponad pięćdziesięciu badaczy oraz pasjonatów twórczości Witkacego. Wśród zaproszonych prelegentów znaleźli się muzealnicy i naukowcy z różnych ośrodków w Polsce, a także z zagranicy, co umożliwiło dokonanie oglądu recepcji Witkacego

* Katedra Kulturoznawstwa
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Gdański
e-mail: finbw@eg.edu.pl

poza granicami jego ojczyzny. O „swoim włoskim Witkacym" opowiedział Giovanni Pampiglione, reżyser teatralny, którego twórczość Witkacego skłoniła do nauki języka polskiego. Ewa Makarczyk-Schuster i Karlheinz Schuster dokonali nieoczekiwanego odniesienia dokonań Witkacego do nauk ścisłych. Także wśród polskich autorów nie brakowało nowych, intrygujących wniosków, co w całościowym ujęciu skłania do wyróżnienia dwóch torów problemowych, którymi przebiegała słupska konferencja. Jeden stanowił ekspozycję wyników badań nad twórczością Witkacego, drugi wykraczał poza ramy analizy dzieł twórcy Teorii Czystej Formy i zmierzał w stronę ich recepcji oraz korelacji z innymi tekstami kultury poprzez ich badanie w kontekstach szeroko rozumianej performatyki, a nawet pedagogiki, na przykład w referacie Barbary Forysiewicz, czy filozofii – w referacie Józefa Tarnowskiego.

Konferencji towarzyszyły wydarzenia popularno-naukowe związane z twórczością Witkacego. 17 września odbyła się promocja książki Anny Żakiewicz *Młodość chłopczyka*. Tego samego dnia uczestnicy konferencji mieli także możliwość zobaczenia widowiska multimedialnego pt. *Usłyszeć i zobaczyć Witkacego*, przygotowanego przez Tomasza Giczewskiego i Michała Giedrojcia. 18 września w Teatrze Nowym odbył się premierowy pokaz spektaklu *W małym dworku* (reż. Linas Zaikauskas). Zainaugurowany został 17. Ogólnopolski Konkurs Interpretacji Dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza, pod nazwą *Witkacy pod strzechy*, współorganizowany przez Towarzystwo Kultury Teatralnej, Oddział Okręgowy Teatru Rondo i Słupski Ośrodek Kultury. W wydarzeniu czynny udział brał stryjeczny wnuk Witkacego – profesor Akademii Muzycznej w Bydgoszczy Maciej Witkiewicz, który zaszczycił swoją obecnością także gości słupskiej konferencji. Dzień pełen wrażeń zakończył *Wieczór niespodzianek* przygotowany przez prof. dra hab. Janusza Deglera. Do atrakcji towarzyszących konferencji w dniu 19 września należało odsłonięcie kolejnych wielkoformatowych kopii prac Witkacego na ścianach słupskich bloków przy alei 3 Maja. Prace wykonane zostały przez młodzież z grupy Witkacy Cacy Cacy. Wydarzenie wzbogaciło widowisko taneczno-muzyczne i *fire show*. Podczas konferencji udostępniona została wystawa nieprezentowanych dotychczas prac Witkacego. Rolę przewodnika pełniła kustosz wystawy – Beata Zgodzińska.

Witkacowskie inspiracje uobecniały się nie tylko podczas obrad i imprez towarzyszących konferencji. Dostrzegalne były także podczas przerw kawowych, kiedy zgromadzeni w holu prelegenci mogli kosztować opisanych przez Witkacego potraw, między innymi jaj na twardo z czarnym i czerwonym kawiorem, a także przy słodkościach wymieniać uwagi i komentarze

do poszczególnych wystąpień. Aktywność i zaangażowanie w dyskusje badaczy twórczości Witkacego dobrze wróżą w kontekście kolejnego spotkania za pięć lat. W tym czasie organizatorzy konferencji dołożą starań, aby do rąk uczestników kolejnego spotkania trafił obszerny tom, będący pokłosiem poprzedniej sesji.

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics

Joanna Jakubowska*

Wystawa *Gdańsk i okolice 1793–1914. Miasto – ludzie – wydarzenia w rysunku i grafice*

Muzeum Narodowe w Gdańsku, 26 lipca–14 września 2014 roku

Wystawa *Gdańsk i okolice 1793–1914. Miasto – ludzie – wydarzenia w rysunku i grafice* odbyła się w Muzeum Narodowym w Gdańsku, w Oddziale „Zielona Brama", w dniach od 26 lipca do 14 września 2014 roku. Projekt był efektem współpracy Biblioteki Głównej Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku i Muzeum Narodowego w Gdańsku. Kuratorkami wystawy były Krystyna Jackowska (BG PAN) oraz Alicja Andrzejewska-Zając (MNG). Spośród prac zgromadzonych w magazynach obu instytucji wybranych zostało 350 rycin i rysunków, które w większości nie były wcześniej pokazywane publicznie.

Wystawa była interesująca, ponieważ, po pierwsze, można ją było potraktować jako głos w dyskusji na temat kilku zagadnień teoretycznych, po drugie zaś, miała cenne walory pedagogiczne, które postaram się tutaj wyeksponować. Pomysł, jak wspomina kuratorka Krystyna Jackowska, zrodził się z potrzeby zorganizowania wystawy o walorach edukacyjnych, która miałaby przybliżyć odbiorcy malowaną obrazami historię XIX-wiecznego Gdańska i jego okolic. Tego typu wystawy na temat Gdańska pojawiają się częściej w muzeach i galeriach niemieckich, podczas gdy w gdańskich magazynach składowane są eksponaty, które warto pokazać szerszemu

* Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Sopocie
e-mail: jakubowska.asia@gmail.com

gronu odbiorców. To prowadzi do zagadnienia teoretycznego, dotyczącego zasobów magazynowych i dzieł, które pokazywane są rzadko albo nigdy. Jeśli nie są to działa znane, które widnieją w opisach książkowych, to dla ogółu społeczeństwa nie istnieją one w ogóle. Z tego punktu widzenia omawiana wystawa staje się podwójnie cenna, ponieważ katalog powystawowy, choć niestety budzi pewne zastrzeżenia, jest źródłem, które pozwala nam w każdej chwili zapoznać się z gdańskimi zasobami muzealnymi dostępnymi w Bibliotece Głównej Państwowej Akademii Nauk w Gdańsku i Muzeum Narodowym w Gdańsku. Oczywiście oddzielnym zagadnieniem teoretycznym jest problem, czy obiekt artystyczny prezentowany wyłącznie w publikacjach książkowych, artykułach i opisach, do którego nie ma bezpośredniego dostępu, jest odbierany w sposób właściwy. Pomijając ten problem, trzeba powiedzieć, że omawiana wystawa i katalog powystawowy dają możliwość dalszych pogłębionych studiów nad ikonografią XIX-wiecznego Gdańska.

Niestety muszę tutaj wspomnieć o kilku niepochlebnych uwagach dotyczących katalogu powystawowego. Reprodukcje umieszczone w publikacji są maleńkie, a katalog, który z założenia miał ściśle korespondować z ideą wystawy, nie oddaje panującej podczas zwiedzania atmosfery przechadzania się po zmieniających się z biegiem czasu gdańskich uliczkach. Jest to raczej zbiór opisów umieszczonych pod eksponatami, poprzedzony artykułami stanowiącymi wprowadzenie historyczne do wystawy (dotyczą one zarówno historii Gdańska, jak i historii sztuki). Wyjątkowo niefortunny wydaje się również fakt, że w katalogu nie ujęto obrazu olejnego Michaela Carla Gregoroviusa *Kronprinz Friderich Wilhelm w Gdańsku* (1836, zbiory Muzeum Narodowego w Gdańsku), znajdującego się w centrum wystawy, który przyciągał największą uwagę odbiorców, zarówno dzieci, jak i dorosłych, nie tylko z uwagi na walory artystyczne samego dzieła, ale także przez ciekawą aranżację przestrzeni. Z uwagi na konserwatorskie wymagania obraz musiał się znaleźć w przyciemnionym pomieszczeniu, jednak zostało ono oświetlone w sposób pomysłowy – zdjęcia mieszkańców Gdańska podświetlone od tyłu stały się swoistymi reflektorami.

Niestety na wystawie zabrakło napisów w obcych językach, co wprawdzie nie zmniejszało walorów artystycznych i estetycznych ekspozycji, niemniej jednak sprawiało, że aranżacja była mniej dostępna dla turystów, którzy nie posługiwali się językiem polskim. Na obronę można powiedzieć, że katalog wydano w języku polskim i angielskim, a zatem wytrwały turysta mógł mimo wszystko zapoznać się z dostępnymi na wystawie informacjami na temat kolekcji.

Omawianemu projektowi, jak można przeczytać w materiałach promocyjnych i opisach, przyświecał pomysł pokazania sposobu budowania tożsamości Gdańszczanina w XIX wieku. Warto tę ideę wyeksponować, szczególnie że sposób tworzenia się tożsamości mieszkańca Gdańska różni się diametralnie od sposobu budowania tożsamości mieszkańca Gdyni, który stał się tematem odbywającej się w podobnym czasie wystawy *Narodziny Miasta*, zorganizowanej przez Muzeum Miasta Gdyni (od 18 września 2014 roku do 31 grudnia 2015 roku). Oczywiście różne wizje budowania tożsamości wiążą się z odmiennymi warunkami historycznymi, które tutaj zostały znakomicie zaakcentowane. Warto wspomnieć, że wystawa *Gdańsk i okolice* była związana z IV Światowym Zjazdem Gdańszczan, który odbywał się od 25 do 27 lipca 2014 roku.

Ikonografia Gdańska XIX wieku związana była, co akcentują twórcy projektu, z indywidualnymi odczuciami artysty, z przeobrażeniami stylowymi epoki, a przede wszystkim z przemianami gospodarczymi, społecznymi, ekonomicznymi i historycznymi. W prezentowanych na wystawie widokach miasta i okolic uwidaczniają się wszystkie wspomniane przemiany, owe przedstawienia zaś, zgodnie z ideą wystawy, kształtowały tożsamość i samoświadomość mieszkańców (częściowo jako materiały propagandowe). Warto było wybrać się na wystawę i poczuć ducha epoki, poznać sposób życia mieszkańców i ich wartości. Korytarze udające ulice, zdjęcia starych budynków, ulic i ludzi, zajmujące niekiedy całe ściany muzeum, możliwość przechadzania się szlakiem wzdłuż Motławy, ulicy Długiej i po Starym Mieście, wszystko to przenosiło nas w przeszłość i pozwalało wczuć się w atmosferę tego czasu. Aranżacja wystawowa była więc bardzo ciekawa. Wchodząc na wystawę, wręcz „rozbijaliśmy się" o „wyspę", na której przedstawione były ważne konflikty omawianych czasów. Następnie byliśmy kierowani w stronę wąskiego korytarza, który przedstawiał życie kulturalne miasta. Wiedzieliśmy, że wystawa będzie wieloaspektowa i że będzie mogła zainteresować przedstawicieli różnych dyscyplin humanistycznych i społecznych, ponieważ poruszone będą problemy społeczne i ekonomiczne, a także aspekty kulturalne. To, co „zasmuca" w aranżacji wystawy, to przyjęta kolorystyka. Monotonne brązy sprawiały, że ekspozycja była dość ponura w swojej wymowie. Szersza gama kolorów mogłaby być bardziej atrakcyjna dla odbiorcy, a idea wystawy mogła stać się jeszcze bardziej czytelna.

Muszę przyznać, że w mojej pamięci zachowały się obrazy powystawowe pojedynczych eksponatów, które być może niezupełnie ściśle wiążą się z całościowym odbiorem projektu, ale świadczą, jak sądzę, o różnych

możliwościach recepcji zaprezentowanego materiału. Moją uwagę zwróciła na przykład bardzo ciekawa akwaforta Johanna Carla Schultza *Kościoły gdańskie – Najświętszej Marii Panny, Św. Katarzyny, Św. Św. Piotra i Pawła* (1855). Jest to (architektoniczno-historyczne) studium porównawcze gotyckich kościołów gdańskich wzbogacone informacjami na temat historii ich budowy. W mojej pamięci utrzymuje się do tej pory także litografia kolorowa reklamująca Browar Rodenacker, pochodząca najprawdopodobniej z 1913 roku. Na wystawie zostały zaprezentowane ciekawe gwasze, na przykład Josepha Köpfa *Wnętrze Dworu Artusa* (1907), drzeworyty (między innymi drzeworyty sztorcowe wykonywane według rysunków Gustava Schöniebera (1851–1917), który przygotował je do publikacji na temat niemieckich portów) i akwaforty, na przykład strona tytułowa drugiego albumu pt. *Danzig und Seine Bauwerke* (1859) autorstwa wspominanego już J. C. Schultza.

Wystawa okazała się zatem warta obejrzenia zarówno ze względu na trudno dostępne, rzadko pokazywane eksponaty, jak i przyświecającą jej ideę. Co więcej, nie sposób nie wspomnieć o ciekawostkach, które zaakcentowałam, a które najprawdopodobniej dla każdego byłyby nico inne z uwagi na indywidualny bagaż doświadczeń.

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics

Maciej Kędzierski*

Międzynarodowa konferencja *Antropologia krajobrazu: obraz-zmysły-pamięć*

Instytut Kultury Europejskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Gnieźnie, 25–27 września 2014 roku

W dniach 25–27 września 2014 roku w Instytucie Kultury Europejskiej UAM w Gnieźnie odbyła się międzynarodowa konferencja naukowa *Antropologia krajobrazu: obraz-zmysły-pamięć*. Organizatorami przedsięwzięcia byli dr hab. prof. UAM Beata Frydryczak i dr Mieszko Ciesielski.

Organizacja konferencji była odpowiedzią na coraz częstsze dyskusje w gronie naukowym na temat problematyki krajobrazu, a w szczególności krajobrazu kulturowego, co wydaje się próbą „odrobienia" zaległości badań humanistycznych wobec tego zagadnienia. Problematyka krajobrazu oraz relacji w nim występujących na linii człowiek – przyroda bądź natura – kultura stanowi podstawę badań wielu dziedzin nauki, w tym między innymi kulturoznawstwa, antropologii, filozofii czy estetyki. Przedstawiciele tych dziedzin byli licznie obecni na konferencji. Ale też pojawili się na niej architekci krajobrazu, a także archeolog, co dowodzi, że dyskurs nad krajobrazem wymaga ze swej istoty namysłu interdyscyplinarnego.

Zainteresowanie krajobrazem znalazło swoje odzwierciedlenie w szerokim zakresie problemowym, a podjęta na konferencji tematyka w całej swej różnorodności i wieloaspektowości zasygnalizowała wielość zagadnień,

* Instytut Kultury Europejskiej UAM w Gnieźnie
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: maciejkedzierski@onet.pl

których przywołanie ujawnia całe bogactwo kwestii nierozstrzygniętych, wymagających dookreślenia, tak jak samego zdefiniowania wciąż wymaga krajobraz (B. Frydryczak, *O dwóch sensach krajobrazu*). Jeżeli uznać, że krajobraz kulturowy jest faktycznie otaczającą nas rzeczywistością, to jego podstawowym elementem jest nie tylko przestrzeń przyrodnicza, nie tylko architektura czy urbanistyka, ale wiąże się on z całym rozwojem cywilizacyjnym i kulturowym, a zatem w jego zakres wchodzi również krajobraz miejski (R. Zapłata, M. Kostaszuk-Romanowska, G. Filip). W dyskursie naukowym wyróżniono dwie odmiany krajobrazu kulturowego: harmonijny i dysharmonijny[1]. Pierwszy przypadek odnosi się do działań człowieka, które w ograniczonym stopniu ingerują w naturę, drugi ma charakter destrukcyjny i polega na negatywnym przekształceniu terenów, szczególnie na obszarach bogatych w złoża naturalne[2]. Te aspekty znalazły swoje odzwierciedlenie w tematyce referatów, w których z jednej strony akcent stawiany był na estetyczne aspekty krajobrazu (M. Salwa, *Krajobraz jako doświadczenie estetyczne*), z drugiej na obszary zdegradowane (M. Popczyk, *Krajobraz jako obraz*). Konferencja ujawniła wielość „odsłon", w jakich problematyka krajobrazu nabiera szczególnego znaczenia: kontekst filozoficzny (P. Schollenberger), medioznawczy (K. Banaszkiewicz), literaturoznawczy (M. Pacukiewicz), antropologiczny (D. Angutek), turystyczny (M. Szewerniak, M. Kostaszuk-Romanowska) to tylko wybrane ich przykłady.

Krajobraz kulturowy składa się z krajobrazu naturalnego i miejskiego. Z racji zainteresowań badawczych, ale też w nawiązaniu do wystąpienia dra Józefa Tarnowskiego oraz lic. Patrycji Knast i autora niniejszego sprawozdania, warto zastanowić się nad krajobrazem kulturowym w aspekcie miasta. Jeżeli łączyć osadnictwo człowieka z pojęciem krajobrazu kulturowego, to należy przyznać, że kształtowały go już pierwsze osady założone przez człowieka. Wraz z rozwojem cywilizacyjnym, na który składały się między innymi osiągnięcia nauki i kultury, intensywność eksploatacji krajobrazu wzrastała. Średniowieczne miasta, otoczone wałem, fosą lub murem, były swoistymi „wyspami architektury" na tle terenów leśnych. Dzisiaj ich pozostałości stanowią cenne dla historii kultury zabytki, które wymagają właściwych sposobów ekspozycji, o czym w swoim wystąpieniu mówił Rafał Zapłata.

[1] A. Paprzycka, *Kryteria typologii i oceny krajobrazu kulturowego*, [w:] *Struktura przestrzenno-funkcjonalna krajobrazu*, red. A. Szponar, S. Horska-Schwarz, Wrocław 2005, s. 78.

[2] M. Walczak, *Analiza krajobrazowa w planach ochrony parków krajobrazów*, „Ochrona Środowiska i Zasobów Naturalnych" 2007, nr 30, s. 66.

Przekształcenia ośrodków miejskich na przykładzie Polski mogą stanowić przedmiot długiej debaty akademickiej. Należy nadmienić, iż przeobrażenia krajobrazu miejskiego miały i mają ogromny wpływ na krajobraz kulturowy. Renesans nie przyniósł drastycznych zmian w miejskim krajobrazie – wiele rozwiązań bazowało na średniowiecznych koncepcjach[3]. Dopiero okres baroku rozpoczął kształtowanie nowych zjawisk. Ogromny wpływ na krajobraz kulturowy miała rewolucja przemysłowa zapoczątkowana w XVIII wieku w Wielkiej Brytanii. Liczne osiągnięcia nauki pozwoliły na dynamiczny rozwój przemysłu w ośrodkach miejskich. Masowy rozwój fabryk wymusił migracje ludności ze wsi do miast. Zjawisko to doprowadziło z jednej strony do zaniedbań gospodarstw wiejskich, a z drugiej do intensywnego rozwoju miast i wzrostu miejskiej zabudowy. W miastach ogarniętych rewolucją przemysłową pojawiły się nowe rozwiązania technologiczne, które wpisały się na stałe w krajobraz i wpłynęły negatywnie na środowisko naturalne. Mam na myśli między innymi infrastrukturę kolejową (tory, dworce, wiadukty), żeglowną (kanały) czy transportu miejskiego. Dla środowiska pojawiły się całkowicie nowe zagrożenia pod postacią zanieczyszczenia powietrza, wód i gleby.

Mieszkańcy dużych aglomeracji szybko zatęsknili za naturą. Pierwszą oznaką zbliżenia miasta z przyrodą według Gernota Böhmego były parki oraz wille[4]. To zjawisko pojawiło się w XIX wieku na fali przemian politycznych i gospodarczych. To właśnie wtedy parki stały się przestrzeniami otwartymi, a wille miejscami publicznymi[5].

Pobyt poza miastem, na wsi lub w ośrodkach letniskowych, wiązał się z odpoczynkiem od zgiełku oraz regeneracją zdrowia. Alternatywą dla brudnych i zatłoczonych metropolii stały się miasta-ogrody, oparte na utopijnej, ale interesującej idei Ebenezera Howarda. Miasta-ogrody stały się przykładem nowoczesnego projektu urbanistycznego, utrzymującego w jedności miasto jako miasto oraz zachowującego w nim przyrodę[6]. O zapotrzebowaniu na budowę miast-ogrodów wspominał na początku XX wieku między innymi Władysław Dobrzyński. W tekście *Zdrowie publiczne a idea miast-ogrodów* polski uczony przytoczył wiele przykładów świadczących o patologiach życia w mocno zindustrializowanych

[3] A. Nitkiewicz-Jankowska, G. Jankowski, *Krajobraz kulturowy jako walor turystyczny*, „Krajobraz a Turystyka" 2010, nr 14, s. 190.

[4] G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, tłum. J. Merecki, Warszawa 2002, s. 56.

[5] Ibidem.

[6] Ibidem, s. 57.

aglomeracjach. Dobrzyński wspomniał między innymi o chorobach, niechlujstwie, alkoholizmie czy przestępczości, których skutkiem była wysoka śmiertelność. Szansą na poprawę komfortu życia stały się wspomniane *garden-cities*, budowane w Anglii, Niemczech, Francji, a nawet w Rzeczypospolitej.

Trudna do zrealizowania koncepcja miasta-ogrodu przyniosła rzeczywiste zmiany w krajobrazie kulturowym. *Garden-cities*, położone w niewielkiej odległości od dużych miast, składały się przede wszystkim z niskiej zabudowy otoczonej terenami zielonymi i rolniczymi. Zgodnie z założeniami Howarda miasta-ogrody nie mogły spontanicznie zwiększać swojej powierzchni – w przeciwieństwie do Londynu bądź Paryża. Według ustalonego schematu *garden-city* oparto na planie koła przeciętego wyznaczonymi ulicami i alejami. W ośrodku miejskim nie mogło zabraknąć licznych parków, skwerów, ogródków przydomowych, sztucznych zbiorników wodnych czy specjalnych stref przeznaczonych na rekreację lub usługi. Należy nadmienić, że miasto-ogród powinno być połączone węzłem kolejowym z najbliższą aglomeracją.

Miasta-ogrody, które najintensywniej rozwijały się w początkach XX wieku, stały się wyspami czystości, zdrowia, harmonii i spokoju na tle zatłoczonych i brudnych metropolii. W aspekcie krajobrazu kulturowego *garden-cities* znacząco różnią się od aglomeracji miejskich – przede wszystkim nasyceniem krajobrazu elementami przyrodniczymi. Mimo iż na świecie zachowało się wiele miast opartych na założeniach Howarda, opisywany model urbanistyczny nie zyskał masowej aprobaty.

Rozbudowa aglomeracji pod postacią tworzenia nowych osiedli mieszkaniowych doprowadza do dalszej degeneracji krajobrazu kulturowego. Historyczne doświadczenia nie przekonały urbanistów, architektów ani włodarzy miast do wprowadzenia istotnych zmian.

Niniejsza refleksja nad krajobrazem kulturowym jest tylko przyczynkiem do tematyki podjętej na konferencji naukowej. To właśnie spotkania ludzi nauki – wysokiej klasy specjalistów, którzy z pasją zajmują się problematyką krajobrazu kulturowego – pozwalają ocenić stan badań nad tą dziedziną.

Konferencja cieszyła się dużym zainteresowaniem, o czym świadczy pokaźna liczba zgłoszonych referatów z Polski, Ukrainy i Chin. Polskie środowisko naukowe reprezentowane było przez przedstawicieli z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytetu Warszawskiego, Uniwersytetu Zielonogórskiego, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Śląskiego, Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Uniwersytetu

Wrocławskiego, Uniwersytetu w Białymstoku, Uniwersytetu Gdańskiego, Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie i Politechniki Krakowskiej. Jako gość honorowy z wykładem plenarnym wystąpił profesor Arto Haapala z Uniwersytetu Helsińskiego, dla którego była to pierwsza wizyta w naszym ośrodku naukowym.

Konferencja została uroczyście otwarta w Auli Instytutu Kultury Europejskiej przez zastępcę dyrektora IKE dra hab. prof. UAM Marka Kaźmierczaka i organizatorów przedsięwzięcia. Głos zabrał również przedstawiciel władz lokalnych – wiceprezydent miasta Gniezna Czesław Kruczek.

Jako pierwszy referat wygłosił prof. Arto Haapala. Fiński estetyk zaprezentował referat zatytułowany *The Range of Everyday Aesthetics*, który dotyczył przemyśleń na temat estetyki codziennego życia na podstawie koncepcji filozoficznych Martina Heideggera. Naukowiec odszedł od tradycyjnego rozumienia estetyki i skoncentrował się na praktycznej aktywności człowieka w codziennej przestrzeni. Poruszył także kwestię problematyczności na linii etyczność i estetyczność w codziennym życiu. Prelegent nie pominął aspektów odnoszących się do estetyki miasta, koncentrując się szczególnie na Helsinkach. Kolejne wystąpienia poświęcone były różnym aspektom krajobrazu. Dr hab. prof. UAM Beata Frydryczak mówiła o dwóch sensach krajobrazu – estetycznym oraz kulturowym. W referacie poruszyła także problematykę kategorii krajobrazów, czyli *the picturesque* i wzniosłość. Następnie wystąpili dr Mateusz Salwa (Uniwersytet Warszawski), dr Dorota Angutek (Uniwersytet Zielonogórski) i mgr Anna-Barabasz-Bielecka (Uniwersytet Jagielloński). Po pierwszej sesji uczestnicy konferencji udali się na zwiedzanie Katedry Gnieźnieńskiej.

W godzinach późnopopołudniowych przystąpiono do obrad w dwóch sekcjach. Ponownie dyskutowano nad odmianami krajobrazu, między innymi w ujęciu architektonicznym i artystycznym. Wśród prelegentów znaleźli się dr Paweł Pasieka (Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego), dr Anna Wolińska (Uniwersytet Warszawski), dr Piotr Schollenberger (Uniwersytet Warszawski), dr hab. prof. UŚ Marcia Popczyk (Uniwersytet Śląski), dr Roma Sendyka (Uniwersytet Jagielloński), dr Rafał Zapłata (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego) i mgr Łukasz Posłuszny (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu). Moderatorami dyskusji w pierwszym dniu konferencji byli prof. Maria Popczyk oraz dr Mieszko Ciesielski.

Drugiego dnia prowadzono obrady w czterech sesjach naukowych. W pierwszej dr hab. Karina Banaszkiewicz z Uniwersytetu Śląskiego wygłosiła referat dotyczący antropologii pejzażu filmowego. Z kolei lic. Krzysztof Dix

z Uniwersytetu Wrocławskiego przywołał melancholijne krajobrazy na podstawie filmów Eugène'a Greena. Ostatnie wystąpienie tej sesji, mgra Tymoteusza Andrearczyka z Uniwersytetu Warszawskiego, odnosiło się do motywu chmur w obrazach. W drugiej sesji dr Józef Tarnowski z Uniwersytetu Gdańskiego wygłosił referat odnoszący się do koncepcji miast-ogrodów. Tarnowski w szczegółowy sposób omówił historię polskich i zagranicznych *garden-cities*. Nadmienił również o modernistycznych i postmodernistycznych mutacjach wspomnianej idei. Owe mutacje to na przykład mało estetyczne blokowiska. Referent wspominał również o szczątkowych elementach założeń *garden-cities* w nowoczesnych osiedlach, które mają być magnesem dla nowych mieszkańców. Oczywiście lokowanie skwerów, trawników bądź innych terenów rekreacyjnych w przestrzeni między blokami nie ma nic wspólnego z historycznymi przykładami miast-ogrodów typu Hellerau czy Letchworth. Wystąpienie dra Józefa Tarnowskiego uzupełniła praca dwóch studentów Instytutu Kultury Europejskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza – lic. Patrycji Knast i lic. Macieja Kędzierskiego. Studenci przybliżyli uczestnikom konferencji problematykę zastosowania koncepcji miasta-ogrodu na przykładzie podpoznańskiego Puszczykowa. Dwa kolejne referaty również odnosiły się do zagadnień związanych z urbanistyką oraz architekturą. Dr hab. Renata Tańczuk i dr hab. Dorota Wolska z Uniwersytetu Wrocławskiego omówiły przemiany krajobrazowe na przykładzie zespołu pałacowo-parkowego w Dobrzycy. Następną prelegentką była mgr inż. Anna Steuer-Jurek z Politechniki Krakowskiej, która przedstawiła założenia folwarczne XIX-wiecznych rodów szlacheckich rejencji opolskiej. Wystąpienie było uzupełnione prezentacją multimedialną, bogato ilustrowaną materiałami archiwalnymi. Jako ostatni wystąpił prof. dr hab. Stanisław Jakóbczyk z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Naukowiec przedstawił swoje spostrzeżenia na temat krajobrazu pól bitewnych, głównie aren największych potyczek z okresu I wojny światowej.

W trzeciej sesji skoncentrowano się na tematach przypisywanych turystyce i promocji zdrowego stylu życia. Dr Monika Kostaszuk-Romanowska z Uniwersytetu Białostockiego omówiła rolę, jaką odgrywa krajobraz we współczesnych praktykach turystycznych. Z kolei lic. Magdalena Szewerniak z Uniwersytetu Wrocławskiego wprowadziła nas w tematykę związaną z krajobrazem górskim.

W czwartej sesji jako pierwszy wystąpił dr hab. Marek Pacukiewicz z Uniwersytetu Śląskiego. Referent dogłębnie przeanalizował warstwy krajobrazu w dziele Stanisława Staszica pt. *O ziemiorodztwie Karpatów i innych gór i równin Polski*. Jako ostatni zaprezentował się dr Piotr Pawlak

z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Referent poruszył temat krajobrazu po bitwie w aspekcie myśli wojskowej, odnosząc się do aktualnej sytuacji geopolitycznej. Moderatorami poszczególnych sesji byli: dr hab. Renata Tańczuk, dr Mieszko Ciesielski, dr Piotr Pawlak oraz dr Józef Tarnowski.

W trzecim i zarazem ostatnim dniu konferencji po owocnych obradach uczestnicy udali się na wycieczkę do Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy, na Ostrów Lednicki oraz do Wielkopolskiego Parku Etnograficznego. Warto zaznaczyć, że miejsce wyjazdu nie było przypadkowe. Muzeum położone jest na terenie o bogatej charakterystyce krajobrazowej, dostarczającej wielu przeżyć estetycznych. Podkreślmy, iż zwiedzającym w tym dniu towarzyszyła piękna pogoda.

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics

Małgorzata Vražić*

Międzynarodowa konferencja *Trzecie dni Zdravka Malicia*

Katedra Języka i Literatury Polskiej Wydziału Filozoficznego w Zagrzebiu, 22–24 października 2015 roku

W dniach 22–24 października 2015 roku odbyła się międzynarodowa konferencja *Treći Malićevi Dani* (*Trzecie dni Zdravka Malicia*), zorganizowana przez Katedrę Języka i Literatury Polskiej Wydziału Filozoficznego w Zagrzebiu. Finansowo i organizacyjnie konferencję wsparła Ambasada Rzeczypospolitej Polskiej w Zagrzebiu oraz Fakultet Filozoficzny Wydziału Języków i Literatur Zachodniosłowiańskich. Konferencja ta, dedykowana założycielowi studiów polonistycznych w Zagrzebiu, wybitnemu chorwackiemu poloniście, tłumaczowi i poecie Zdravkowi Maliciowi (1933–1997), organizowana jest od 2007 roku cyklicznie co cztery lata. W 2015 roku *Trzecie dni Zdravka Malicia* zaplanowano w ramach obchodów pięćdziesiątej rocznicy założenia studiów polonistycznych w Zagrzebiu. Ważnym tematem konferencji była twórczość Witkiewiczów: ojca i syna. Tym samym Katedra Języka i Literatury Polskiej Uniwersytetu w Zagrzebiu włączyła się w obchody 130. rocznicy urodzin Witkacego oraz 100. rocznicy śmierci jego ojca, Stanisława Witkiewicza, zmarłego w 1915 roku w Lovranie.

Konferencji towarzyszyła promocja specjalnego numeru czasopisma „Književna smotra", pt. *Taj svijet. Povodom pola stoljeća studija polonistike u Zagrebu* (*Ten świat. Pół wieku studiów polonistycznych w Zagrzebiu*), zawierającego teksty chorwackich i polskich badaczy literatury, oraz dwie

* Uniwersytet Warszawski
Instytut Witkacego
e-mail: info@margaritaas.com

wystawy: *Pola stoljeća studija polonistike u Zagrebu* (*Pół wieku studiów polonistycznych w Zagrzebiu*) (autorzy wystawy: Filip Kozina i Jasmina Sočo), prezentująca między innymi chorwackie przekłady literatury polskiej i opracowania naukowe, oraz *Kel ekspresjon grotesk: Witkacy kao fotograf i model* (*Jakaż groteskowa ekspresja: Witkacy jako fotograf i model*) – wybór z kolekcji Ewy Franczak i Stefana Okołowicza (wystawę przygotowała Jolanta Sychowska Kavedžija). W ramach konferencji obyły się dwie sesje: *Kel ekspresjon grotesk! Witkacy između modernizma i postmodernizma* (*Jakaż groteskowa ekspresja! Witkacy między modernizmem a postmodernizmem*) i *Zagrebački polonistički doprinosi* (*Zagrzebskie przyczynki polonistyczne*).

Obchody *Trzecich dni Zdravka Malicia* rozpoczęto 22 października od złożenia kwiatów na grobie badacza na cmentarzu Mirogoj, następnie odbyło się uroczyste posiedzenie Katedry Języka i Literatury Polskiej Fakultetu Filozoficznego z okazji pięćdziesięciolecia studiów polonistycznych. Podczas posiedzenia głos zabrali między innymi: dziekan prof. dr Vlatko Previšić, prof. Dalibor Blažina, ambasador RP w Chorwacji Maciej Szymański, dr sc. Zrinka Kovačević (kierownik Wydziału Języków i Literatur Zachodniosłowiańskich), prof. Janusz Degler, prof. Lech Sokół oraz dr Leszek Małczak. O historii Katedry mówiła prof. dr Neda Pintarić, a nowy numer pisma „Književna smotra" promowała dr sc. Đurđica Čilić Škeljo.

Na rozpoczęcie sesji pierwszej (23 października) prof. Dalibor Blažina wygłosił referat *Nieobecność Witkacego w krytyce Zdravka Malicia*. W centrum zainteresowań badawczych Malicia związanych z literaturą polską znajdowała się, oprócz Adama Mickiewicza czy Jana Kochanowskiego, twórczość Witolda Gombrowicza, którą pojmował on jako ważne ogniwo tej tradycji literatury europejskiej, która zaczyna się od Erazma z Rotterdamu, a kończy na Mirosławie Krleży – literatury głoszącej pochwałę głupoty oraz przyznającą pisarzowi rolę nie kapłana, ale dostojnego błazna. Jako pierwszy odczytał on pisarstwo Gombrowicza za pośrednictwem kategorii egzystencjalnych (jako „akt egzystencjalny"). Natomiast o twórczości Witkacego Malić w zasadzie nie pisał, choć ją znał i cenił. Była to świadoma strategia, wynikająca z potrzeby swoistego oczyszczenia perspektywy badawczej. Malić chciał mówić o Gombrowiczu z własnego punktu widzenia, a nie w sposób „skażony" Witkiewiczem. Referat prof. Blažiny otworzył dyskusję o tym, na ile Malić pozostał niezależny w swej pracy, a na ile udzieliły mu się „głosy" innych. Dyskutowano również o pojęciu groteski, które Malić przejął od Jeana Paula Sartre'a i Krleży. Głos zabrał prof. Janusz Degler, który stwierdził, że do tej pory nikt nie opracował całościowo relacji pomiędzy Witkacym i Gombrowiczem. Jest to zadanie niezwykle trudne, gdyż to twórcy bardzo od siebie

różni zarówno pisarsko, jak i mentalnie czy charakterologicznie. Prof. Sokół mówił natomiast o komizmie, który jest wyzwaniem dla każdej kultury.

Małgorzata Vražić (Warszawa, Monachium) wygłosiła referat *Ojcowie i synowie sztuki*, połączony z pokazem slajdów. Mówiła o relacji Witkacego z ojcem na tle innych relacji artystycznych pomiędzy ojcami i synami, jak Kossakowie, Malczewscy czy Pissarro. Pozwoliło to uwypuklić ważne aspekty relacji Witkiewiczów oraz zobaczyć ją w nieco mniej kontrastowych barwach. Poza tym ich przypadek nie było odosobniony. Przedstawione historie ojców i synów sztuki miały wspólny mianownik, ponieważ było w nie wpisane odśrodkowe napięcie, które działało stymulująco, ale i destrukcyjnie.

Natalia Jakubova (Moskwa) w wystąpieniu pt. *Adriatyk w Witkacowskim hipertekście* podjęła polemikę z dotychczasowymi narracjami dotyczącymi opisu życia Witkacego około roku 1910, kiedy powstawała jego pierwsza powieść *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*. W narracjach tych biografie bliskich Witkacemu osób (i ich teksty) podporządkowane są głównemu tekstowi, którym jest „tekst życia" Witkacego. Badaczka zmieniała perspektywę, w której Witkacy zajmuje miejsce centralne, i skupiła uwagę między innymi na dzienniku Bronisława Malinowskiego pisanym w Zakopanem i Krakowie czy tak zwanym *Pamiętniku* Heleny Czerwijowskiej oraz szkicu dramatycznym Tadeusza Szymberskiego. Pozwala to zobaczyć relacje Witkacego z przyjaciółmi i z kobietami w innym nieco świetle oraz zrozumieć, że teksty Witkacego z tego okresu nie są autonomiczne – na przykład w *622 upadkach Bunga* cytuje on owych autorów, co zmienia sposób odczytania utworu. Wszystkie te głosy tworzą swoisty system hipertekstowy.

Marta Skwara (Szczecin) w prezentacji *O pewnym aspekcie funkcjonowania Witkacego w anglojęzycznym obiegu światowym, czyli jak Witkacy został jedynym w Polsce dadaistą?* odniosła się do faktu włączenia *Manifestu (Fest-mani)* Witkacego z 1921 roku do albumu *DADA*, prezentującego bogaty wybór eksperymentalnych prac plastycznych i literackich (wydanego przez PHAIDON w 2011 roku, red. Rudolf Kuentzl). To bezzasadne działanie wynikało z uproszczeń, niezdolności edytorów do odczytania ironii, z braku wiedzy o Witkacym i polskim środowisku artystycznym. Witkacy wypowiadał się o dadaizmie krytycznie, ponadto logiczna konstrukcja *Manifestu* Witkacego jest sprzeczna z dadaistycznym hasłem dowolności i sprzeczności sądów, tymczasem w publikacji tej tekst-żart Witkiewicza został uznany za reprezentatywny dla przejawów ruchu dada w Polsce. *Manifest* Witkacego został również przedrukowany w całości w antologii *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes* (red. Timothy Benson i Eva Forgac, wyd. 2002, Los Angeles

County Museum of Art i The MIT Press), ale i w tej publikacji twórczość Witkacego została odczytana w sposób naiwny.

Janusz Degler (Wrocław) w wystąpieniu *Teatr Witkacego* omówił konstytutywne cechy dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza, dla której za najwłaściwsze określenie uznał właśnie formułę: „Teatr Witkacego". Głównymi cechami tego teatru są negacja zasad dramatu naturalistycznego oraz wykorzystanie różnych środków scenicznych, konwencji, poetyk i gatunków (między innymi romansu grozy, powieści bulwarowej, komedii dell'arte, melodramatu, komedii oświeceniowej, z której pochodzą dwuczłonowe tytuły i znaczące nazwiska bohaterów). Podobnie jak w baśni, nie obowiązują w nim prawa świata rzeczywistego (postaci zmartwychwstają, dokonują zamiany płci lub przeobrażają się w fantastyczne stwory, czas jest odwracalny lub mogą współistnieć dwa czasy, absurd i groteska potęgują wrażenie dziwności). Te cechy oraz oryginalny język, będący połączeniem rożnych stylów, czynią z teatru Witkacego zjawisko wyjątkowe, łatwe do podrobienia i parodii, ale niemożliwe do kontynuacji. Większość utworów Witkacego podejmuje jeden zasadniczy temat: losu jednostki znajdującej się w sytuacji zagrożenia – rewolucją, przewrotem społecznym, mechanizmami państwa totalitarnego lub prawami społeczeństwa zmechanizowanego. Ta problematyka oraz nowatorska forma pozwoliły uznać Witkacego za prekursora teatru absurdu, co przyczyniło się do jego światowej kariery po roku 1965.

Lech Sokół (Warszawa) w wystąpieniu *„Matka" Witkacego: tragedia rodzinna – tragedia upadku człowieka* odniósł się do kwestii autobiograficznych tej sztuki (zależność od matki, „kompleks embriona" stwierdzony u Witkacego przez dra Karola de Beauraina), ale równie ważne okazało się tu nawiązanie do *Upiorów* Henrika Ibsena (na przykład ujęcie relacji ojciec – syn, nieobecność ojca) czy *Sonaty widm* Augusta Strindberga. Referat dotyczył upadku rodziny, „rozpuszczenia się wszelkich reguł w powietrzu", wedle słów Karola Marksa, a w dalszej perspektywie zagłady jednostki ludzkiej (Istnienia Poszczególnego), która albo poddaje się niwelującym procesom, tracąc status człowieka i zdolność do przeżyć metafizycznych, albo podlega całkowitemu unicestwieniu. Po Leonie (głównym bohaterze) nie zostają nawet zwłoki. Nie pozostaje po nim nic.

Sesję zakończył referat Jeleny Kovačić (Zagrzeb) *Witkacy w Kantorze, Kantor w Witkacym*, która omówiła zależności pomiędzy teatrem Kantora i Witkacego, oraz panel dyskusyjny pt. *Witkacy u kazalištu danas* (*Witkacy w teatrze dzisiaj*), prowadzony przez reżysera Jasmina Novljakovicia (Sisak). Uczestniczyli w nim: Janusz Degler, Lech Sokół, Marta Skwara, Jelena Kovačić, Dalibor Blažina oraz aktorzy Akademii Sztuki w Osijeku. Jasmin

Novljaković, który przez dłuższy czas mieszkał w Polsce, mówił o swoim doświadczeniu z teatrem polskim, z teatrem Witkacego oraz o działalności Akademii Teatralnej w Osijeku. Wieczorem w centrum kultury „Trešnjevka" uczestnicy konferencji zobaczyli przedstawienie pt. *Matka* w znakomitym wykonaniu Akademii i w reżyserii Novljakovicia.

Ostatniego dnia konferencji odbyła się sesja: *Zagrebački polonistički doprinosi* (*Zagrzebskie przyczynki polonistyczne*). Pierwszą część tematyczną: *Poljsko-hrvatski književni kontakti* (*Polsko-chorwackie kontakty literackie*), rozpoczęła Đurđica Čilić-Škeljo (Zagrzeb) z referatem *Poljaci, Pavao i ostali sveci. O (ne samo) poljskim motivima u poeziji Zdravka Malića*, przedstawiającym chorwackiego polonistę Z. Malicia jako poetę. Malić wydał zbiór poematów pisanych prozą *U drugom nekom gradu*. Badaczka omówiła główne motywy tej poezji, przewijające się w niej postaci św. Piotra i św. Pawła, prosty język, oczyszczony z metafor i ornamentów, oscylowanie pomiędzy sferami sacrum i profanum, między siłą ciszy i słabością mowy.

Następnie wystąpił Leszek Małczak (Katowice) z prezentacją *Poljsko-hrvatske književne veze u razdoblju od 1944–1989*, w której scharakteryzował specyfikę polsko-chorwackich kontaktów literackich oraz przeanalizował reguły i mechanizmy budowania współpracy między Polską a Chorwacją w tym trudnym, uwikłanym ideologicznie okresie.

Zvonimir Milanović (Pula) w wystąpieniu *Ethos, ethnos, politeia – teme renesansnog humanizma. Etnički identitet i političke strategije u djelatnosti istaknutih hrvatskih i poljskih humanista i diplomata u razdoblju renesanse* omówił między innymi kulturowe i polityczne strategie polsko-chorwackiej dyplomacji (widoczne na przykład w działalności humanisty i historyka Marcina Kromera) w okresie renesansu.

Filip Kozina (Zagrzeb) w referacie *Predodžbe Poljaka u opusu Antuna Gustava Matoša* zrekonstruował obraz Polaków zawarty w twórczości czołowego chorwackiego modernisty Antuna Gustava Matoša. Z Polakami miał on styczność w Paryżu i Genewie. Sam wielokrotnie był uważany przez Francuzów za Polaka. Te doświadczenia skłoniły go do refleksji nad zagadnieniem tożsamości narodowej, stereotypami narodowymi, patriotyzmem czy szowinizmem. To właśnie Polaków uznał Matoš za najbardziej podobnych do Chorwatów, jednak autor referatu podkreśla, że Polacy byli tym wszystkim, czym Chorwaci nie byli. Matoš znał twórczość Stanisława Przybyszewskiego, w mniejszym stopniu Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego czy Henryka Sienkiewicza. Polskie wątki i motywy pojawiły się między innymi w jego opowiadaniach *Camao* (1900), *Miš* (1899), czy w zapiskach z podróży *Od Münchena do Ženeve* (1898).

Slaven Kale (Zagrzeb) w prezentacji *Znanstveni rad slavista Vilima Frančića* przedstawił działalność naukową (na tle biografii) Vilima Frančicia (1896–1978), chorwackiego slawisty, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, autora między innymi dwutomowego *Słownika serbsko-chorwacko-polskiego* (1956, 1959).

Petra Gverić Katana (Zagrzeb, Katowice) w referacie *Poljska Vedrana Rudan i ženski teatar* skupiła uwagę głównie na problemach recepcji twórczości Vendrany Rudan w Polsce, która w wielu punktach była paralelna z recepcją w Chorwacji. Mówiła również o sposobie odczytania jej powieści *Ucho, gardło, nóż* (wyd. polskie: Warszawa 2004) w teatrze Krystyny Jandy.

Ljubica Rosić (Belgrad), zasłużona tłumaczka literatury polskiej, w wystąpieniu *Kako smo razumjeli esejistiku Czesława Miłosza* mówiła o sposobach interpretowania eseistyki Czesława Miłosza i poszczególnych etapach recepcji twórczości pisarza w Serbii, gdzie jego pisarstwo cieszyło się sporą popularnością po 1980 roku.

W części drugiej sesji*: O poljskom jeziku s hrvatskog motrišta* (*O języku polskim z chorwackiego punktu widzenia*) wystąpiła Neda Pintarić (Zagrzeb), która w swoim referacie *Imaju li glagoli deminutive?* zastanawiała się, czy można mówić o deminutywnych i augmentatywnych formach czasowników i zaproponowała nową klasyfikację czasowników w oparciu o ww. kategorie. Referat *O hrvatskim doprinosima poljskoj frazeologiji i frazeografiji od Adama i Eve* Ivany Vidović Bolt i Ivany Maslač (Zagrzeb) stanowił przyczynek do kontrastywnych, polsko-chorwackich badań frazeologicznych. Paulina Pycia-Košćak (Katowice) w wystąpieniu *Slijed vremena unutar poljskih i hrvatskih pogodbenih rečenica*, posiłkując się analizą porównawczą chorwackiego przekładu *Pana Tadeusza* i polskiego oryginału, wskazała na istnienie różnic pomiędzy następstwem czasów w zdaniach warunkowych w obu językach. Referat Katarzyny Kubiszowskiej (Zagrzeb, Kraków) *Między nami Słowianami. Interkomprehensja w nauczaniu języka polskiego jako obcego w Chorwacji* poświęcony był pluralistycznym podejściom do nauczania języków i kultur, ze szczególnym uwzględnieniem interkomprehensji. Miroslav Hrdlička (Zagrzeb) w swoim wystąpieniu *Izražavanje nesigurnosti u poljskom jeziku* przedstawił wyniki badań kontrastywnych dotyczących sposobów wyrażania niepewności w języku polskim i chorwackim, sytuując je w szerszym kontekście grzeczności językowej i kulturowej.

Na zamknięcie konferencji głos zabrali goście z Polski (między innymi przedstawiciele kroatystyki z Katowic i Krakowa) oraz gospodarze, którzy zapraszali na obchody 100-lecia Lektoratu Języka Polskiego w 2019 roku.

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics

Maciej Kędzierski*

Recenzja serii wydawniczej „Krajobrazy"

Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013–2015

Seria monograficzna „Krajobrazy" to propozycja warta uwagi wszystkich czytelników zainteresowanych krajobrazem jako przedmiotem badawczym. Począwszy od autorskiej monografii Beaty Frydryczak pt. *Krajobraz. Od estetyki* the picturesque *do doświadczenia topograficznego* wydanej w 2013 roku, przez monografie wieloautorskie *Krajobrazy i ogrody. Ujęcie interdyscyplinarne* (red. B. Frydryczak, 2014) oraz *Krajobraz kulturowy* (red. B. Frydryczak, M. Ciesielski, 2014), po nadzwyczaj ważną pracę *Krajobrazy. Antologia tekstów* (red. B. Frydryczak, D. Angutek, 2014) i w końcu R. Assunto *Filozofię ogrodu* (2015), w wyborze, opracowaniu i redakcji Mateusza Salwy, mamy do czynienia z doskonale zapowiadającym się cyklem monografii, które stanowią solidne uzupełnienie luki wydawniczej na polskim rynku, a także luki badawczej, która może inspirować do pogłębienia namysłu nad krajobrazem prowadzonego z perspektywy nauk o kulturze.

W ostatnich latach powrócono do dyskusji na temat wielowymiarowości pojęcia krajobrazu. Problematyka ta, będąca do tej pory przedmiotem badań głównie przedstawicieli nauk geograficznych, dzięki swojej elastyczności stała się obiektem zainteresowań szeroko pojętej humanistyki. Omawiana seria monograficzna z perspektywy studiów kulturowych uzupełnia braki w badaniach i publikacjach poświęconych krajobrazowi. Intensywny

* Instytut Kultury Europejskiej UAM w Gnieźnie
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: maciejkedzierski@onet.pl

wpływ człowieka na otaczający go krajobraz – mam na myśli przestrzenie przetworzone – stanowi podstawowy motyw autorów serii „Krajobrazy". Przestrzeń kreowana przez człowieka jest dynamiczna i rodzi nowe zjawiska, będące wyzwaniem dla nauki. Publikacja ta przede wszystkim pogłębia kulturowe badania nad krajobrazem, zaczynając od rozważań nad tradycyjną relacją kultura – natura, a kończąc na przyszłym rozwoju krajobrazu kulturowego.

*

Inicjująca serię monografia Beaty Frydryczak składa się z trzech części: „Wymiary krajobrazu", „Krajobraz jako idea" i „Krajobraz jako proces". W „Wymiarach krajobrazu" autorka nakreśla problem złożoności tytułowego terminu, który pojawia się w dyskursie geograficznym, historycznym, estetycznym i filozoficznym. Pojęcie krajobrazu jest punktem wyjścia do rozważań nad definicją krajobrazu kulturowego. Pomocne okazują się teorie badaczy zajmujących się tym zagadnieniem, dlatego autorka przywołuje między innymi prace Carla Sauera[1], Karla Schlögla[2], Arnolda Berleanta[3] czy Yi-Fu Tuana[4]. Autorka zwraca również uwagę na więź łączącą środowisko z krajobrazem. Sam krajobraz postrzegany jest jako miejsce ludzkiej aktywności. Pozostając w duchu refleksji Berleanta, należy wspomnieć, że elementy krajobrazu wytworzone przez człowieka nadają mu charakter cywilizacyjny. Mówiąc o złożoności krajobrazu i mnogości definicji, Beata Frydryczak powołuje się na założenia polskiego kulturoznawcy Stanisława Pietraszki. Według naukowca krajobraz wyraża się w indywidualnie postrzeganych obrazach, zachowując intersubiektywną podmiotowość.

W drugiej części pracy autorka odnosi się do aspektu często pomijanego w dyskusji o krajobrazie: kategorii *the picturesque*. Istotą tego rozdziału jest wyodrębnienie estetyki *the picturesque* na gruncie tejże kategorii i pokazanie jej możliwych aplikacji – nie tylko w odniesieniu do krajobrazu, ale również innych, powiązanych z nim zjawisk. Drugą analizowaną kategorią jest wzniosłość, która daje możliwość sformułowania podstaw estetyki wzniosłości i odniesienia jej do krajobrazu kulturowego.

[1] Zob. C. Sauer, *Morphology of Landscape*, Los Angeles 1963.

[2] Zob. K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, tłum. I. Drozdowska, Ł, Musiał, Poznań 2009.

[3] Zob. m.in. A. Berleant, *The Aesthetics and Environment*, Philadelphia 1992.

[4] Zob. Y.-F. Tuan, *Topophilia: a Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, New York 1974.

Badaczy historii turystyki z pewnością zainteresuje kolejny wątek poruszony przez Beatę Frydryczak. W recenzowanej pracy pojawił się obszerny passus dotyczący *picturesque tours*. Odwołując się do pionierskich refleksji Williama Gilpina poświęconych postrzeganiu krajobrazu, autorka przenosi nas w wymiar XVIII-wiecznej turystyki. Pozostając w duchu Gilpina, pod pojęciem turystki rozumie ona wyższą formę przeżywania przez amatora widzianego krajobrazu. Nurt ten nie pozostał bez wpływu na rozwój turystyki, szczególnie w Europie Zachodniej. Za sprawą brytyjskich artystów, pisarzy i poetów miejsca zapomniane, trudno dostępne lub dotychczas uważane za mało atrakcyjne nagle zaczęły być chętnie odwiedzane przez podróżników. Warto zaznaczyć, że ten prąd jest nadal żywy, co przejawia się na przykład we wzroście zainteresowania Nową Zelandią po zrealizowaniu tam trylogii filmowej *Władca pierścieni*.

Spoiwem pojęcia *picturesque* oraz turystyki jest krajobraz fotogeniczny. W tej części pracy autorce przyświecały słowa Johna Urry’ego: „Fotografia i turystyka nie są odrębnymi, równoległymi procesami, bo nawzajem od siebie czerpią i wzmacniają się, tworząc jedną całość”[5]. Dzięki rozwojowi amatorskiej fotografii na przestrzeni wieków każdy turysta wyposażony w aparat może kolekcjonować to, co widział, utrwalać piękne widoki i przenosić przestrzeń wrażeń do sfery wspomnień. Fotografia stała się w turystyce pewnym rytuałem, realizowanym w formie „zatrzymać się, zrobić zdjęcie i ruszyć dalej”[6].

Finalna część pracy, zatytułowana „Krajobraz jako proces”, nawiązuje do procesów przeobrażeniowych krajobrazu, uwzględniając różne czynniki, między innymi wspomnianą turystkę czy rozwój przemysłu. Zachodzące zmiany doprowadziły do innego postrzegania natury – bardziej romantycznego i ideologicznego. Dlatego autorka odwołuje się do okresu romantyzmu, który na swój specyficzny sposób doświadczał krajobrazu. Niemieccy i angielscy romantycy łączyli to, co mistyczne, z doświadczeniami zmysłowymi. W obu tych krajach romantycy sakralizowali naturę i szukali możliwości zjednania jej z Bogiem. Właśnie ta epoka stworzyła romantycznego wędrowca, zdolnego nie tylko do wypatrywania pięknych widoków, ale i do złączenia się z naturą. Romantyczny wędrowiec nie pragnął tylko doświadczać pozytywnych bodźców wzrokowych. W krajobrazie szukał klucza do społecznej moralności. Frydryczak w rozważaniach nad procesualną naturą krajobrazu jako przykład podaje Stany

[5] Zob. J. Urry, *Spojrzenie turysty*, tłum. A. Sulżycka, Warszawa 2007, s. 207.

[6] Zob. S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1984, s. 14.

Zjednoczone Ameryki. W odróżnieniu od angielskiej prowincji, amerykański krajobraz z wodospadami, kanionami, rzekami i dolinami charakteryzowała pierwotna dzikość. Piewcami dzikich krajobrazów byli europejscy artyści, którzy w XIX wieku odkrywali „nowy" kontynent. Zachwyt amerykańskim krajobrazem spowodował lawinowy wzrost turystów. Podróżnicy pragnęli ujrzeć mityczny, dziki i nieskażony krajobraz Ameryki. To zjawisko doprowadziło do powołania ruchu na rzecz parków narodowych. Fale kolejnych emigrantów niosły ze sobą automatyczne zmiany w amerykańskim krajobrazie. Mam na myśli rozwój miast, budowę okręgów przemysłowych bądź nowych szlaków komunikacyjnych. Przeobrażenia krajobrazu stały się wyzwaniem dla artystów, którzy chcieli uwiecznić dzikość przyrody. Na pomoc artystom przyszła fotografia. Ten wynalazek pozwolił udokumentować dualizm amerykańskiego krajobrazu z XIX wieku. Fotografia z jednej strony ukazała rajskość Ameryki, a z drugiej – dynamiczne zmiany.

Praca Beaty Frydryczak w uniwersalny sposób przedstawia pojęcie krajobrazu, uwzględniając jego typy występujące w przestrzeni naukowej. Uważam, że szczegółowa analiza wielu zagadnień nie wprowadza chaosu. Czytelnik otrzymuje wyselekcjonowane informacje na temat krajobrazu. Refleksja autorki ma charakter interdyscyplinarny, a zatem zaspokoi ciekawość przedstawicieli różnych dziedzin nauki. Warto podkreślić, że w polskiej przestrzeni naukowej brakuje fachowych opracowań odnoszących się do krajobrazu kulturowego. Recenzowana praca stanowi zatem idealne uzupełnienie dzieł amerykańskich lub niemieckich. Pierwszy tom serii „Krajobrazy" nie jest wszak tylko uzupełnieniem, gdyż wprowadza świeży pogląd na krajobraz kulturowy. Na pochwałę zasługują również fotografie wykonane przez autorkę tomu.

*

Krajobrazy i ogrody. *Ujęcie interdyscyplinarne* to kolejny tom omawianej serii. Podobnie jak praca Beaty Frydryczak, monografia ta koncentruje się na wybranych aspektach dotyczących krajobrazu. Warto podkreślić, że krajobraz został rozpatrzony w kategoriach estetycznych, przyrodniczych, historycznych, geograficznych, kulturowych oraz filozoficznych.

Drugi tom rozpoczyna tekst Mateusza Salwy pt. *Ogród jako miejsce pamięci*. Według autora ogród jest miejscem, które utrwala czas przeszły. Oznacza to, że ma on swoją pamięć, a człowiek powiela pracę, gesty

i ruchy wykonywane w ogrodzie przez naszych poprzedników. Ogród to także miejsce tradycji o semantyce nastrojowej dostępnej dla wszystkich. Kolejna rozprawa, autorstwa Elizy Grzelak, pt. *Ogród jako przestrzeń aksjologiczna – perspektywa etnologiczna*, stanowi kontynuację badań nad ogrodem. Autorka porusza przede wszystkim kwestię systemu aksjologicznego wspólnoty ogrodników, który cechuje się uniwersalnością. Dowodzi to, że ogrodnicy wypracowali wspólny globalny kod. Następny tekst, autorstwa Magdaleny Gimbut, również odwołuje się do pojęcia ogrodów. Artykuł *Przechadzając się chińskim ogrodem – tradycja, pamięć i współczesność*, jak wskazuje sam tytuł, odnosi się do tradycji Wschodu. Punktem wyjścia są chińskie prądy filozoficzne: konfucjanizm, daoizm i buddyzm – odwołujące się do przyrody i natury. Autorka nie pominęła specyficznej budowy ogrodu chińskiego, łączącej wiele elementów chińskiego dziedzictwa kulturowego. Mieści się w nim pamięć o dorobku filozoficznym, historycznym i kulturowym Państwa Środka. W drugim tomie serii „Krajobrazy” znalazł się także tekst Beaty Frydryczak, zatytułowany *Park Mużakowski* – the picturesque *w praktyce*. Według autorki położony na granicy polsko-niemieckiej park jest wzorcowym przykładem zastosowania kategorii *the picturesque*. Według Frydryczak, przebywając w parkach krajobrazowych, nie tylko dostrzegamy „malowanie” przestrzeni naturą, ale pojawia się także przeciwstawienie „wolnej natury” i „sztucznej dekoracji”[7]. W tekście nie pominięto obszernej prezentacji historii parku Mużakowskiego. Głównym celem autorki było przedstawienie zrealizowanych założeń angielskiej kategorii estetycznej. Praca zawiera ponadto kilka fotografii parku. Kolejny tekst, napisany przez Dorotę Dutkiewicz, pt. *Świątynia-Mauzoleum Raczyńskich w krajobrazie kulturowym zespołu pałacowego w Rogalinie a Maison Carré w Nîmes*, porównuje architektoniczne obiekty oraz przywołuje założenia parku będącego częścią rogalińskiego kompleksu. W tekście zawarto niezbędne opisy z historii architektury i sztuki, a zamieszczenie fotografii obiektów i rycin wydaje się dobrym uzupełnieniem podjętego tematu. Z kolei Józef Tarnowski skoncentrował się na krajobrazie kulturowym Kotliny Jeleniogórskiej. Autor pokusił się o historyczną prezentację procesu zaludniania kotliny oraz początków ruchu turystycznego u podnóża Karkonoszy. Najwięcej miejsca poświęcił jednak historii ogrodów oraz pałaców, licznie występujących w tym regionie. Tarnowski zainteresował się również aktualnym stanem

[7] B. Frydryczak, *Park Mużakowski* – the picturesque *w praktyce*, [w:] *Krajobrazy i ogrody. Ujęcie interdyscyplinarne*, red. B. Frydryczak, Poznań 2014, s. 69.

i przeznaczeniem zabytkowych folwarków, zamków, pałaców czy dworów. *Haptyczna pamięć krajobrazu a tożsamość jednostki i grupy* to artykuł Doroty Angutek. Autorka w swojej pracy opisała typy korzystania z krajobrazu. W centrum uwagi znalazł się typ synestezyjno-synergiczny, który często pojawia się wśród mieszkańców małych miast i wsi. Artykuł oparto na materiałach pochodzących z badań terenowych przeprowadzonych w powiecie sępoleńskim w latach 2004–2010. Tomasz Misiak w artykule *Poprzez krajobraz, poprzez obraz. Artystyczne gry z pejzażem akustycznym* odniósł się do artystycznych przedsięwzięć, dzięki którym możliwe staje się poznanie dźwięków otaczającej nas natury. Idąc za Francisco Lopezem, autor zarysowuje problem przedstawiania otoczenia dźwiękowego i stosowanych w związku z tym procedur[8]. Niewątpliwe tekst w duchu *soundscape* jest interesującym interdyscyplinarnym dopełnieniem recenzowanej monografii. W drugim tomie serii „Krajobrazy" opublikowano artykuł profesora Uniwersytetu w Sheffield Johna C. Barreta. W *Chronologiach krajobrazu* autor poruszył kwestię archeologii krajobrazu. Według profesora nie jest ona subdyscypliną ani metodą archeologii, ponieważ znajduje się w jej centrum[9]. Archeolog Jacek Wrzesiński w tekście *Krajobraz funeralny – pamięć nieobecnych* zajął się miejscem pochówku (między innymi grobowce, kurhany) w krajobrazie. Autor zwraca uwagę na proces organizowania miejsc grzebalnych, co nie pozostaje bez wpływu na otoczenie. Następną pracę, pt. *Badania nad krajobrazem kulturowym z epoki brązu na pograniczu śląsko-wielkopolskim*, przygotował zespół badaczy w składzie: Mateusz Jaeger, Jakub Niebieszczański, Janusz Czebreszuk, Mateusz Cwaliński, Łukasz Pospieszny oraz Mateusz Stróżyk. Celem zespołu było zweryfikowanie i ratowanie cmentarzysk położonych na terenie południowej Wielkopolski i Dolnego Śląska. Wszelkie prace badawcze z wykorzystaniem nowoczesnych technik archeologicznych zostały udokumentowane i przedstawione w formie artykułu. Ostatni tekst, pt. *Problem interdyscyplinarności badań nad krajobrazem kulturowym*, przygotował Mieszko Ciesielski. Badacz skoncentrował się przede wszystkim na metodologii tworzącej ogólną teorię krajobrazu kulturowego. W artykule postawione zostało istotne pytanie o to, jaka koncepcja metodologiczna byłaby efektywnym narzędziem badawczym, pozwalającym na

[8] T. Misiak, *Poprzez krajobraz, poprzez obraz. Artystyczne gry z pejzażem akustycznym*, [w:] *Krajobrazy i ogrody. Ujęcie interdyscyplinarne*, op. cit., s. 140.

[9] J. C. Barrett, *Chronologie krajobrazu*, [w:] *Krajobrazy i ogrody. Ujęcie interdyscyplinarne*, op. cit., s. 153.

stworzenie wspólnej platformy dla poszczególnych ujęć problematyki krajobrazu. Według autora sama metodologia nie wystarczy. Dużą rolę powinien odegrać badacz, posiadający między innymi intuicję i doświadczenie. Autor, omawiając analizę kształtowania i rozwoju krajobrazu, posiłkował się teoriami Urszuli Mygi-Piątek[10].

Problematyka podjęta w recenzowanej monografii ma wymiar interdyscyplinarny. Główna tematyka, związana z krajobrazem kulturowym oraz ogrodami, łączy badaczy z różnych dziedzin nauki. Książka zawiera nie tylko teksty prezentujące wybrane aspekty krajobrazu, ale i te odwołujące się do metodologii. Zamykający tom artykuł Mieszka Ciesielskiego idealnie wpisuje się w podtytuł monografii, czyli ujęcie interdyscyplinarne. Warto dodać, że w opracowaniu zamieszczono wiele fotografii wykonanych przez autorów artykułów.

*

Tom zatytułowany *Krajobraz kulturowy* to odpowiedź na coraz częstsze dyskusje w gronie naukowym na temat krajobrazu, a w szczególności krajobrazu kulturowego, co wydaje się próbą „odrobienia” zaległości badań humanistycznych wobec tego zagadnienia. Problematyka krajobrazu oraz relacji w nim występujących na linii człowiek – przyroda bądź natura – kultura stanowi podstawę badań wielu dziedzin nauki, w tym między innymi kulturoznawstwa, antropologii, filozofii czy estetyki.

Monografię rozpoczyna tekst Beaty Frydryczak pt. *O dwóch sensach krajobrazu*. Autorka poruszyła kwestię dwóch sensów krajobrazu – estetycznego oraz kulturowego. W referacie omówiono także problematykę kategorii krajobrazów, czyli *the picturesque* i wzniosłość. Następny tekst to opracowanie fińskiego estetyka, profesora Aarto Haapali pt. *The Range of Everyday Aesthetics.* Znajdziemy w nim przemyślenia na temat estetyki codziennego życia na podstawie koncepcji filozoficznych Martina Heideggera. Naukowiec odszedł od tradycyjnego rozumienia estetyki i skoncentrował się na praktycznej aktywności człowieka w codziennej przestrzeni. Odniósł się również do problematyczności na linii etyczność i estetyczność w codziennym życiu. Mateusz Salwa w tekście *Krajobraz jako doświadczenie estetyczne* poruszył kwestię dostrzegania krajobrazu. Dla autora interesujący jest

[10] Zob. U. Myga-Piątek, *Historia, metody i źródła badań krajobrazów kulturowych*, [w:] *Struktura przestrzenno-funkcjonalna krajobrazu. Problemy ekologii krajobrazu*, Wrocław 2005, t. XVII.

sposób jego emocjonalnego odbioru. Z kolei Maria Popczyk w *Krajobrazie jako obrazie* skoncentrowała się na dyskusjach na temat obrazów będących elementem krajobrazu. Głównym aspektem pracy jest pejzaż – namalowany lub sfotografowany statyczny widok[11]. *Odzyskiwanie utraconej pamięci – o kontestowanych krajobrazach i ich reprezentacjach* to tytuł tekstu Romy Sendyki. Punktem wyjścia stały się dla niej fotografie dokumentujące miejsca zagłady. Marek Pacukiewicz w artykule pt. *Warstwy krajobrazu w* O ziemiorodztwie Karpatów *Stanisława Staszica* dokonał analizy krajobrazu zawartego w dziele literackim. Głównym motywem pracy jest obraz gór, który można odczytywać w duchu całościowego zjawiska kulturowego. Podobną tematykę analizuje Magdalena Szewerniak w artykule *Góry przestawiane i góry doświadczane, czyli chropowatość, konserwy i kozice*. Autorka odnosi się do malarstwa pejzażowego, które może być filtrem kulturowym w procesie postrzegania gór. Piotr Schollenberger, w oparciu o tekst Jeana-François Lyotarda pt. *Scapeland*, zajął się problematyką krajobrazu bezstronnego. W swojej pracy *Krajobraz bezstronny – doświadczenie krajobrazu według Lyotarda* stara się pokazać zjawisko doświadczania krajobrazu w duchu twierdzeń francuskiego filozofa. Recenzowana monografia zawiera dwa teksty zestawiające krajobraz ze sztuką filmową. Mam na myśli refleksje Kariny Banaszkiewicz zawarte w artykule *Antropologia krajobrazu filmowego. Człowiek i natury w trybach transgresji* oraz Krzysztofa Diksa *Melancholijne obrazy Eugéne'a Greena*. Pierwszy tekst ściśle nawiązuje do relacji natury i kultury (w tym przypadku filmu). Drugi prezentuje melancholijny krajobraz w dziełach filmowych francuskiego reżysera. Z racji własnych zainteresowań badawczych chciałbym zasygnalizować, że w tomie znajdziemy dwa artykuły dotyczące miast-ogrodów – Macieja Kędzierskiego i Patrycji Knast *Puszczykowo: miasto-ogród czy miasto ogrodów* oraz studium Józefa Tarnowskiego pt. *Idea i praktyka* garden-city *oraz jej modernistyczne i postmodernistyczne mutacje*. Miasto-ogród to przykład nowoczesnego projektu urbanistycznego – utrzymującego w jedności miasto jako miasto oraz zachowującego w nim elementy przyrody. Trudna do zrealizowania koncepcja przyniosła rzeczywiste zmiany w krajobrazie kulturowym. Miasta-ogrody, które najintensywniej rozwijały się w początkach XX wieku, stały się wyspami czystości, zdrowia, harmonii i spokoju na tle zatłoczonych i brudnych metropolii. W aspekcie krajobrazu kulturowego *garden-cities* znacząco różnią się od aglomeracji miejskich – przede

[11] M. Popczyk, *Krajobraz jako obraz*, [w:] *Krajobrazy i ogrody. Ujęcie interdyscyplinarne*, op. cit., s. 56.

wszystkim nasyceniem krajobrazu elementami przyrodniczymi. Mimo iż na świecie zachowało się wiele miast opartych na założeniach Ebenezera Howarda, opisywany model urbanistyczny nie zyskał masowej aprobaty. Przybliżenie angielskiej koncepcji przyświecało autorom dwóch artykułów. Patrycja Knast i Maciej Kędzierski skoncentrowali się na konkretnym mieście – podpoznańskim Puszczykowie. Idealnym wprowadzeniem do samej tematyki i zrozumienia idei miast-ogrodów jest tekst Józefa Tarnowskiego. W następnym artykule, autorstwa Doroty Angutek, pt. *Teoretyczny i epistemologiczny kontekst antropologicznych badań nad krajobrazem*, autorka przedstawia rozwój koncepcji antropologicznych skonstruowanych wokół opozycji natura – kultura oraz ukazuje założenia badawcze konstruktywizmu społecznego i epistemologicznego. W recenzowanej monografii, podobnie jak w tomie drugim, zamieszczono tekst dotyczący chińskiej filozofii, która wiąże się z naturą i krajobrazem. Autorami refleksji *O zasadzie nieingerencji w chińskiej refleksji filozoficznej i horologicznej: ogród jako emanacja porządku kosmicznego* są Magdalena Gimbut i Artur Rega. Głównym tematem pracy, w której za punkt wyjścia przyjęto koncepcje filozoficzne, jest kompozycja przestrzeni ogrodowej w odniesieniu do porządku kosmicznego. Tekst Łukasza Posłusznego pt. *Dźwiękowe mapy pamięci a tożsamość miejsc* jest przykładem szerokiego postrzegania krajobrazu w dyskursie naukowym. Za bazę do badań posłużył projekt Fundacji Fabryka UTU „Dźwiękospacery”. Wspomniany projekt dotyczył fonicznego mapowania Mazur. *Zespoły folwarczne dziewiętnastowiecznych rodów szlacheckich rejencji opolskiej* to z kolei artykuł Anny Steuer-Jurek. Autorka dokonała szczegółowej analizy zespołów pałacowo-folwarcznych występujących na terenie dawnej rejencji opolskiej. Refleksję uzupełniają fotografie wykonane przez autorkę. Rafał Zapłata w pracy *Zabytkowa architektura we współczesnym mieście – krajobraz miejski zmysłowo doświadczany. Wybrane zagadnienia prezentacji* in situ *historycznej zabudowy* poruszył kwestię krajobrazu miejskiego składającego się z zabytkowych obiektów architektonicznych. Jednym z celów autora jest zwrócenie uwagi na dynamiczne zmiany, jakie zachodzą w procesie odbioru zabytków z wykorzystaniem nowych technologii. Zapłata podaje przykłady projektów, które powstały w oparciu o tak zwaną rozszerzoną rzeczywistość – treści i materiały multimedialne przeniesione zostały w realną przestrzeń miejską[12]. Tekst

[12] R. Zapłata, *Zabytkowa architektura we współczesnym mieście – krajobraz miejski zmysłowo doświadczany. Wybrane zagadnienia prezentacji* in situ *historycznej zabudowy*, [w:] *Krajobrazy i ogrody. Ujęcie interdyscyplinarne*, op. cit., s. 237.

zawiera dodatkowo kilka autorskich fotografii. W monografii nie zabrakło także artykułu związanego z turystyką – *Rola krajobrazu we współczesnych praktykach turystycznych*. Monika Kostaszuk-Romanowska skoncentrowała się na pejzażu w praktykach turystycznych oraz na relacji człowiek – pejzaż. W ramach turystyki zorganizowanej umownie podzieliła pejzaże doświadczane przez turystę na te pozwalające poznać dziedzictwo kulturowe i te służące kontemplowaniu przyrody[13]. Grażyna Filip w artykule *Ludzie w krajobrazie i historii Rzeszowa na podstawie opowieści Franciszka Kotuli* dokonuje charakterystyki materiału zebranego z książki Franciszka Kotuli *Tamten Rzeszów, czyli wędrówka po zakątkach i historii miasta*. Autorka poprzez opisy wybranych życiorysów rzeszowian próbuje oddać klimat miasta z okresu międzywojennego. Tymoteusz Andrearczyk przygotował tekst pt. *W obrazie i poza obrazem: realne chmury nasycone tym, co irrealne*. W centrum zainteresowań badacza znalazły się chmury jako element kultury, wyposażone we własną symbolikę i odzwierciedlające napięcia między kategoriami tego, co rzeczywiste, i tego, co mistyczne, tego, co realne, i tego, co nierealne. Ewa Rot-Bug w *Arkadyjskim krajobrazie w wybranych sielankach staropolskich (Szymon Szymonowic, Adrian Wieszczycki, Józef Bartłomiej Zimorowic)* nakreśliła charakterystykę krajobrazów pojawiających się w utworach polskich sielankopisarzy. Następna praca, autorstwa Magdaleny Patro-Kucab, również nawiązuje do literackiego przedstawienia krajobrazu. *Osowa Alojzego Felińskiego. Kreacja ziemiańskiego pejzażu w listach poety skierowanych do Michała Wyszkowskiego* naświetla nie tylko estetykę krajobrazu wsi, ale i szeroki kontekst towarzyszący literackim opisom otoczenia. Monografię zamyka tekst Piotra Pawlaka, zatytułowany *Kultura destrukcji. Myśl wojskowa w antropologii krajobrazu w kontekście bieżącej sytuacji gospodarczej*. Autor przygotował ciekawą interdyscyplinarną rozprawę, w której stawia pytanie o to, jak będzie wyglądał krajobraz po konflikcie nuklearnym. Sądzę, że jest to temat warty głębszej refleksji. Na pochwałę zasługuje fakt, że postapokaliptyczne wizje znane z literatury, filmów czy gier komputerowych przeniesiono na grunt dyskursu naukowego.

Krajobraz kulturowy pod redakcją Beaty Frydryczak i Mieszka Ciesielskiego jest przykładem monografii, która prezentuje interdyscyplinarne podejście do tematu. Dzięki przedstawicielom różnych dyscyplin naukowych udało się osiągnąć uniwersalne podejście do omawianej problematyki. Mając na uwadze różnorodność krajobrazów, redaktorzy serii zadbali

[13] M. Kostaszuk-Romanowska, *Rola krajobrazu we współczesnych praktykach turystycznych*, [w:] *Krajobrazy i ogrody. Ujęcie interdyscyplinarne*, op. cit., s. 247.

o dobór artykułów zarówno z zakresu tradycyjnych dyscyplin (historia, sztuka, architektura), jak i tych zajmujących się nadchodzącymi wyzwaniami dla świata (futurologia). Obok recenzowanych tomów w ramach omawianej serii ukazała się również monografia *Krajobrazy*. *Antologia tekstów*. Książka ta, zawierająca artykuły wybitnych badaczy z polskich i zagranicznych ośrodków naukowych, zasługuje na osobną recenzję.

*

Cykl „Krajobrazy” zadowoli badaczy tego zagadnienia, zwłaszcza przedstawicieli nauk humanistycznych. Jest to ciekawa propozycja zarówno dla tych, którzy zajmują się krajobrazem teoretycznie, jak również dla wszystkich stykających się z nim na co dzień w sposób praktyczny. Recenzowane tomy bez wątpienia stanowią istotne wydarzenie naukowe, posiadają ponadto walory dydaktyczne, powinny więc być przedmiotem zainteresowania naukowców oraz młodzieży studiującej na kierunkach związanych między innymi z kulturoznawstwem.

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics

Józef Tarnowski*

Książki, które zmieniły świat architektury i urbanistyki

Adolf Loos, *Ornament i zbrodnia. Wybrane eseje*, tłum. A. Stępnikowska-Berns, Warszawa 2013, 269 stron.

Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2012, 317 stron.

Jane Jacobs, *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*, tłum. Ł. Mojsak, Warszawa 2014, 476 stron.

Wydawnictwo Centrum Architektury podjęło przed trzema laty niezwykle cenną inicjatywę publikowania tłumaczeń najważniejszych tekstów z dziedziny myśli o architekturze i urbanistyce XX wieku. Cykl ten rozpoczęła książka Le Corbusiera *W stronę architektury*, następnie ukazał się wybór artykułów Adolfa Loosa, potem zaś książka Jane Jacobs *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*. Książki te ukazały się w kolejności innej niż historyczna. Nic w tym złego, rzecz jasna. Każda z tych prac stanowiła w swoim czasie ważne wydarzenie kulturowe i można je czytać w dowolnej kolejności. Aczkolwiek gdyby ukazywały się w porządku zgodnym z kolejnością ich pierwodruków, polski czytelnik, biorąc do rąk kolejne publikacje, mógłby przeżyć historię transformacji idei architektonicznych i urbanistycznych. Z wymienionej trójki autorów historycznie pierwszy był Loos. W dziele modernizowania myśli o architekturze i samej architektury miał on jednak wielkiego poprzednika, o którym w swoich pracach nie wspomina. Był nim Otto Wagner, w szczególności jego książka *Moderne Architektur* z 1896 roku, która *de facto* rozpoczęła w sensie ideowym dwudziestowieczną myśl o architekturze. Gdyby polskie tłumaczenia ukazywały się chronologicznie, to właśnie

* Uniwersytet Gdański
e-mail: filjt@ug.edu.pl

ta książka powinna się ukazać jako pierwsza (można żywić nadzieję, że wydawnictwo o niej nie zapomni). Loos nie powołuje się ani na to dzieło, ani na książkę *Kunstgewerbe und Architektur* Hermanna Muthesiusa, opublikowaną w 1907 roku, z której zaczerpnął pomysły do swego najgłośniejszego eseju-manifestu *Ornament und Verbrechen* z roku 1908. I znowu: gdyby tłumaczenia ukazywały się chronologicznie, dzieło to powinno być wydane jako drugie, bo rzeczony manifest Loosa jest nieco od niego późniejszy i wobec Muthesiusa wtórny. W przypadku Muthesiusa wydawnictwo zainteresowane wydaniem tłumaczenia jego książki może być w rozterce, gdyż dwa lata po wydaniu niemieckim ukazał się jej polski przekład i jest on dostępny w internecie. Jest to jednak tłumaczenie dość swobodne i chwiejne terminologicznie (piszę o tym w książce *Wielki przełom*), więc warto dzieło to opublikować ponownie, w nowym przekładzie.

Przypadek zapewne sprawił, że w stosunkowo niewielkim odstępie czasu ukazały się dwa z czterech najważniejszych dzieł inicjujących formację, którą potem nazwano modernizmem (w architekturze i urbanistyce), a następnie historycznie pierwsze dzieło rozpoczynające kryzys tak rozumianego modernizmu i początek postmodernizmu. Podzielę się z czytelnikami kilkoma refleksjami, jakie nasunęły mi się przy ponownej lekturze tych książek. Najpierw Loos. W jego esejach – najbardziej w *Ornamenice i zbrodni*, ale w pozostałych także – na pierwszy plan wysuwa się pragnienie autora, by wywołać głęboką zmianę w architekturze i w poglądach na jej temat. Upragniona zmiana miała polegać na radykalnym zerwaniu z tradycją. Trudność takiego przedsięwzięcia w tamtych czasach polegała na tym, że tradycyjna architektura cieszyła się ogromnym uznaniem społecznym, a największe wówczas przedsięwzięcie architektoniczno-urbanistyczne Europy – wiedeńskie Ringstrasse – było w zaawansowanej fazie budowy: do jego zakończenia brakowało jeszcze tylko północno-zachodniego skrzydła Neue Burg pałacu Hofburg. Przeto aby wywołać zmianę, trzeba było wiedeńczykom taką architekturę po prostu obrzydzić. Trzeba ją było wyszydzić, spostponować i odsądzić od wartości. Kierunek takiej perswazji wskazał parę lat wcześniej Otto Wagner, określając architekturę tradycjonalistyczną, posługującą się historyzującymi dekoracjami, jako podobną do kostiumów wypożyczonych na bal maskaradowy. Loos poszedł w szyderstwie dalej: nazwał Ringstrasse „miastem Potiomkinowskim" (*Potemkinsche Stadt*).

Wojownicze szyderstwo stało się bronią perswazyjną modernistów przeciwko tradycjonalistycznej architekturze i gustowi współczesnego społeczeństwa, które utożsamiało ją z architekturą w ogóle, w odróżnieniu od pozbawionego ornamentów budownictwa użytkowego. Szyderstwa

Wagnera i młodego Loosa przebił Muthesius, który w *Kunstgewerbe und Architektur* wykazał się wielką inwencją w wymyślaniu inwektyw pod adresem tradycjonalistycznej architektury. Stworzył tam istny katalog pocisków perswazyjnych do wykorzystywania w erystycznych bojach. Pierwszy skorzystał z niego właśnie Loos. Muthesius w porównaniu z Loosem był jednak niemal historiozofem. Swoją koncepcję architektury *modern*, czyli rzeczowej („modern ist sachlich", jak pisał) ulokował na szpicy trendu, który dostrzegł w brytyjskiej sztuce użytkowej i architekturze. Miał on polegać na coraz silniejszym eliminowaniu dekoracji (ornamentu), aż do osiągniecia stanu, w którym forma danego obiektu jest wyznaczona wyłącznie przez jego funkcję i własności materiału. Muthesius znalazł nawet atrakcyjny literacki topos takiej postawy normatywnej w słowach wypowiedzianych przez królową, matkę Szekspirowskiego Hamleta, do Apoloniusza: „More matter with less art", co znaczyło dla Muthesiusa tyle, co: „więcej rzeczowości (funkcjonalności), a mniej ozdobników". Notabene, Mies van der Rohe sparafrazował to zdanie w paradoksalnej formule: „Less is more", co potem Robert Venturi strawestował na „Less is bore", tworząc hasłową podstawę przełomu postmodernistycznego. Muthesius był zbyt inteligentny, aby nie zdawać sobie sprawy, że taka postawa to czysty arbitralny normatywizm (czyli antytradycjonalistyczny estetyzm, jak u Wagnera, którym się inspirował), bo trend to tylko moda, a modzie można się przeciwstawić. Postawy za i przeciw modzie są aksjologicznie równoważne. Wyciągnął więc zapomnianą Heglowską *wunderwaffe*, pół wieku wcześniej użytą przez Johanna Kohla w perswazji za architekturą zrywającą z tradycją. Ustawiając się w roli rzecznika ducha czasu (*Zeitgeist*) orzekł arbitralnie, że architektura rzeczowa jest z nim zgodna, a nierzeczowa (*scil.* historyzująca) – nie.

Loos przejął od Muthesiusa ideę trendu od ozdobności do funkcjonalistycznej prostoty i zradykalizował ją perswazyjnie w metaforze pochodu-wyścigu. Wedle jego wizji proces historyczny, w którym uczestniczą artyści, podobny jest z jednej strony do pochodu jubileuszowego organizowanego w Wiedniu z okazji urodzin cesarza, w którym obok reprezentantów nowoczesnego świata maszerują też chłopi, żyjący jak w XIII wieku, a z drugiej strony do wyścigu, na którego czele są liderzy, a na końcu – maruderzy (powinowactwo z pojęciem awangardy Saint Simona jest oczywiste, ale Loos ani nie używał terminu „awangarda", ani się na Saint Simona nie powoływał). Swoją wizję wzorem Muthesiusa wzmocnił Heglowskim „duchem czasu", orzekając arbitralnie, że tylko lansowana przezeń architektura jest z owym duchem zgodna.

Loos być może nie zyskałby międzynarodowej sławy, gdyby go potem nie spopularyzował jako swego wielkiego poprzednika Le Corbusier. Sam zaś Le Corbusier przyjął inną taktykę perswazyjną. Nie walczył z tradycjonalizmem w otwarty sposób, ale ustawił się jako rzecznik odrodzenia prawdziwej architektury, wpisując się w renesansowe toposy perswazyjne Leona Battisty Albertiego i Giorgia Vasariego, ale w odróżnieniu od tamtych pierwowzorów, odrodzenie upatrywał nie w naśladowaniu i prześciganiu antycznej architektury, ale w stosowaniu pitagorejskiej metafizyki prostych figur, tyle że przerobionych na proste bryły, a w praktyce – na prostopadłościany. W jego wizji tylko architektura operująca nieozdobioną, prostopadłościenną bryłą jest architekturą we właściwym sensie tego słowa, z czego wynika, że dzieła tradycjonalistyczne architekturą nie są. Nie pastwi się jednak nad nimi, jak Wagner, Muthesius i Loos, tylko *ex cathedra* wyklucza je z królestwa architektury. To jednak rodzi problem, dlaczego style historyczne do architektury należą, a style historyzujące – nie. I znowu z pomocą przychodzi Heglowska cudowna broń – duch czasu. Odpowiedź więc brzmi: ponieważ nie odpowiadają duchowi czasu. Czym jest duch czasu, tego oczywiście Le Corbusier nie wyjawia. Ustawia się tylko, podobnie jak jego wymienieni poprzednicy, na stanowisku mesjasza, który rozstrzyga, co jest, a co nie jest z nim zgodne. Myśl swą rozciąga z architektury na urbanistykę; ducha czasu wyraża osiedle osobno stojących prostopadłościennych bloków mieszkalnych.

Chwyty perswazyjne stosowane przez wymienionych „teoretyków" architektury były w obiegu przez kilkadziesiąt następnych lat. Znajdziemy je jeszcze w czternastym wydaniu książki Nikolausa Pevsnera *An Outline of European Architecture* z 1974 roku. Pierwsze obiekty i osiedla modernistyczne były wznoszone jeszcze w okresie międzywojennym, ale pozycję monopolistyczną w światowym ruchu budowlanym zdobyły po ostatniej wojnie. Złożyło się na to wiele przyczyn. Nie bez wpływu była składana inwestorom obietnica, że modernistyczne budynki i osiedla będą tańsze niż osiedla tradycjonalistyczne i że będą miały znacznie większe walory funkcjonalne oraz zdrowotne. Świat architektury i urbanistyki trwał w tej wierze przez kilkanaście lat powojennych, aż do roku 1962, kiedy ukazała się książka Jane Jacobs *The Death and Life of Great American Cities.*

To, co miało być wyzwoleniem współczesnych miast ze stanu permanentnego kryzysu, tj. modernistyczne osiedle, Jacobs postawiła na ławie oskarżonych jako największą klęskę urbanistyczną i społeczną w nowożytnej historii. A przy okazji – także ideę i praktykę *garden cities*, którą uznała za protoplastę modernistycznych blokowisk. Jej perspektywa aksjologiczna

była całkowicie różna od corbusierowskiej. Dla Le Corbusiera najważniejsza była funkcjonalność i ekonomiczność, gwarantowane jego zdaniem przez osiedle modernistyczne. Natomiast dla Jacobs wartością najważniejszą była wspólnotowość (*togetherness*) mieszkańców danego fragmentu miasta, która rodzi się na tradycyjnej ulicy, a w blokowisku nie powstaje. Dlatego modernistyczne osiedla uważała za upadek miasta.

Obecnie znajdujemy się ciągle w okresie przełomowym. Osiedla modernistyczne co prawda przestały być budowane, ale poza nielicznymi wyjątkami (na przykład Poundbury) nie powrócono do budowy czy rozbudowy miast w sposób tradycyjny. Centra miast się dezurbanizują, na przedmieściach masowo powstają jednostki architektoniczno-urbanistyczne będące deweloperskimi mutacjami blokowisk w mniejszej skali, a wokół miast rozlewają się amorficzne przedmieścia wzorowane na miastach-ogrodach. Współczesne miasto znowu jest w stanie głębokiego kryzysu. Wszystkie rzeczone trzy dzieła razem wzięte stanowią doskonały asumpt do gruntownego przemyślenia teraźniejszości i przyszłości naszych miast i powinny wzbudzić prawie nieistniejącą obecnie dyskusję na ten temat.

About the Contributors

Beata Frydryczak – dr hab., prof. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, estetyk, filozof kultury, teoretyk i krytyk sztuki, kierownik Zakładu Teorii i Badań Interdyscyplinarnych w Instytucie Kultury Europejskiej UAM w Gnieźnie, redaktor serii wydawniczej „Krajobrazy". Autorka książek: *Krajobrazy. Antologia tekstów* (wraz z D. Angutek, Poznań 2014); *Krajobraz. Od doświadczenie* the picturesque *do doświadczenia topograficznego* (Poznań 2013); *Park Mużakowski – przestrzeń pamięci i pojednania* (wspólnie z H. Kardasz, Zielona Góra 2006); *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności* (Poznań 2002); *Między gestem a dyskursem. Szkice z teorii sztuki* (Warszawa 1998); *Estetyki oporu* (Zielona Góra 1995), redaktor monografii, a także autorka wielu artykułów publikowanych w monografiach i czasopismach.

Barbara Forysiewicz – dr, adiunkt w Instytucie Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego, autorka książki *Witkacy i muzyka. Twórca, dzieło, recepcja* (2014).

Joanna Jakubowska – mgr filozofii, dr kulturoznawstwa. Interesuje się problematyką percepcji i analizą fenomenów kulturowych. Prowadzi badania dotyczące obrazu, wizualności i przestrzeni miejskiej. Publikowała między innymi w „Kulturze Współczesnej", „Kulturze i Edukacji", „Estetyce i Krytyce".

Elżbieta Kal – dr hab., historyczka sztuki, prof. nadzw. i pracownik naukowy Akademii Pomorskiej w Słupsku. Zajmuje się sztuką współczesną, twórczością gdańskich artystów, sztuką i krytyką artystyczną okresu

socrealizmu, pomorską twórczością niemieckich ekspresjonistów i artystów związanych ze Słupskiem oraz architekturą XIX i XX wieku na Pomorzu. Autorka licznych artykułów, tekstów w katalogach wystaw i haseł w *Encyklopedii Gdańska*. Opublikowała książki: *Lębork* (z serii „Pomorze w Zabytkach Sztuki"); *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa i obrazy*; *Otto Freundlich – między istnieniem i niebytem. Szkic monografii*; *„Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy". Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*; *Ustka dawno, dawniej i dziś. Architektura i urbanistyka.*

Maciej Kędzierski – doktorant na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, afiliowany w Instytucie Kultury Europejskiej UAM w Gnieźnie. Uczestnik grantu NPRH „Kulturowe studia krajobrazowe".

Krzysztof Moraczewski – dr hab., pracownik Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor monografii *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury* i *Cultural Theory and History: Theoretical Issues*, podręczników szkolnych i artykułów naukowych.

Mariusz Moryń – dr hab., zatrudniony jako adiunkt w Zakładzie Antropologii Filozoficznej Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na filozofii współczesnej (zwłaszcza na fenomenologii oraz filozofii życia), a także antropologii filozoficznej. Opublikował m.in. trzy książki: *Wola mocy i myśl. Spotkania z filozofią Nietzschego* (Poznań 1997), *Transcendentalizm, intencjonalność, język. O Husserlowskiej koncepcji sensu* (Poznań 1998), *Wyczulenie i subiektywność. O nowej fenomenologii Hermanna Schmitza* (Poznań 2004). W swoim dorobku ma również szereg artykułów na temat transcendentalizmu Husserla, koncepcji nowej fenomenologii oraz filozofii Nietzschego.

Piotr Orlik – dr hab., prof. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, pracownik Zakładu Estetyki Instytutu Filozofii UAM. Autor książek: *Fenomenologia świadomości aksjologicznej (Max Scheler – Dietrich von Hildebrand)* (1995); *Horyzonty wrażliwości. Filozoficzne problemy możliwości konstytuowania wrażliwości poindyferencjalnej* (2003) oraz *Wobec indyferencji. O możliwości konstytuowania całości poindyferencjalnej*, t. 1: *Pirron i Hölderlin na ścieżkach indyferencji (aspekt wolności)* (2013), t. 2:

Epiktet, Stirner, Hume na ścieżkach indyferencji (aspekt wyzwań tożsamościowych – część pierwsza) (2015). W Wydawnictwie Naukowym IF UAM utworzył serię wydawniczą „Problemy/Dyskusje", w ramach której pod jego redakcją ukazało się dziesięć tomów: *Rozdroża i ścieżki wrażliwości* (2000); *Meandry podmiotowości* (2001); *Światłocienie świadomości* (2002); *W gąszczu znaków* (2004); *Magma uczuć* (2005); *Całość – wizje, pejzaże, teorie* (2006); *Wolność – szkice i studia* (2007); *Ku źródłom wartości* (2008); *Wobec nicości* (2010); *Aporie czasu* (2011).

Paulina Popek – dr filozofii, pracę doktorską napisała w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Jakub Ruks – dr filozofii, pracę doktorską napisał w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Józef Tarnowski – dr hab., autor kilkudziesięciu artykułów z dziedziny estetyki i jej historii opublikowanych w czasopismach naukowych oraz antologiach zbiorowych, redaktor lub współredaktor pięciu antologii zbiorowych, autor książki *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza* (2014).

Małgorzata Vražić – dr, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, autorka książki *Stanisław Witkiewicz i Witkacy – dwa paradygmaty sztuki, dwie koncepcje kultury* (2013), współautorka podręcznika *Młoda Polska* (Kraków 2006), antologii *Modernizm: spotkania* (Warszawa 2008) oraz książki *Przerabianie XIX wieku* (Warszawa 2011). Od 2016 redaktor naczelna pisma Instytutu Witkacego „Witkacy!".

Piotr Winskowski – dr, architekt, teoretyk architektury, wykłada na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie prowadzi przedmiot „Integracja malarstwa, architektury i urbanistyki" oraz dodatkowe konsultacje w Pracowni Malarstwa Ściennego. Zajmuje się architekturą nowoczesną i ponowoczesną, relacjami między architekturą i innymi dziedzinami sztuki. Autor książek: *Modernizm przebudowany. Inspiracje techniką w architekturze u progu XXI* wieku (Kraków 2000); *Uwarunkowania kulturowe architektury wobec przemian cywilizacyjnych końca XX wieku* (współautor i red., 2001); *Miasto. Między przestrzenią a koncepcją przestrzeni* (współautor i współredaktor, 2011); oraz artykułów publikowanych między innymi w periodykach „Architekt", „Architektura

Krajobrazu", „Argument", „Autoportret", „Czas Kultury", „Czasopismo Techniczne", „Estetyka i Krytyka", „Grafia", „Journal for Northeast Issues", „Kultura Współczesna", „Urbanistika ir Architektūra", „Zeszyty Malarstwa".

Anna Ziółkowska-Juś – dr filozofii, adiunkt w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka kilkunastu artykułów oraz książki *Rola świadomości w konstytuowaniu człowieka. Roman Ingarden a Paul Ricoeur* (2011). Zajmuje się filozofią człowieka oraz współczesną estetyką filozoficzną.