Estetyka
i Krytyka

RADA NAUKOWA

Władysław Stróżewski (President of Advisory Board)
Tiziana Andino (University of Bologna, Italy)
Arthur C. Danto (Columbia University, Professor Emeritus)
Nigel Dower (University of Aberdeen, Professor Emeritus)
Grzegorz Dziamski (Adam Mickiewicz University in Poznań)
Mauro Perani (University of Bologna, Italy)
Bohdan Dziemidok (University of Social Sciences and Humanities in Warsaw)
Tadeusz Gadacz (Pedagogical University of Kraków)
Maria Gołaszewska (Jagiellonian University in Kraków, Professor Emeritus)
Carl Humphries (Jagiellonian University in Kraków)
Teresa Kostyrko (Adam Mickiewicz University in Poznań)
Andrzej J. Nowak (Jagiellonian University in Kraków)
Elżbieta Paczkowska-Łagowska (Jagiellonian University in Kraków)
Zofia Rosińska (University of Warsaw)
Beata Szymańska (Jagiellonian University in Kraków, Professor Emeritus)
Anna Zeidler-Janiszewska (University of Social Sciences and Humanities in Warsaw)
Bogusław Żyłko (University of Gdańsk)

REDAKCJA NAUKOWA

Leszek Sosnowski (redaktor naczelny), Franciszek Chmielowski,
Anna M. Kłonkowska, Janusz Krupiński, Piotr Mróz,
Józef Tarnowski, Paulina Tendera (sekretarz redakcji),
Andrzej Warmiński (z-ca red. naczelnego)

Estetyka
i Krytyka

Nr 29 (2/2013)

Tom pod redakcją
Natalii Anny Michny

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI
POLSKIE TOWARZYSTWO FILOZOFICZNE
UNIWERSYTET GDAŃSKI

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński, ze środków Instytutu Filozofii, oraz Uniwersytet Gdański, ze środków Instytutu Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa

RECENZENCI

dr hab. Artur Przybysławski,
prof. dr hab. Leszek Sosnowski,
prof. dr hab. Beata Szymańska,
dr Paulina Tendera

PROJEKT OKŁADKI

Franciszek Chmielowski

REDAKCJA JĘZYKOWA I SKŁAD

Marcin Lubecki

REDAKCJA ABSTRAKTÓW

Klementyna Chrzanowska

Adres redakcji czasopisma:
Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków-PL
eik@iphils.uj.edu.pl
tel./fax (48-12) 422-49-16

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński & Uniwersytet Gdański

Książka, ani żaden jej fragment, nie może być przedrukowywana bez pisemnej zgody Wydawcy. W sprawie zezwoleń na przedruk należy zwracać się do redakcji czasopisma.

ISSN 2353-723X (online) / ISSN 1643-1243 (druk)

Wydawca: Instytut Filozofii UJ, ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków
Nakład: 120 egz.

SPIS TREŚCI

Wstęp 11

Artykuły

KLAUDIA ADAMOWICZ — *Od subkultury do postsubkultury. Zmiany w obszarze dzisiejszej kultury alternatywnej* 15

DOMINIKA CZAKON — *Sztuka w eseistycznym ujęciu Georga Simmla. Próba syntezy* 27

HENRYK CZUBAŁA — *Tymoteusza Karpowicza doświadczanie rzeczy słowem* 43

JOANNA HAŃDEREK — *Droga samuraja* 59

BARBARA HRYSZKO — *Sposoby gloryfikacji władcy w malarstwie na przykładzie ikonografii Ludwika XIV* 79

JOANNA JAKUBOWSKA — *Czy prace Damiena Hirsta są sztuką? Wokół rozważań teoretycznych Donalda Kuspita, Jeana Baudrillarda i Arthura C. Danto* 99

MAREK KAPLITA — *Autor, dzieło i czytelnik w świetle potrójnej* mimesis *Paula Ricoeura* 115

MAŁGORZATA KWIETNIEWSKA — *Dziewczyna, która przychodzi po Muzach. Dwie uwagi o sztuce w dniu dzisiejszym* 139

RAFAŁ MAZUR — *Czego muzyk improwizator może się nauczyć od mistrza sztuk walki? Praca z* qi *w wewnętrznych sztukach walki oraz we współczesnej improwizacji swobodnej* 153

NATALIA ANNA MICHNA — *Francuski feminizm a problem kobiecej tożsamości* 169

JOANNA WINNICKA-GBUREK — *Co ma do powiedzenia o współczesnym dziele sztuki hermeneutyka rozumiana jako interpretacja symbolu i metody?* 185

Dialogi i diagnozy

CEZAR JĘDRYSKO	*Wizjoner, prorok czy szaleniec? Rozważania wokół* Filozofii wspólnego czynu *Nikołaja Fiodorowa*	201
KAROL KAPELKO	*Fetyszyzm w kontekście nowoczesności*	207
AGATA LINEK	*Recenzja tomu poezji Beaty Szymańskiej* Złota godzina	215
MARCIN LUBECKI	*Grahama Harmana ontologia przedmiotu poczwórnego*	221
PAULINA TENDERA	*Aksjologia stosowana Bohdana Dziemidoka*	231
ANNA KUCHTA	*Złota godzina poezji*	239
	Noty o książkach	245
	Noty o autorach	247

CONTENTS

Introduction 11

Articles

KLAUDIA ADAMOWICZ — *From Subculture to Postsubculture – Changes in Contemporary Alternative Culture* 15

DOMINIKA CZAKON — *Art within Georg Simmel's Essayistic Approach – An Attempt at Synthesis* 27

HENRYK CZUBAŁA — *Tymoteusz Karpowicz: Experiencing Things by Word* 43

JOANNA HAŃDEREK — *The Way of the Samurai* 59

BARBARA HRYSZKO — *Ways of Glorifying a Ruler in Painting: The Example of Louis XIV's Iconography* 79

JOANNA JAKUBOWSKA — *Is It Art? A Look at Damien Hirst's Works through the Theories of Donald Kuspit, Jean Baudrillard and Arthur C. Danto* 99

MAREK KAPLITA — *Author, Work, and Reader in the Light of Paul Ricoeur's Theory of Triple Mimesis* 115

MAŁGORZATA KWIETNIEWSKA — *The Girl Who Comes after the Muses – Two Notes on Contemporary Art* 139

RAFAŁ MAZUR — *What a Musician-Improviser Can Learn from a Master of the Martial Arts? Work with* qi *in the Internal Martial Arts and Contemporary Free Improvisation* 153

NATALIA ANNA MICHNA — *French Feminism and the Problem of Feminine Identity* 169

JOANNA WINNICKA-GBUREK — *What Does Hermeneutics Understood as Interpretation of Symbol and Metaphor Have to Say About the Contemporary Work of Art?* 185

Dialogues and Diagnosis

CEZAR JĘDRYSKO	*Visionary, Prophet, or Lunatic? Deliberations on The Philosophy of the Common Task by Nikolai Fedorov*	201
KAROL KAPELKO	*Fetishism in the Modern Context*	207
AGATA LINEK	*A Review of Beata Szymańska's Book of Poems* The Golden Hour	215
MARCIN LUBECKI	*Graham Harman's Ontology of the Quadruple Object*	221
PAULINA TENDERA	*The Practical Axiology of Bohdan Dziemidok*	231
ANNA KUCHTA	*The Golden Hour of Poetry*	239
	Notes on Books	245
	Notes on Authors	247

ZŁOTA GODZINA

Każdemu powinna się zdarzyć
Po południu w środku lata:
złota godzina –
plaster miodu
dymiący ciepłem na talerzu dłoni

Beata Szymańska

Według Arthura C. Danto, sztuka najnowsza stała się teorią samej siebie i tym, co jej pozostało, jest jedynie filozoficzne teoretyzowanie. Sztuka w XX wieku stała się w gruncie rzeczy filozofią i uczyniła samą siebie przedmiotem swojej twórczej refleksji. Dzięki temu zabiegowi osiągnęła ona najwyższe stadium samopoznania – „wiadomo już, czym sztuka jest i co znaczy"[1] – zyskała bowiem samoświadomość. Tego rodzaju autorefleksyjna samowiedza stała się nową jakością sztuki współczesnej, którą z powodzeniem można nazwać cechą wyróżniającą. Tym bowiem, co odróżnia sztukę XX wieku od całego wcześniejszego dorobku artystycznego człowieka, jest właśnie zdolność do samorefleksji i artystycznego wzięcia na warsztat idei sztuki, a nie jej przedmiotu.

Samoświadomość jako artystyczne *novum* XX wieku wzbogaciła dotychczasowy dorobek artystyczny człowieka w tym sensie, że w niespotykanym dotychczas stopniu rozszerzyła obszar sztuki. Począwszy od okresu Wielkiej Awangardy, aż do czasów współczesnych, artyści poszukiwali nowych rozwiązań w sztuce zarówno na płaszczyźnie artystycznych środków wyrazu, jak i warstwy ideowej, czyli tematyki dzieł. Wyczerpanie dotychczasowych artystycznych inspiracji sprawiło, że zaczęli oni coraz częściej zwracać się ku samej sztuce. Tym samym nastąpił zwrot w kierunku idei sztuki jako bezpośredniego przedmiotu przedstawienia w dziele. Zwrot ten wiązał się z porzuceniem tradycyjnych form przedstawieniowych, charakterystycznych dla sztuki mimetycznej i ekspresyjnej.

Od czasów starożytnych aż do początku XIX wieku głównym celem artystów było naśladowanie rzeczywistości. Artyści kolejnych epok dążyli dzięki coraz bardziej wysublimowanym środkom wyrazu i doskonalszej technice do maksymalnego realizmu przedstawień. Realizm ten polegał, jak twierdził Fryderyk Nietzsche, na sokratejskiej estetyzacji dzieł sztuki, czyli na wprowadzeniu do niej jak największej liczby pierwiastków racjonalnych kosztem tego wszystkiego, co do rzeczywistości nie przystawało. Racjonalizm przedstawień miał

[1] A. Danto, *Koniec sztuki*, [w:] A. Danto, *Świat sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 213.

na celu niezapośredniczone (w emocjach, uczuciach, nastawieniu artysty) oddanie elementów świata zewnętrznego w mimetycznym dziele sztuki. Tak skonstruowane racjonalne i realistyczne dzieło miało stanowić artystyczny wyraz rzeczywistości otaczającej twórcę. Przedmiotem tak rozumianej sztuki były zatem wybrane fragmenty świata zewnętrznego: natura, przedmioty martwe, postaci ludzkie. Mimetyczna sztuka przedstawieniowa skupiała się, innymi słowy, na świecie zewnętrznym i to jego elementy uczyniła przedmiotem artystycznych rozważań. Jak zauważył Arystoteles, przyjemność płynąca z obcowania z tego rodzaju sztuką miała swoje źródło w świadomości, że to, co widzimy, jest celową imitacją rzeczywistości, Zatem sztuka mimetyczna nie bez powodu skupiała się na najwyższego rodzaju kunszcie artystycznym, oznaczającym dokładne naśladowanie świata. Kunszt ten uczynił jej przedmiotem artystycznie powieloną rzeczywistość.

Dopiero w XIX wieku sztuka mimetyczna ustąpiła miejsca artystycznej ekspresji, w której nastąpiło radykalne przesunięcie akcentów z dominującego dotychczas obiektywizmu przedstawień na rzecz artystycznego subiektywizmu. Sztuka ekspresyjna kładła nacisk na zindywidualizowane i subiektywne aspekty rzeczywistości przedstawione w dziele sztuki. Dominacja dążącej do obiektywności i racjonalności *mimesis* dobiegła końca. Jej miejsce zajęła subiektywna wizja artysty, przedstawiającego w dziele nie tylko własne uczucia i emocje, ale także unikalną, subiektywną podmiotowość. Ekspresja była podstawą zapośredniczenia rzeczywistego obrazu świata w niepowtarzalnej, jednostkowej wizji artysty.

Jeżeli sztuka mimetyczna kładła nacisk na obiektywizm świata zewnętrznego, a sztuka ekspresyjna hiperbolizowała subiektywne wizje podmiotu, to z pewnością sztuka współczesna, od początku XX wieku, musiała rozpocząć poszukiwanie nowego przedmiotu przedstawień. Z perspektywy czasu wydaje się, że sztukę XX wieku zdominowały dwa odmienne rozwiązania. Niektórzy artyści odeszli w ogóle od idei sztuki przedstawieniowej na rzecz abstrakcji. Jednak znaleźli się i tacy, którzy samą ideę sztuki postanowili uczynić przedmiotem jej artystycznych zainteresowań.

W tym sensie dwudziestowieczna samoświadomość sztuki, która przedmiotem własnych artystycznych dokonań oraz teoretycznych rozważań uczyniła samą siebie, wzbogaciła dotychczasowy dorobek sztuki. Artyści, wyczerpawszy modele historyczne (mimetyczny oraz

ekspresyjny), stanęli przed koniecznością zredefiniowania przedmiotu swojej twórczej działalności, aby uniknąć uprawomocnienia haseł wieszczących kryzys i koniec sztuki, głoszonych w XX wieku przez wielu jej badaczy. Bowiem autorefleksyjność sztuki nie tylko dostarcza nam dziś nowej wiedzy na jej temat, ale także pokazuje jej żywotność i potencjał rozwojowy. Chwilowe kryzysy sztuki, które bez wątpienia miały miejsce w historii, były także oznaką jej siły i żywotności. Kryzysami mogły się bowiem wydawać momenty przejścia między poszczególnymi modelami (a także, w węższej perspektywie, pomiędzy poszczególnymi stylami): mimetycznym i ekspresyjnym oraz ekspresyjnym i samoświadomą sztuką współczesną. Jednak jak pokazują dokonania artystyczne XX i XXI wieku, sztuka samoświadoma nie jest martwa. Przeciwnie – zdumiewa jej różnorodność, żywotność, a także kontrowersyjność. Te nowe jakości sztuki wskazują na to, że choć radykalnie odeszła ona od dokonań dwóch poprzednich modeli, nadal potrafi być twórcza i nowatorska. Dodatkowo jej przedmiot – czyli idea samej sztuki – zdaje się dostarczać nieskończoną liczbę tematów i możliwych artystycznych rozwiązań.

Można twierdzić, że samoświadomość sztuki nie tylko przyniosła nowy rodzaj wiedzy o niej samej, ale także miała znaczący wpływ na jej nowatorski charakter i różnorodność wybieranej przez artystów tematyki dzieł. Jednocześnie w sztuce tej kategoria piękna, kluczowa dla modeli mimetycznego i ekspresyjnego, nie odgrywa już pierwszoplanowej roli. Ta radykalna zmiana jest jedną z przyczyn, dla których sztuka współczesna budzi tyle emocji, dyskusji i kontrowersji. Filozoficzne rozważania wokół sztuki najnowszej są także jednym z tematów poruszanych przez autorów niniejszego tomu oddawanego w ręce Czytelnika. Autorzy poruszają kwestie aksjologiczne, pytając o sposób istnienia i współczesny status wartości, także tych estetycznych, jak i badają użyteczność hermeneutyki dokonującej interpretacji symbolu i metafory w sztuce najnowszej. W niniejszym tomie Czytelnik znajdzie także artykuły poświęcone zagadnieniom „końca sztuki" czy „śmierci sztuki" w kontekście francuskiego dekonstrukcjonizmu i ewolucji rozumienia symbolu we współczesnej kulturze. Przedstawiona została również sylwetka Damiena Hirsta jako przedstawiciela artystycznego pokolenia tworzącego po ogłoszeniu hasła „końca sztuki".

Zagadnienia związane bezpośrednio ze sztuką współczesną dopełniają teksty o różnorodnej tematyce, poświęcone subkulturom, kulturze popularnej, poezji Tymoteusza Karpowicza, eseistycznemu ujęciu

sztuki Hansa-Georga Gadamera, sztuce czasów Ludwika XIV oraz francuskiemu feminizmowi. Tom otwiera wiersz Profesor Beaty Szymańskiej, odczytany podczas wieczoru poetyckiego, z którego sprawozdanie Czytelnik również znajdzie w niniejszym tomie.

Natalia Anna Michna

KLAUDIA ADAMOWICZ
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

OD SUBKULTURY DO POSTSUBKULTURY. ZMIANY W OBSZARZE DZISIEJSZEJ KULTURY ALTERNATYWNEJ

STRESZCZENIE

Celem mojego artykułu jest ukazanie zmian, jakie zachodzą w obszarze dzisiejszej kultury alternatywnej. W ich wyniku dawne, tradycyjne pojęcia, takie jak subkultura czy też kontrkultura, tracą swoją aktualność i tym samym powinny być zastąpione nowymi, które lepiej oddają aktualny stan rzeczywistości. Nowymi pojęciami, które definiuję w niniejszym artykule, są postsubkultury oraz nowoplemiona, które łącznie ukazują spektrum współczesnej kultury alternatywnej. Pojęcie postsubkultury odnosi się do płynności i fragmentaryczności charakteru, celów i przynależności w dzisiejszych grupach o charakterze subkulturowym. Nowoplemię zaś podkreśla nieprzerwane istnienie zbiorowości, której znaczenie pomimo zachodzących zmian nie zmalało i nie zostało wyparte przez współczesny indywidualizm. Artykuł przyjmuje przede wszystkich charakter teoretyczno-definicyjny, lecz równocześnie ukazuje istotę zachodzących przemian i sposobów manifestacji dzisiejszej kultury alternatywnej.

SŁOWA KLUCZOWE

subkultura, nowoplemię, postmodernizm

INFORMACJE O AUTORCE

Klaudia Adamowicz
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: klaudia.adamowicz@gmail.com

Zmiany zachodzące w obszarze dzisiejszej kultury znajdują swoje dokładne odzwierciedlenie również w kulturze alternatywnej. Dawna stałość i jednoznaczność ustępują miejsca zróżnicowaniu i wielości narracji, które wymykają się prostej klasyfikacji. Celem mojego artykułu będzie ukazanie wyraźnego w dzisiejszych czasach przejścia od tradycyjnie rozumianych subkultur oraz kontrkultur – obdarzonych jasną do wskazania charakterystyką i określonymi celami – do postsubkultur oraz nowoplemion, które łącznie ukazują spektrum sfragmentaryzowanej i płynnej kultury alternatywnej. Podstawą teoretyczną mojego rozumowania uczyniłam podejście postmodernistyczne, które stanowi odpowiednie tło dla omawianych przemian w obszarze kultury.

Rozważania przyjmą charakter czysto teoretyczny, opierając się na studium literatury socjologiczno-kulturowej, dotyczącej interesującego mnie zagadnienia, jak również na wnikliwej analizie pojęć oraz istoty zmian zachodzących w obszarze zjawiska. Analiza teoretyczna i uzyskane za jej pomocą kategorie posłużą mi w przyszłości jako narzędzie do omówienia konkretnych, alternatywnych przejawów życia społecznego.

Zaznaczam, że swoje rozważania skupię wyłącznie na subkulturach o charakterze konstruktywnym, by użyć tradycyjnego pojęcia, które później zostanie podane w wątpliwość, a więc wartościowanych pozytywnie – grupach wiążących się z różnymi formami twórczości artystycznej, aktywności społecznej czy też po prostu skoncentrowanych na budowaniu poczucia zakorzenienia i wspólnotowości członków w oparciu o podzielane zainteresowania, sposoby spędzania wolnego czasu czy też, uogólniając, wszelkie możliwe podobieństwa, objawiające się zarówno na poziomie kulturowych praktyk, jak i sposobów postrzegania wybranych aspektów rzeczywistości.

Chcę równocześnie zaznaczyć, że wyłączam z mojej analizy grupy o charakterze destrukcyjnym, a więc – odnosząc się do teorii Richarda A. Clowarda i Lloyda E. Ohlina – subkultury przestępcze (grupy o charakterze przestępczym), konfliktowe (na przykład chuligańskie) oraz wycofania (na przykład narkomani)[1], skupiając się wyłącznie na konstruktywnych, prowadzących do tworzenia się kultury alternatywnej.

[1] P. Piotrowski, *Subkultury młodzieżowe. Aspekty psychospołeczne*, Warszawa 2003, s. 19 i n.

Subkultura – kontrkultura – kultura alternatywna

Pojęcie subkultury, w najbardziej potocznym rozumieniu, nacechowane jest pejoratywnie, co tym lepiej oddaje jego polski odpowiednik – podkultura. Prefiks „pod" jednoznacznie wskazuje na coś gorszego (w domyśle – od głównego nurtu kultury), podrzędnego, stanowiącego odstępstwo od tego, co powszechnie uznawane i cenione. Dodatkowo subkultura wiąże się stereotypowo z wszelkim nieprzystosowaniem społecznym, niedopasowaniem, które sprawia, że dana jednostka zostaje odsunięta od głównego nurtu kultury[2]. Fakt, że media, mówiąc o subkulturach, zwykle poświęcają najwięcej uwagi zjawiskom o charakterze destruktywnym, przy tym nadając im etykietę „subkultura", sprawił, że samo pojęcie może się kojarzyć niemalże z formą patologii społecznej, odstępstwem od normy, balansującym na granicy prawa czy wręcz je przekraczającym.

Naukowe rozumienie subkultury jest jednak bardziej obszerne i może być stosowane do szerokiego spektrum zjawisk z obszaru życia społecznego. Wyznaczając jego zakres, należy się w pierwszej kolejności odnieść do amerykańskiego socjologa Miltona M. Gordona, który w swoim tekście *The concept of the sub-culture and its application* po raz pierwszy stworzył pełną i do dziś aktualną definicję pojęcia „subkultura". Gordon określa subkultury jako obszary w obrębie kultury narodowej wyodrębnione w oparciu o czynniki o charakterze społecznym, jak również sposoby, w jakie zestawy cech z różnych kategorii łączą się ze sobą w obszarze danych grup. Do owych czynników można zaliczyć między innymi grupę społeczną, etniczną, miejsce zamieszkania, religię, zawód[3]. Zróżnicowane kombinacje owych cech charakteryzują poszczególne grupy społeczne, odróżniają je od innych, tworząc zarazem ich specyfikę. I właśnie taka grupa, z całą przynależną jej kulturą, może być określona mianem subkultury. Jak widać, Gordonowska charakterystyka wolna jest od jakiegokolwiek wartościowania. Prezentuje on subkulturę jako pewien wydzielony segment kultury, który jednak stanowi jej pełnoprawną część. Gordon w swojej refleksji nie podkreśla nawet znaczenia odrębności, jakkolwiek jej istnienie wydaje się oczywiste, skupiając się

[2] M. Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej*, Lublin 1999, s. 13.

[3] M. M. Gordon, *The concept of the sub-culture and its application*, „Social Forces", Vol. 26, Oxford 1947, s. 40 i n.

w głównej mierze na kwestii czynników, które przyczyniają się do budowy wspólnoty w obszarze danej grupy.

W podobnym duchu utrzymuje swoją definicję Marian Flipiak, określając subkulturę jako „wyodrębniony według jakiegoś kryterium (etnicznego, zawodowego, religijnego, demograficznego) segment życia społecznego i jego kulturę”[4]. Równie szeroką definicję prezentuje Ryszard Dyonizak, gdy nazywa to zjawisko podkulturą zbiorowości, którą łączą podobne problemy, zainteresowania oraz wartości[5]. O ile najogólniejsza definicja subkultury skupia się przede wszystkim na wspólnocie grupy, o tyle tym, co najbardziej intuicyjnie konotuje owo słowo, jest wyłącznie pojedynczy typ subkultury, a konkretnie subkultura młodzieżowa. Ten rodzaj grupy wysuwa na plan pierwszy znaczenie elementu odrębności od reszty społeczeństwa i zarazem poczucia wspólnotowości „ze swoimi” w opozycji do otoczenia. Szersza definicja subkultury Filipiaka odnosi właśnie do tego typu grupy. Jego zdaniem konstytutywnymi cechami subkultury są: spójność grupy, element negacji oraz lokalizacja grupy na marginesie dominujących tendencji życia społecznego[6]. Jak widać z powyższej definicji, subkultura młodzieżowa nie jest już wyłącznie podgrupą, stanowiącą część składową społeczeństwa, ale spełnia funkcję integralnej, odróżnialnej od otoczenia całości, która negując pewne aspekty kultury, wysuwa równocześnie własne propozycje co do pożądanego stanu rzeczy.

Chciałabym jeszcze zaznaczyć, że jakkolwiek użyłam określenia subkultura młodzieżowa, to jednak moim zamiarem nie było wskazywanie na żadną konkretną grupę wiekową domniemanych odbiorców. Młodzież należy więc rozumieć przede wszystkim w kategoriach abstrakcyjnych. Pojęcie młodzieży, czy też ogólniej: młodości, pojawiło się dopiero w XIX wieku i związane było z ówczesnymi przemianami społecznymi; powstało więc wyłącznie jako pewien społeczno-kulturowy konstrukt, którego wyraźne ramy trudno jednoznacznie wskazać[7]. W obecnych czasach tym mocniej traci ono swoją ostrość, dlatego też używając określenia „młodzież”, odnoszę się raczej do pewnych specyficznych cech i predyspozycji, które zwyczajowo konotuje owe pojęcie, niż do określonej grupy wiekowej. Obie kategorie

[4] M. Filipiak, wyd. cyt., s. 13.
[5] Tamże.
[6] Tamże, s.17.
[7] P. Piotrowski, wyd. cyt., s. 12 i n.

niejednokrotnie się pokrywają, jednak naukowa rzetelność każe mi uwzględnić w rozważaniach powyższe rozróżnienie.

Jakkolwiek pojęcie subkultury jest powszechnie używane w odniesieniu do wszelkich form grupowania się w obszarze kultury alternatywnej, to jednak należy zwrócić uwagę na zdywersyfikowanie pojęć z tej dziedziny. Filipiak proponuje wyróżnić następująca triadę: subkultura – kontrkultura – kultura alternatywna; jej elementy stanowią zarazem trzy stopnie procesu, który ma na celu stopniowe oddzielanie się od kultury dominującej[8]. Subkultura będzie, zgodnie z tym podziałem, procesem najbardziej powierzchownym, wykorzystującym zewnętrzne sposoby manifestacji swojej odrębności, kontrkultura zaś, termin stworzony przez Theodore'a Roszaka w odniesieniu do młodzieży lat sześćdziesiątych XX wieku i fali kontestacji, wprowadza silniejszy element sprzeciwu względem wybranych aspektów kultury, jak również wysuwa własne propozycje zmian. Ostatnia z wymienionej trójki – kultura alternatywna – stanowi w pełni rozwiniętą propozycję nowych wzorców kulturowych, które z założenia uważane są za lepsze i bardziej wartościowe; co ważne, wypracowuje je poprzez twórczość artystyczną, nie zaś bunt i niezgodę na kulturę dominującą, co stanowiło domenę etapów wcześniejszych[9]. Na końcu owego procesu element twórczy w pełni góruje nad kontestacyjnym, dzięki czemu jałowy sprzeciw przeobraża się w nowe materialne i niematerialne wytwory kulturowe.

Należy również wyraźnie zaznaczyć, że na żadnym z przedstawionych etapów oddzielania się od głównego nurtu kultury nie następuje całkowite zerwanie z dominującymi wzorcami. Dochodzi jedynie do negacji i zmiany wybranych elementów głównej kultury, podczas gdy reszta jest mniej lub bardziej wiernie przejmowana[10]. Związek pomiędzy nimi nadal jednak istnieje. Nawet najbardziej skrajna antykultura, odrzucając wszystko i nie wysuwając w zamian własnych propozycji pożądanego stanu rzeczy, pozostaje związana z kulturą mainstreamową poprzez budowanie swoich kontestacyjnych poglądów w odniesieniu do powszechnych wzorców.

Pojęcia subkultury i kontrkultury można jednak rozumieć nie tylko jako etapy procesu oddzielania się od mainstreamu, lecz również jako typy odrębnych grup, które wspólnie przyczyniają się do tworzenia

[8] M. Filipiak, wyd. cyt., s. 14 i n.
[9] P. Piotrowski, wyd. cyt., s. 11.
[10] M. Filipiak, wyd. cyt., s. 16 i n.

kultury alternatywnej, będącej, zgodnie z tym rozumieniem, pojęciem szerszym. Innym typem grupy byłaby wspomniana powyżej antykultura – społeczność, która poprzestaje na negacji, rezygnując z tworzenia własnych wizji świata. Warto również wspomnieć w tym miejscu o nowoplemieniu, które może być interpretowane zarówno jako kolejny etap rozwoju kultury alternatywnej, co rozwinę w dalszej części artykułu, jak również jako pewien charakterystyczny typ grupy w jej obrębie.

Subkultura – postsubkultura – nowoplemię

Poprzedni ustęp poświęciłam opisowi powszechnie odróżnianych grup o charakterze alternatywnym, teraz zaś chciałabym odnieść się do nich jako do pojęć tradycyjnych, które tracą już swoją aktualność i tym samym pełne odniesienie do rzeczywistości. Pluralizm dzisiejszego świata, jak również postmodernistyczne zatarcie granic pomiędzy kulturą wyższą i masową (samo używanie tych pojęć stanowi już kulturowy przeżytek) odbiły się szerokim echem na kulturze alternatywnej, która tracąc swoją wyrazistość, staje się bliska, coraz bliższa, niekiedy wręcz nieodróżnialna od kultury masowej. Owo zjawisko wpisuje się w szerszy, charakterystyczny dla postmodernizmu proces, który Scott Lash nazywa „odróżnicowaniem", a więc zacieraniem granic pomiędzy poszczególnymi sferami kultury[11].

Marcin Sińczuch wskazuje, że od lat dziewięćdziesiątych XX wieku nie możemy już mówić o masowych subkulturach w tradycyjnym rozumieniu; jasne i dokładnie wyznaczone dotychczas granice ulegają rozmyciu, charakterystyka grup upłynnieniu, ich poglądy i cele dewaluacji[12]. Dlatego też dawne, przestarzałe pojęcia (subkultura czy też kontrkultura) powinno się zastąpić w dyskusji nowymi, które precyzyjniej oddają aktualny stan rzeczy. Są nimi postsubkultura oraz nowoplemię.

Postsubkultura już poprzez nazwę budzi skojarzenia z postmodernizmem, z którego bez wątpienia wyrosła i w oparciu o który można

[11] D. Muggleton, *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*, tłum. A. Sadza, Kraków 2004, s. 56.

[12] M. Sińczuch, E. Karabin, *Koniec ery subkultur?*, [online], http://www.wiez.pl/czasopismo/;s,czasopismo_szczegoly,id,566,art,15630 [dostęp: 3.01.2014].

ją interpretować. Chcąc zaproponować jej definicję, napotykamy pierwszy bazowy problem: czy można bowiem rozpocząć od słowa „grupa", jeśli ta „niby-grupa" miałaby stanowić jedynie zbiór jednostek, które nie tylko nie chcą zostać jednoznacznie zaetykietowane jako jej członkowie, lecz także nie uznają grupowych celów za swoje własne (grupowe cele mogą w ogóle nie istnieć) czy wręcz traktują swoją tymczasową „przynależność" do grupy („bycie w" byłoby lepszym określeniem) jedynie jako sposób na realizację przejściowego, indywidualnego celu lub kaprysu? Sińczuch sprytnie wybrnął z owego definicyjnego problemu, używając w odniesieniu do postsubkultury terminu „model zachowania"[13], niemniej jednak wydaje się, że określenie, które całkowicie pomija aspekt wspólnoty, skupiając się wyłącznie na działaniu indywidualnym, co w efekcie wyklucza zasadność stosowania odniesienia do subkultury, również nie jest do końca adekwatne. Dlatego też zamiast modelu zachowania wolałabym mówić o modelu budowania tymczasowej przynależności, który nie wiąże się z potrzebą odczuwania grupowej identyfikacji, lecz równocześnie wskazuje, że owa grupa w ogóle istnieje.

Postarajmy się uporządkować informacje dotyczące charakterystyki postsubkultury, które częściowo zawarłam już we wcześniejszych rozważaniach. Pierwszą, najważniejszą jej cechą jest fragmentaryczność. Fragmentaryczność we wszystkim – w czasie, przynależności, identyfikacji, wybieranych z jej obszaru elementach. Tak, przynależę – ale na chwilę. Przynależę, ale w sumie to nie tylko tu, bo jeszcze tam i gdzie indziej. Właściwie to ja się nie identyfikuję, nie jestem tym, co najwyżej rodzajem tego. Tak, to uznaję, ale tamtego już nie – tak można by opisać postawę członka postsubkultury, jego niechęć do etykiet, ścisłych kategorii, jego eklektyzm i ciągłe szukanie nowych źródeł identyfikacji i przynależności, które wkrótce po odnalezieniu zostają przysłonięte przez inne, a w końcu zmieszane w jednym magicznym kotle oderwanych od kontekstu obrazów-kopii, których oryginał już nie tylko nie istnieje, ale wręcz nikogo nie interesuje. Jak metaforycznie ujmuje owo „surfowanie po stylach" David Muggleton: „widowiskowe oznaki zewnętrzne danego stylu stanowią prawo wstępu na bal przebierańców, maskaradę, drogę hedonistycznej ucieczki w fantazję kultury blitz"[14]. W dalszej części nazywa to zjawisko „supermarketem stylów", co zbliża kulturę alternatywną do konsumpcjo-

[13] Tamże.
[14] D. Muggleton, wyd. cyt., s. 65.

nizmu, ale konsumpcjonizmu ponowoczesnego, który w opinii Colina Campbella bliski jest ze swoim „poszukiwaniem emocjonalnej przyjemności w każdym doświadczeniu" wrażliwości romantycznej pierwszej połowy XIX wieku[15]. Dodatkowo może również służyć jako środek pomocniczy w świadomym tworzeniu własnej tożsamości i kreowaniu wizerunku w oparciu o posiadane przedmioty, przy czym przyjmowane strategie zmieniają się w zależności od tymczasowej przynależności czy wręcz jednorazowej maskarady. Wydaje się jednak, że to, co dany odbiorca z owego supermarketu stylów wyciąga, a więc style czy nawet ich elementy lub tylko poszczególne atrybuty, wkładane jest następnie do – użyjmy tej metafory ponownie – magicznego kotła, którego zawartość stanowi ostateczne źródło alternatywnej identyfikacji jednostki pomimo braku przywiązania do każdej z grup i stylów z osobna. Nie sposób mówić o poczuciu przywiązania do konkretnej postsubkultury, możliwe jest co najwyżej przywiązanie do poszczególnych jej części – dopiero samodzielnie wybrane elementy, a może nawet bardziej fakt ich samodzielnego wyboru, zapewniają jednostce poczucie samorealizacji poprzez świadomą stylizację siebie. Muggleton wspomina o możliwości zaistnienia kulturowej schizofrenii, jednak wydaje się, że w większości wypadków jednostka jest przed nią chroniona przez ostateczną całościowość i spójność mieszanki, wynikającą z indywidualnego doboru jej elementów; całościowość, która z innymi podzielana jest wyłącznie fragmentarycznie, zapewnia jednak danej jednostce indywidualną autentyczność.

Powyższe rozważania wskazują jednak na rozpad w obrębie subkultur, rozpad wspólnot opartych na poczuciu odrębności od innych i jedności „ze swoimi", które tradycyjnie stanowiły przecież podstawowe wyróżniki tego typu grup. W tym miejscu należy więc wprowadzić drugie pojęcie, które wraz z wcześniejszym ukaże pełne spektrum zmian w obszarze subkultur; mam tu na myśli nowoplemiona czy też neotrybalizm w ujęciu Michela Maffesolego. Jakkolwiek owe grupy, w tym wypadku nie waham się użyć tego słowa, nadal oparte są na czasowej przynależności i charakteryzują się dużą płynnością swoich członków, to jednak zbudowane są w oparciu o wyraźne i znaczące poczucie wspólnoty. W porównaniu jednak do tradycyjnych subkultur widocznej zmianie uległo centrum, wokół którego nadbudowywana jest wspólnotowość społeczności. Podstawowy dla subkultur element ideologiczny zastąpiony został elementem ludycznym,

[15] Tamże, s. 66.

w miejsce wspólnych celów czy nawet społecznych utopii pojawiła się sama przyjemność bycia razem, podzielania zainteresowań i poglądów na życie. O ile postsubkultura stawiała na znaczenie autokreacji poprzez swobodne surfowanie pomiędzy grupami i idącą w ślad za nim jedynie tymczasową przynależność, o tyle w zrozumieniu istoty nowoplemienia kluczowe jest pojęcie wspólnoty. Nie bez kozery Maffesoli zatytułował swoją książkę *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych.*

Fenomen nowoplemion wskazuje, że pomimo wyraźnego indywidualizmu w dzisiejszych czasach wspólnotowy wymiar życia bynajmniej nie stracił na znaczeniu, co najwyżej zmieniła się jego podstawa oraz formy, w jakich się przejawia. Marek Jędrzejewski za Barbarą Fatygą definiuje wspólnoty tradycyjne przy użyciu pojęć przynależności, więzi, samoidentyfikacji, bezpieczeństwa, odrębności, ekspresji zgodnej z kryteriami wyznaczonymi przez grupę[16]. W nowoplemionach wszystkie te wartości ustąpiły miejsca wspólnej zabawie i twórczości, wzajemnemu inspirowaniu się i wymianie poglądów, rozwijaniu zainteresowań w konfrontacji z innymi, autoekspresji według samodzielnie wyznaczonych kryteriów przy współudziale grupy. Tym jednak, co nie uległo zmianie, jest sama potrzeba budowania wspólnoty, ucieczki od nieokreśloności i znalezienia choćby tymczasowego, jednak wyraźnie odczuwalnego zakorzenienia. Maffesoli wysuwa wręcz wniosek, że w dzisiejszych czasach indywidualizm najwyraźniej się wyczerpał, a znaczenie grupowych więzi i wspólnoty, które objawia się nie tylko w nowoplemionach, lecz również w popularności imprez stadnych, modach, zbiorowych histeriach, odzyskuje dawną rolę i społeczną siłę oddziaływania. Nawiązujące do tradycyjnych społeczeństw pojęcie plemienia aż nadto wyraźnie wyraża ideę autora[17]. Wolałabym jednak, aby oceniać bieżącą sytuację jako uśrednienie obu skrajnych tendencji. Z jednej strony istnieje potrzeba swobodnej autokracji, ekscentryzmu i indywidualizmu, czego przejawem są postsubkultury, z drugiej zaś należy uwzględnić potrzebę budowania wspólnoty, z zaznaczeniem, że będzie ona obejmowała ludzi nam podobnych. Dopiero uwzględnienie obu stron prezentuje pełne spektrum sytuacji.

---

[16] M. Jędrzejewski, *Subkultury a samorealizacja w perspektywie edukacji i socjalizacji młodzieży*, Toruń 2013, s. 155.

[17] M. Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2008, s. 11 i n.

Powtórzę jeszcze raz: celem jest budowanie wspólnoty z ludźmi do nas podobnymi. O ile dawniej podstawą grupowania się było miejsce zamieszkania, wychowanie i inne lokalne uwarunkowania, o tyle dziś na pierwszy plan wysuwa się podobieństwo gustów, zainteresowań, sposobów patrzenia na rzeczywistość. Co więcej, członkowie wspólnoty mogą być od siebie fizycznie oddaleni[18], spotykać się jedynie okazjonalnie, co wcale nie umniejsza znaczenia ich więzi, choć w oczywisty sposób naraża grupę na możliwość upłynnienia, aż do ostatecznego wygaśnięcia. Ważną platformą służącą rozwojowi społeczności i podtrzymaniu więzi jest internet. W sieci tworzą się mikrogrupy czy – jak nazywa je Manuel Castells – kontrkultury lub nawet komuny. Rozwijanie owego wątku odbiega od głównego tematu artykułu, jednak niezbędne jest wskazanie na fakt, że obecnie przekształceniu podlega nie tylko sama forma i cel wspólnot, lecz również sposób ich komunikacji oraz kryteria przynależności, co w sposób fundamentalny zmienia ich charakter.

Mówiąc o zmianach we współczesnych subkulturach, należy wskazać na przewartościowanie elementów, które tradycyjnie konstytuowały ich charakterystykę i wartości. Filipiak podaje cztery elementy, które tworzą specyfikę danej subkultury: ideologię, obyczajowość, wizerunek i twórczość artystyczną[19]. O ile dwa pierwsze uległy dewaluacji – ich tworzenie częściej pozostaje w indywidualnej domenie jednostki, o tyle dwa ostatnie wysunęły się na pierwszy plan. Maffesoli wskazuje, że niejednokrotnie to właśnie wartości estetyczne, manifestujące się poprzez *image* oraz twórczość artystyczną, stanowią główną formę wyrazu alternatywnej tożsamości.

Podsumowując, pod wpływem zmian zachodzących w obszarze kultury tradycyjne pojęcia uległy dezaktualizacji i niezbędna była ich rewizja, która umożliwiła bardziej adekwatne opisanie rzeczywistości. Mimo to nie można mówić o zaniku subkultur czy utracie ich znaczenia; subkultury – jakkolwiek zmienione – trwają nadal, choć charakteryzują się odmiennymi celami i sposobami manifestacji. Pierwiastek indywidualistyczny nie wyparł zbiorowości, jedynie wyznaczył dla niej inną rolę w hierarchii subkulturowych wartości.

[18] Warto wskazać, że Gordon w swoim tekście wymieniał miejsce zamieszkania jako jeden z kluczowych wyznaczników subkultury. Grupy ludzi o podobnym statusie czy zawodzie mieszkające w różnych miejscach charakteryzowały się w jego ujęciu odmienną od siebie kulturą.

[19] M. Filipiak, wyd. cyt., s. 99 i n.

FROM SUBCULTURE TO POSTSUBCULTURE. CHANGES IN CONTEMPORARY ALTERNATIVE CULTURE

ABSTRACT

The purpose of my article is to show the changes taking place in today's alternative culture. As a result of these changes, the old, traditional terms, such as 'subculture' or 'counterculture,' lose their topicality and therefore should be replaced with new ones that would better reflect the current reality. New terms, which I define in this article – postsubcultures and neo-tribes – show the spectrum of contemporary alternative culture. The concept of post-subcultures refers to the fragmentation and fluidity of their nature, goals, and members' identities. On the other hand, the concept of neo-tribes highlights the continued existence of the community, whose importance has not declined in spite of all the changes and the significance of individualism. This article adopts a mainly theoretical approach, but at the same time reveals the essence of the actual changes in contemporary alternative culture.

KEY WORDS

subculture, neo-tribes, postmodernism

Klaudia Adamowicz

DOMINIKA CZAKON
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

SZTUKA W ESEISTYCZNYM UJĘCIU GEORGA SIMMLA – PRÓBA SYNTEZY

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest opisanie pojęcia sztuki występującego w refleksji Georga Simmla. Autorka tekstu przedstawia stanowisko filozofa, odwołując się przede wszystkim do jego esejów dotyczących sztuki, takich jak *Ilość estetyczna*, *Rama obrazu. Próba estetyczna*, *Ucho. Próba estetyczna*. Artykuł przedstawia między innymi istotę i znaczenie sztuki oraz problem sztuki nowoczesnej.

SŁOWA KLUCZOWE

Simmel, esej, sztuka, filozofia sztuki

INFORMACJE O AUTORCE

Dominika Czakon
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: dominika.czakon@gmail.com

Esej jako forma filozoficznej wypowiedzi

Georg Simmel nazywany jest „filozoficznym impresjonistą", a tym, co poza kunsztowną formą esejów zadziwia w jego twórczości, jest rozległe pole zagadnień, ku któremu zwraca się jego namysł. Jego

praca eseistyczna, na co zwracają uwagę badacze, sytuuje się stale pomiędzy filozofią a socjologią, filozofią i wiedzą a sztuką[1]. Forma jego esejów określana jest jako estetyczna, a w podejściu filozofa do analizowanych tematów dostrzega się wrażliwość właściwą raczej artystom niż akademickim myślicielom[2]. W analizach dotyczących rozmaitych zjawisk współczesnego życia często stosowane są przez niego analogie, których drugim członem jest dzieło sztuki. Taką praktykę wiąże się ze skłonnością Simmla, aby każdy fenomen traktować jako symbol[3]. Stąd jego praca badawcza określona zostaje jako rozplątywanie i zaplątywanie nici w tkaninie życia[4]. Świadomie wybraną przez Simmla formę eseistyczną uznać należy za formę wypowiedzi, która wydaje się odpowiednia do opisu nowoczesnej kultury i która być może umożliwia uchwycenie jej istoty.

Esej charakteryzowany jest jako forma graniczna, określana przez bliskość względem sztuki i jednoczesny dystans wobec niej[5]. Przedmiot refleksji wyrażanej esejem wykracza poza tradycyjny naukowy dyskurs, poza ramy wyznaczone przez scjentystyczne postrzeganie świata. Co więcej, esej może traktować o rzeczach błahych, drugoplanowych, nie przestając zarazem dociekać tak zwanej istoty rzeczywistości. W jednym z tekstów Simmla pojawia się interesująca kwestia dotycząca wzmiankowanego podejścia: „Mówi pan o sednie rzeczy i o tym, że ono musiałoby rozstrzygnąć? Sedno rzeczy? Ależ od kiedy żyje pan w końcu tego stulecia? Czy wciąż jeszcze nie zdaje pan sobie

[1] Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Nowoczesność jako postawa i zadanie*, [w:] G. Simmel, *Most i drzwi*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. X.

[2] Por. tamże, s. XIII. S. Kraucer zwraca uwagę na obecność w pisarstwie Simmla metafor związanych ze zmysłem dotyku i pisze w tym kontekście, że „dotykając delikatnymi palcami, ostrożnie muska [on] duszę, odsłania to, co zakryte, ujawnia najtajniejsze poruszenia i rozplątuje zasupłaną plecionkę naszych uczuć, tęsknot i pragnień" (S. Kraucer, *Georg Simmel*, [za:] A. Zeidler-Janiszewska, wyd. cyt., s. XIII. Georg Simmel (1858–1918) większość swojego życia spędził w Berlinie, rozwijając karierę uniwersytecką. Był wybitnym socjologiem, teoretykiem kultury, filozofem, choć w oczach współczesnych uchodził za badacza kontrowersyjnego. Do jego najważniejszych prac należą: *Filozofia pieniądza* (1900), *Socjologia* (1908), *Filozofia kultury* (1916).

[3] A. Zeidler-Janiszewska w eseju na temat Simmla przywołuje stwierdzenie S. Kraucera, który określa go jako „urodzonego pośrednika między zjawiskiem a ideą". Por. A. Zeidler-Janiszewska, wyd. cyt., s. XI.

[4] Por. tamże, s. XI, XIII.

[5] Zob. M. Tokarzewska, *Narracja i mgnienie oka. O miniaturze filozoficznej Georga Simmla „Żaden poeta"*, „Sztuka i Filozofia" 2005, nr 27, s. 146.

sprawy, że sedno rzeczy jest właśnie tym, co najbardziej nieistotne?"[6]. W obszarze zainteresowań i analizy badawczej Simmla znajdują się więc między innymi: ramy obrazów, ilość estetyczna, ucho wazy, ruiny, Rzym, Florencja, Wenecja, kokieteria, towarzyskość, rytuał posiłku[7]. Pod pozornie lekką formą tych prac, poprzez bagatelne i pospolite nieraz tematy Simmel stara się uchwycić sens rzeczywistości – choć w zasadzie postrzega ją jako niemożliwą do zgłębienia. Stąd też owo ukazywanie sensu oznacza wytrwałe podkreślanie wielowymiarowości i nieskończonego zagmatwania świata. Sztuka zdaje się zajmować w tej pracy wysoką pozycję, a dzieła sztuki – które wymykają się opisowi i jednocześnie wiele znaczą – jawią się jako konieczny element w procesie poznania[8].

Istota i znaczenie sztuki[9]

Wyjątkowa cecha sztuki polega, zdaniem Simmla, na tym, że obrazy czysto zmysłowe, które ukazuje, stają się w niej jednocześnie symbolem i wyrazem duszy. Taka jedność (pospolitych form i abstrakcyjnych treści) pojawia się w świecie jedynie przypadkiem, o czym filozof pisze w eseju *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje nowoczesności*. Czytamy w nim: „Właściwy cud sztuk plastycznych polega na tym, że

[6] G. Simmel, *Das Gleichgiltigste. Ein moralisches Dilemma,* [za:] M. Tokarzewska, wyd. cyt., s. 146.

[7] I tak na przykład kokieteria to w socjologicznym i filozoficznym ujęciu Simmla element towarzyskości – wyszukana forma stosunków towarzyskich. Jest to jego zdaniem postawa typowo kobieca, gra, która polega na jednoczesnym przyciąganiu i odpychaniu mężczyzny, równoczesnym mówieniu „tak" i „nie". Kokietka potęguje swój wdzięk, igrając z napięciem, jakie powstaje z sugerowanej zgody, pojawiającej się przy jednoczesnym braku prawdziwej intencji zrealizowania owego „tak". Simmel stwierdza, że taka gra może mieć wyższą wartość niż rzeczywiste spełnienie erotyczne. Kokieteria jest swobodnym i aluzyjnym symbolem erotyczności, przeniesieniem erotyczności w dziedzinę idealną. G. Simmel, *Socjologia towarzyskości,* [w:] tegoż, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, tłum. W. Kunicki, Kraków 2007, s. 192.

[8] Por. tenże, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje nowoczesności*, [w:] tegoż, *Most i drzwi...*, wyd. cyt., s. 95.

[9] Sztuka tutaj rozważana to wytwory działalności artystycznej pojmowanej w tradycyjny sposób, przede wszystkim dzieła malarskie, rzeźba, kompozycje muzyczne. O towarzyskości czy kokieterii, które Simmel pośrednio także wiązał z doświadczeniem sztuki, wspominam na marginesie.

zmysłowo-formalne właściwości układu przestrzennego, zarysu, koloru, posłuszne tylko własnym prawom i siłom przyciągania, ujawniają zarazem w całej pełni duchowe, nienaoczne życie wewnętrzne i że jedno jest z drugim najściślej sprzęgnięte”[10]. W tak ujmowanej aktywności artystycznej byt rzeczy podlega wewnętrznym porywom duszy, co więcej, owa subiektywna manifestacja uczucia uzyskuje ważność ponadindywidualną, dzięki czemu przemawia do nas samych i do innych. Simmel wyjaśnia, że sekret szczęścia wiązanego z doświadczeniem sztuki polega między innymi na tym, że przedstawia ona rozmaite, poszczególne elementy życia jako powiązane ze sobą o wiele bardziej, niż życie ukazuje to na co dzień. W eseju *Ilość estetyczna* filozof pisze ponadto, że szczęście, jakim sztuka obdarza człowieka, polega na tym, iż stanowi ona odpowiedź na rozmaite wymagania, jakie człowiek stawia otaczającej go rzeczywistości, że w sposób jednolity i równomierny pokazuje, jak gdyby istniała tylko jedna konieczna określoność oraz prawidłowość rzeczy. Ciężar codziennego życia polega tymczasem na tym, że rzeczywistość grzęźnie w przypadkowości, obojętnej obcości albo sprzeczności norm i wymogów[11]. Istota dzieła sztuki polega więc na tym, że jest ono samo w sobie całością: że zamyka się jako świat sam dla siebie, że jest jednością złożoną ze szczegółów, że obywa się bez zewnętrznych odniesień. I tak opisywane przez Simmla dzieło sztuki jest tym, czym może być tylko świat w całości albo dusza[12].

[10] G. Simmel, *Rzeźby Rodina…*, wyd. cyt., s. 101.

[11] Tenże, *Ilość estetyczna*, [w:] tegoż, *Most i drzwi…*, wyd. cyt., s. 147. Na marginesie prowadzonych rozważań warto przywołać postać Hansa-Georga Gadamera, którego pojmowanie sztuki zdaje się w wielu punktach bliskie ujęciu Simmla. Gadamer, podobnie jak Simmel, charakteryzuje doświadczenie sztuki, przywołując pojęcie symbolu, zwracając uwagę na czasowy wymiar doświadczenia sztuki (heidelberski filozof pisze w tym kontekście o pojęciu świętowania), opisując sztukę poprzez przywołanie pojęcia gry i podkreślając w ten sposób jej zorientowanie na odbiorcę, a także stwierdzając niewyczerpalność dzieła i zawartą w nim nadwyżkę sensu. Zob. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2007; tenże, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol, święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993; tenże, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979. Por. też: L. Sosnowski, *Sztuka jako świętowanie*, „Estetyka i Krytyka”, nr 5 (2/2003), [online], Repozytorium CEON: https://depot.ceon.pl/handle/123456789/3078 [dostęp: 16.10.2013].

[12] G. Simmel, *Rama obrazu. Próba estetyczna*, [w:] tegoż, *Most i drzwi…*, wyd. cyt., s. 105.

Opisywaną cechę sztuki ukazują i wspierają ramy, w jakie zwykle wyposażane są dzieła sztuki malarskiej. Ramy wykluczają obraz z otoczenia i ustanawiają dystans pomiędzy dziełem a jego odbiorcą. Taki dystans jest zdaniem Simmla warunkiem estetycznego odbioru, a jednocześnie, jak stwierdza: „w sferze duchowej dystans jakiegoś bytu wobec nas sygnalizuje, że byt ten jest sam w sobie jednością”[13]. Do właściwości dzieła sztuki należy więc jego wewnętrzna jedność oraz przynależność do sfery odległej od wszelkiego bezpośredniego życia[14]. Kolejną właściwością, związaną z powyższymi, jest samowystarczalność dzieła – jego wyniosłe istnienie samo dla siebie, wyspiarska pozycja zajmowana wobec zewnętrznego świata. Simmel dobitnie stwierdza:

> Rama zatem w swym układzie nie powinna nigdzie tworzyć luki albo pomostu, którym świat mógłby wtargnąć do wewnątrz albo obraz wylać się na zewnątrz, jak to się na przykład zdarza, gdy obraz swoją treścią zachodzi na oprawę – na szczęście rzadkie to zbłąkanie, kompletnie negujące samoistność dzieła sztuki, a tym samym sens ramy[15].

Zgodnie ze specyfiką pisarstwa Simmla przytoczone uwagi, konkretne i szczegółowe, służą bardziej ogólnym wnioskom. Owo oddzie-

[13] Tamże, s. 106.

[14] Ta odrębność sfery estetycznej nie jest jednak ani zupełna, ani oczywista, co błyskotliwie zauważa Simmel, opisując problem ucha wazy. Ucho wazy wskazuje bowiem dobitnie na dwoisty status wazy jako dzieła sztuki. Choć ucho także podlega regułom artystycznej formy (jako element ukształtowanej artystycznie wazy), to jednak wyraźnie i ostentacyjnie wiąże ono wazę z rzeczywistością pozaartystyczną. „Ucho jest tym elementem, za który [waza – D. Cz.] jest chwytana, podnoszona, przechylana, ucho sięga widomie w świat rzeczywistości, to znaczy relacji z otoczeniem zewnętrznym, które dla dzieła sztuki jako takiego nie istnieją” (tenże, *Ucho. Próba estetyczna*, [w:] tegoż, *Most i drzwi…*, wyd. cyt., s. 157). W ten sposób, zdaniem filozofa, ucho – tak niepozorny fenomen – wskazuje na jeden z najbardziej intrygujących problemów, który nie dotyczy jedynie sztuki, ale w niej najwyraźniej się ujawnia. Simmel, opisując prosto ten problem, formułuje ogólny, ale ważny sąd o rzeczywistości: „Mamy tu do czynienia z wielką syntezą i antytezą: coś należy w całości do jakiejś dziedziny, a zarazem spełnia wymogi całkiem innego porządku rzeczy. […] I to stanowi chyba o życiowym bogactwie ludzi i rzeczy: składa się na nie wielość przyporządkowań, jednoczesne bycie na zewnątrz i wewnątrz, wielostronne więzi i akcesy, które są wzajem dla siebie przeciwwagą. […] Dzięki temu nasze życie zyskuje rozmaitość i wielowymiarowość, w czym przecież odzwierciedla się przeznaczenie naszej duszy, której ojczyzną są dwa światy”. (tamże, s. 161).

[15] Tenże, *Rama obrazu…*, wyd. cyt., s. 107.

lenie dzieła od świata codziennego życia oznacza bowiem zerwanie wszelkich relacji przestrzennych, historycznych, pojęciowych, emocjonalnych, do jakiego dochodzi w dziele sztuki. Jak pisze filozof: „forma artystyczna przecina te nici i niejako wsysa je do wewnątrz”[16]. Opisywana samowystarczalność dzieła i jego odrębność (symbolizowana przez oprawę) nie oznacza niedostępności dla odbiorcy, ale zdaje się podkreślać, że sztuka jest dla niego wyzwaniem i wymaga podjęcia pewnego wysiłku przy próbach zrozumienia go. Simmel pisze, że dzieło sztuki „jest wyspą pośród świata, która czeka, aż do niej dotrzemy, ale można też przepływać obok niej i rzucać na nią okiem w przelocie”[17].

Sztuka należy, zdaniem Simmla, do sfery idealnej – z niej czerpie swój sens i poszczególne prawa, jej właściwy byt przebiega poza rzeczywistością codziennego życia[18]. Stąd też doniosłości dzieła nie należy oceniać na podstawie emocji, jakie ono budzi. Świadomość estetyczna wymaga dystansu i rezerwy w stosunku do treści dzieła, a emocjonalne zaangażowanie i silne przeżycia wewnętrzne związane z odbiorem sztuki niszczą ją[19]. Treści życia są obecne w dziełach, ale jak pisze Simmel, „niejako bez samego życia”. W sztuce zmienia się bowiem ich charakter – dochodzi do transpozycji życiowych treści w sferę nierzeczywistości. W eseju *Ilość estetyczna* czytamy, że „jedynie sztuka potrafi zachować szczelnie wypełniony kosmos czucia, redukując jego rozmiar tak, byśmy rozumieli, że obcujemy nie z bytem, a tylko z jego treściami, nie z rzeczami, a tylko z sensem ich form”[20]. To, co wewnętrzne w sztuce, i to, co wobec niej zewnętrzne, łączy wzajemna zgodność, która wynika z wiążącej te elementy relacji symboliczności[21]. Sens i szczęście sztuki, o czym pośrednio była już mowa, pole-

[16] Tamże, s. 109.

[17] Tamże, s. 110.

[18] Owa idealność, w którą Simmel często ucieka w opisie sztuki, z oczywistych powodów nie może zostać dookreślona, a jednocześnie – jak wszystko, co dziś wciąż pozostaje tajemnicze – wyraźnie się tego domaga. W eseju *Ucho. Próba estetyczna* czytamy, że „dzieło sztuki żyje istnieniem poza realnością. Owszem, czerpie swoją treść z oglądów rzeczywistości, ale buduje z nich własne suwerenne królestwo; płótno i pokrywająca je farba są cząstkami rzeczywistości, ale dzieło sztuki, na które się składają, istnieje w przestrzeni idealnej, nie mającej z przestrzenią realną nic wspólnego, tak jak dźwięki nie mogą mieć nic wspólnego z zapachami” (tenże, *Ucho…*, wyd. cyt., s. 156).

[19] Zob. tenże, *Ilość estetyczna*, wyd. cyt., s. 144.

[20] Tamże, s. 145.

[21] Tamże, s. 146.

gają na ukazywaniu głębokiej więzi i wzajemnego zestrojenia zjawisk – na pokazaniu, że jedne są symbolem drugich, podczas gdy w rzeczywistym świecie zjawiska te jawią się jako przypadkowe, obojętne lub wręcz wrogie[22]. Ten jednolity związek elementów, który ukazuje sztuka – choć brak go w samej rzeczywistości – nie może być jej obcy, bowiem obraz bytu sam jest jego częścią[23].

W eseju *„Ostatnia wieczerza" Leonarda da Vinci* Simmel podkreśla, że to, co przedstawia sztuka, nie stanowi kopi realnej rzeczywistości, ale różny od niej twór idealny, ukształtowany zgodnie z potrzebami sztuki i wyrażony w całkiem innym języku, niż czyni to rzeczywistość. *Ostatnia Wieczerza* Leonarda da Vinci tworzy jego zdaniem (lub też ukazuje) odmienne pojęcie czasu. Czas nie stanowi tutaj neutralnego naczynia dla dowolnej jednoczesności, nie oznacza także prostego następstwa zdarzeń – przeciwnie, zbiera w sobie doniosłe i ważne dla danej sytuacji treści bez względu na kolejność ich występowania w rzeczywistości[24]. Filozof podkreśla, że w życiu ujmowanym wedle wymogów sztuki zostaje zniesiona odczuwana na co dzień presja czasu. I dalej stwierdza, że rzeczywistość artystyczna staje się w ten sposób niejako ponadczasowa jako prezentująca czyste i wewnętrzne znaczenia przedmiotów[25]. W konkretnej artystycznej realizacji owa ponadczasowość polegałaby na tym, że przedstawiona na obrazie wieczerza rozgrywa się w różnych momentach realności. Simmel stwierdza w przywołanym eseju, że:

> Wyrazista gestykulacja poszczególnych grup przedstawia efekt i niesłabnące wrażenie decydujących słów Chrystusa w różnych odstępach czasu od chwili, gdy słowa te padły. Grupa po prawej usłyszała je już parę minut temu, widzimy migawkę z już wszczętej dyskusji[26].

Ta zdolność i siła sztuki dowodzi, zdaniem Simmla, jej autonomii także w stosunku do czasowej formy istnienia świata – dzięki sztuce nawet wobec niej nie jesteśmy skazani na bezsilność[27].

---

[22] Zob. tenże, *„Ostatnia wieczerza" Leonarda da Vinci*, [w:] tegoż, *Most i drzwi…*, wyd. cyt., s. 151.

[23] Tenże, *Ilość estetyczna,* wyd. cyt., s. 148.

[24] Tenże, *„Ostatnia wieczerza"…*, wyd. cyt., s. 154.

[25] Tamże, s. 155.

[26] Tamże, s. 153.

[27] W kontekście tych uwag warto mieć na uwadze refleksję Simmla na temat czasu z eseju *Transcendencja życia*. Filozof pisze w nim, że „życiem nazywamy

Fragmenty filozofii sztuki zawierają interesujące uwagi filozofa na temat ruchu postaci w sztukach plastycznych – Simmel docieka, jak możemy właściwie rozumieć tę dostrzegalną w dziełach malarskich jakość. Nie przekonuje go odpowiedź wskazująca na pracę wyobraźni widzów, która miałaby dopowiadać to, co przez artystę zostało na obrazie zasugerowane: jakieś przed i po przedstawionego zdarzenia, gestu, wyrazu twarzy. Filozof, odwołując się do osobistych doświadczeń, stwierdza, że przyglądając się na przykład wizerunkowi Boga Stwórcy namalowanemu przez Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej, nie odnajduje w nim żadnych faz poprzednich ani następnych. Równałoby się to bowiem jego samodzielnej kreacji, której efekty nie byłyby tym samym, co ukazał artysta. Simmel konstatuje, że to, co przedstawione na obrazie, jest „bezpośrednio naładowane ruchem, który w percepcji od ruchu realnego różni się tylko intensywnością i zagęszczeniem”[28]. Uważa, że ten ruch jest na przykład w odmalowanym geście immanentnie zawarty i jako taki stanowi pewną jakość jego wyglądu. Jest to jakość (podobnie jak kolor czy wymiar przestrzenny), która w momentalnym obrazie przedmiotu została przez artystę doprowadzona do skrajności, a w ten sposób związana z nieruchomym, bo zatrzymanym w czasie obrazem. Co więcej, Simmel uważa, że w dziełach malarskich dostrzegamy ruch jako ciągłość, ponieważ „nasze podmiotowe życie samo stanowi ciągłość, a nie składankę pojedynczych momentów”[29]. Prowadzi go to również do bardziej ogólnego wniosku na temat dzieł sztuki malarskiej: filozof uważa, że są one bliższe rzeczywistości niż migawkowe fotografie, że przedstawiają więcej „prawdy”. Dzieła sztuki powstają jego zdaniem w wyniku bardziej świadomego postrzegania rzeczywistości niż fotografie. Filozof wskazuje ponadto w tym miejscu na pewną obecną w dziełach nadwyżkę („dokładkę”), która stanowi jego szczególną jakość – niewystępującą poza dziedziną twórczej aktywności[30].

taki sposób egzystencji, który nie ogranicza swej realności do obecnego momentu, by tym samym zepchnąć przeszłość i przyszłość w dziedzinę nierealności. Nazywamy nim egzystencję, której swoista ciągłość znajduje się w istocie poza tym podziałem, tak, że przeszłość realnie zagłębia się w teraźniejszości i znajduje w tejże swoje przedłużenia” (tenże, *Transcendencja życia*, [w:] tegoż, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, tłum. M. Tokarzewska, Warszawa 2007, s. 23–24).

[28] Tenże, *Fragmenty filozofii sztuki*, [w:] tegoż, *Most i drzwi…*, wyd. cyt., s. 310.

[29] Tamże, s. 310.

[30] Por. tamże, s. 311–312.

W kontekście uwag na temat towarzyskości Simmel ukazuje powinowactwo doświadczenia sztuki i gry[31]. Tym, co zdaniem filozofa wyróżnia grę i czyni ją wyjątkową, jest fakt, że choć jej motywy pochodzą z istniejących realiów codziennego, praktycznego życia, ona sama odciążona jest od powagi rzeczywistości. Ta jej właściwość sprawia też, że gra jest dla jej uczestników lekkim i wesołym doświadczeniem. Co więcej, gra posiada jednak symboliczne znaczenie, które odróżnia ją od pospolitej przyjemności[32]. Jednocześnie należy podkreślić, że związek z pospolitym, pozaartystycznym życiem jest dla sztuki konieczny, aby nie stała się jedynie „gierką", pustą formą pozbawioną znaczenia, dumnym ze swej martwoty schematyzmem[33]. Jeśli gra sztuki jest prawdziwa i udana, oznacza ona grę najswobodniejszą i najbardziej fantastyczną, której stosunek do rzeczywistości jest jednak głęboki i wierny[34]. Człowiek znajduje w takim doświadczeniu wyzwolenie i odciążenie, bowiem treści i ciężar codziennego życia zostają rozcieńczone, wysublimowane, otoczone tchnieniem powabu. Sztuka objawia tajemnicę życia w taki sposób, że „nie wyzwalamy się od niego, odwracając po prostu spojrzenie, ale w pozornie samoistnej grze jego form kształtujemy i przeżywamy sens i siły jego najgłębszej rzeczywistości, ale bez niej samej"[35].

[31] Towarzyskość to zdaniem Simmla abstrakcja uspołecznienia, która realizuje się i rozwija podobnie jak gra lub sztuka. Ma ona demokratyczną strukturę, bowiem wymaga interakcji szczególnego rodzaju, to znaczy takiej, w której uczestnicy darzą się wzajemnym szacunkiem i zachowują się, jakby byli sobie równi. Opisywana w ten sposób towarzyskość wiąże się z kłamstwem oraz wymaga wysiłku, w czym między innymi wyraża się jej bliskość względem gry i sztuki. Co jednak ważne, towarzyskość stałaby się kłamstwem dopiero wtedy, gdyby próbowała imitować lub zastępować rzeczywistość. Tymczasem, jak stwierdza Simmel, dochodzi w niej do głosu czysta forma życia, to znaczy życie bez jego treści. W towarzyskości (podobnie jak w grze i sztuce) możliwe staje się przeżywanie sensu rzeczywistości bez samej rzeczywistości. Simmel pisze: „jesteśmy uwolnieni od życia, będąc jednak w jego posiadaniu" (tenże, *Socjologia towarzyskości*…, wyd. cyt., s. 196). Nie oznacza to ucieczki od życia, choć jest pewnego rodzaju wyzwoleniem od niego.

[32] Tamże, s. 186–187.

[33] Tamże, s. 196.

[34] Tamże, s. 195.

[35] Tamże, s. 196.

Zdaniem Simmla forma zarówno w sztuce, jak i w życiu zdaje się tym, co wprowadza duszę na właściwą drogę ku samej sobie[36]. W eseju *Ucho. Próba estetyczna* czytamy, że:

> [...] także nasza dusza spełnia się dopiero wówczas, gdy należy bez reszty do harmonii jednego świata, jako niezbędne ogniwo, i nie pomimo, ale właśnie za pośrednictwem formy, którą ta przynależność jej narzuca, wnika w związki i sens innego świata; jak gdyby była ramieniem, które jeden świat – realny czy idealny, to wszystko jedno – wyciąga, aby pochwycić i wchłonąć ten drugi oraz by dać się pochwycić i wchłonąć temu drugiemu[37].

W tym kontekście warto zaznaczyć, że forma, jaka występuje w sztuce, nie jest zdaniem Simmla absolutna, ale zmienna i historycznie uwarunkowana, co wyraża się także w odmiennych stylach artystycznych poszczególnych epok[38].

O zamierzonej karykaturze Simmel pisał, że „jest jak szkło powiększające, które pozwala dojrzeć to, czego nieuzbrojone oko nie chwyta, póki powiększony obraz nie pouczy go, czego i gdzie ma szukać”[39]. Uwagę tę można uogólnić na doświadczanie sztuki w ogóle i zasadnie uznać je za jeden ze sposobów poznawania rzeczywistości (także samych siebie) czy też filozofowania o niej.

---

[36] Tekst *Transcendencja życia*, stanowiący pierwszy rozdział pracy *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, zawiera uwagi, które pomagają zrozumieć, na czym ma polegać owa wędrówka duszy ku samej sobie. Człowiek znajduje się, zdaniem Simmla, nieustannie między dwiema granicami. Są one stałą i konieczną strukturą jego życia, tak samo jednak jak ich przekraczanie. Życie ducha i akt jego samotranscendencji polegają na wychodzeniu poza owe granice. Filozof o tej wyjątkowej ludzkiej umiejętności pisze tak: „samo to, że jako istoty poznające możemy w granicach naszego poznania sformułować ideę, że jego formy nie obejmują świata, że – choćby nawet tylko jako czysto teoretyczny problem – możemy pomyśleć fakt [*Weltgegebenheit*], *którego pomyśleć nie jesteśmy w stanie* – już to jest wyjściem życia ducha ponad własne granice; jest przełomem i przeciwną stroną nie tylko konkretnej granicy, ale jego granicy jako takiej; aktem samotranscendencji, samodzielnie ustanawiającym granicę immanentną: nieważne rzeczywistą czy jedynie możliwą” (tenże, *Transcendencja życia*, [w:] tegoż, *Filozofia życia...*, wyd. cyt., s. 19). Uwagi te wyjaśniają jednocześnie, na czym polega – w ujęciu Simmla – ważność i znaczenie formy w dziełach sztuki. Wszelka forma oznacza bowiem granicę, której przeciwieństwem (sprzecznością) jest ciągłość.

[37] Tenże, *Ucho...*, wyd. cyt., s. 162.

[38] Zob. tenże, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje...*, wyd. cyt., s. 95.

[39] Tenże, *O karykaturze*, [w:] tegoż, *Most i drzwi...*, wyd. cyt., s. 344.

Nowoczesny świat i sztuka nowoczesna

Nowoczesność opisywana jest przez Simmla w związku z zagadnieniem rozwoju człowieka – jej główna funkcja polegać ma na uwydatnianiu suwerennego znaczenia osobowej duszy względem bytu[40]. Jednocześnie zadanie, jakie stoi przed duszą, nie polega jedynie na zachowywaniu własnej istoty, ale także (a może przede wszystkim) na przyswajaniu sobie świata poprzez wnikanie w niego i uduchowianie go. Simmel zwraca przy tym uwagę na trafność Kantowskiego stwierdzenia, że świat jest jedynie przedstawieniem wytworzonym w ludzkiej świadomości. Podkreśla jednak w tym kontekście konieczną pracę, jaką dusza ma do wykonania, to znaczy potrzebę zawłaszczenia świata i podporządkowywania go swym prawom. Zadanie, by świat uczynić na powrót „naszym" światem, stało się aktualne i pilne, ponieważ człowiek współczesny przekroczył granice swego naturalnego bytu. Oznacza to, że ugruntowane przez wieki dopasowanie całego ludzkiego ustroju do świata jego przedstawień zostało w istotny sposób naruszone[41]. Ten przełom nastąpił stosunkowo niedawno, a wiąże się z ludzką wynalazczością, ujawniającą się od XIX wieku z niespotykaną dotąd siłą. Teleskop i mikroskop to jedne z takich „niesamowitych przekroczeń", których oddziaływanie analizuje Simmel. Za ich pomocą człowiek pokonał ograniczoność własnych zmysłów, a jednocześnie naruszył harmonię, jaka panowała pomiędzy zmysłami i całą jego kondycją. Simmel opisuje to zdarzenie, przywołując słowa rozsądnego biologa:

> Istota, której oczy miałyby budowę teleskopu o wielkiej mocy, byłaby również w pozostałych częściach swego ciała zbudowana inaczej niż my. Posiadałaby zupełnie inne zdolności przetwarzania praktycznego tego, co widzi. Formowałaby nowe przedmioty, a przede wszystkim dysponowałaby niepomiernie większą długością życia niż my. Być może także jej poczucie czasu byłoby fundamentalnie różne od naszego. By uświadomić sobie dysharmonię między stosunkami czasowo-przestrzennymi owych światów a naszą kondycją, wystarczy pomyśleć, że nie bylibyśmy w stanie chodzić posiadając szczudła o długości pół kilometra. Jest w zasadzie bez znaczenia, czy to nasze organy zmysłów, czy organy ruchu powiększamy nad miarę: w każdym z tych przypadków naruszamy naturalną celowość naszego organizmu[42].

[40] Zob. tenże, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje,* wyd. cyt., s. 99.
[41] Zob. tenże, *Transcendencja życia,* wyd. cyt., s. 18 i n.
[42] Tamże, s. 18.

Konsekwencją opisywanego przez filozofa przekształcenia horyzontu postrzegania świata jest zmiana w postrzeganiu samego siebie. Kiedy człowiek spogląda przez teleskop, widzi siebie w kosmicznym pomniejszeniu; kiedy przykłada oko do lupy mikroskopu, dostrzega jedynie abstrakcyjne wielkości – brakuje więc spójnego przedstawienia.

W przypadku sztuki nowoczesnej charakterystyczne jest specyficzne zindywidualizowanie i zróżnicowanie ukazywanych przez nią poszczególnych elementów życia – czego przeciwieństwem byłaby stwierdzana przez Simmla pierwotna jedność i nieodróżnialność tych treści czy też sensów[43]. Taka forma sztuki stanowi odpowiedź na sposób postrzegania rzeczywistości, której poszczególne fragmenty są oglądane i pojmowane jako odrębne, a dopiero wtórnie składane w nowe jedności[44]. Taka próba (podejmowana zarówno w codziennym życiu, jak i w sztuce) może być udana, ale może też wiązać się z porażką – jej efektem jest pogłębiające się rozdarcie oraz izolacja poszczególnych treści istnienia[45]. Dla sztuki charakterystyczne staje się wtedy wyraźne oddzielenie i odróżnienie sztuki treści i sztuki formy[46]. Dodać należy, że opisywanemu tragizmowi nowoczesnej sztuki towarzyszy jej wysubtelnienie względem dzieł dawnych mistrzów[47].

Simmel poświęcił sporo uwagi problemowi powszechnej i wybujałej indywidualizacji, objawiającej się praktycznie w każdej dziedzinie życia. Analizował go także z innego niż przedstawiony powyżej punktu widzenia. Zjawisko to zostało przez niego opisane jako wewnętrznie skonfliktowane, gdyż doprowadzone do skrajności prowadzi do

[43] Czytamy na temat sztuki nowoczesnej, że „brak [jej] może czarodziejstwa dawnych mistrzów, u których wielorakie powaby sztuki stanowiły jeszcze nienaruszalną jedność" (tenże, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje*..., wyd. cyt., s. 103).

[44] Por. uwagi na temat sztuki współczesnej zawarte w: P. Tendera, *Hybryda sztuki. Mediations Biennale, Poznań 11.09–30.10.2010*, „Estetyka i Krytyka", nr 21 (2/2011), s. 207–211, [online], Repozytorium CEON: https://depot.ceon.pl/handle/123456789/2922 [dostęp: 16.10.2013].

[45] Zob. G. Simmel, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje*..., wyd. cyt., s. 102.

[46] Simmel pisze o tym w eseju *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje nowoczesności*, gdzie stwierdza, że „nowoczesna sztuka […] z jednej strony całe swoje zadanie upatrywała w wyrażaniu psychicznej treści, myśli, nastrojów, charakterów, idei, a naoczna forma miała być samym w sobie neutralnym narzędziem przekazywania tej treści. Z drugiej strony, zapewne pod wpływem japońskim, uległa czystemu urokowi formy: linii, rozczłonkowania przestrzeni i koloru" (tamże, s. 102).

[47] W ten pozytywny sposób filozof opisuje rzeźbiarską twórczość Rodina. Zob. tamże, s. 94–104.

ujednolicenia. Przeciwieństwem indywidualizmu jest stylizacja – jedno i drugie charakteryzuje nowoczesnego człowieka i jego kulturę. Kiedy subiektywizm i indywidualizm (jako wyraz nieskrępowanej i kreującej wszystko wolności osobistej) zostały doprowadzone do skrajności, wyróżnione i wyniesione do rangi wartości, pojawiły się silne tendencje do stylizowania siebie i otaczającego świata: od otwieraczy do butelek, szklanek, garnków, po samochody, stroje, fryzury, sposoby mówienia i zachowywania się. Istotą stylu jest bowiem, zdaniem Simmla, odciążenie i odsłonięcie osobowości. Styl odwołuje się do tego, co ogólne, tworzy pewne prawidła, wywołując w ten sposób poczucie pewności i stabilności u odbiorcy. Stylizowany przedmiot jest łatwo akceptowalny, gdyż przemawia do zakotwiczonych w człowieku kategorii, które wykraczają poza jego indywidualność. Inaczej jest w przypadku dzieła sztuki, które apeluje do obecnych w człowieku samotnych i samoodpowiedzialnych sfer i podrażnia jego indywidualność[48]. Z jednej strony więc stylizowana manifestacja, z drugiej wypracowany, trudny indywidualizm (ukazywane innym odsłonięte „ja") – to dwie tendencje stale obecne w kulturze i kierujące poczynaniami każdego człowieka[49].

Kolejną charakterystyczną dla współczesności tendencją jest wysokie wartościowanie wszelkich podniet i aluzji, które pozostawiają szerokie pole dla aktywności wyobraźni[50]. Człowiek nowoczesny przychylnie spogląda na dyskrecję rzeczy, umożliwia mu ona bowiem jego własną, coraz bardziej nieskrępowaną aktywność, mobilizuje jego zdolności interpretacyjne. W tym też tkwić ma rozkosz, jaką daje

[48] Tenże, *O stylu*, [w:] tegoż, *Filozofia kultury...*, wyd. cyt., s. 182.

[49] Simmel pisze, że „jest tak, jakby «ja» nie mogło udźwignąć już siebie, albo jakby przynajmniej nie chciało się już ujawniać, zakładając na siebie generalną, bardziej typową, jednym słowem: stylizowaną szatę" (tamże, s. 183).

[50] Simmel urodził się w 1858 roku (zmarł w 1918), był więc młodszy od Baudelaire'a o prawie 40 lat. Kiedy jednak chwali wyobraźnię i dyskrecję rzeczy, a występuje przeciwko ich bezpośredniości i oczywistości, wydaje się nad wyraz bliski francuskiemu poecie, z pasją i zdecydowanie odrzucającemu nowy wówczas wynalazek: fotografię. Fotografię uznawał Baudelaire za sztukę wyłącznie odtwarzającą, godny tłumu ideał, który w pełni odpowiadał jego naturze (zob. Ch. Baudelaire, *Salon 1859*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 245–246). W interesujący sposób na temat fotografii wypowiadał się także Walter Benjamin, określając jej wpływ na rozwój malarstwa – właśnie w kierunkach nieosiągalnych dla fotografii (zob. W. Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, tłum. H. Orłowski, [w:] tegoż, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 322).

człowiekowi sztuka współczesna, która nakłania go, aby odtwarzał w sobie proces twórczy, samodzielnie dopełniał (dopowiadał) nieukończone artystyczne wytwory. Oznacza to równocześnie, że człowiek nowoczesny zaznaje bogactwa rzeczy (również dzieł sztuki) jedynie przez pryzmat własnego bogactwa. Niebezpieczeństwo takiego podejścia jest aż nadto widoczne.

W kontekście omawianego tematu Simmel formułuje ważne uwagi dotyczące dystansu, jakiego nowoczesna wrażliwość potrzebuje podczas kontaktu ze światem. Filozof stwierdza, że „człowiek nowoczesny – a w tym jest jego siła i słabość – domaga się od rzeczy nie ich zaokrąglonej całości, ale mocnej podniety, chce zaznać ich najbardziej wysublimowanego ekstraktu, ale tylko «jak gdyby z daleka»”[51]. Wydaje się, że owa potrzeba dystansu zostaje zrealizowana w tych dziełach sztuki, które wymagają od odbiorcy wzmożonej aktywności i pośrednictwa jako koniecznego dopełnienia. Innymi słowy, zgodnie z Simmlowskim ujęciem, dzieła nowoczesne dopiero za sprawą odbiorcy stają się skończone i kompletne.

W eseju *Ilość estetyczna* Simmel stwierdza, że trwałym i w pewnym sensie pozytywnym osiągnięciem nowoczesnej sztuki jest artystyczny panteizm, jaki zapanował w świecie. Stoi za nim zasada, że nie ma przedmiotu, który by się sztuce wymykał lub który nie miałby do niej dostępu. Zjawisko to należy wiązać ze zmienionymi kryteriami sztuki, dla których jest kluczowe, aby odróżniały się od tych obowiązujących w życiu codziennym – przedmioty cenione w rzeczywistości (przede wszystkim te miłe i piękne dla oka), nie muszą już dłużej przedstawiać wartości dla sztuki (ani w sztuce)[52]. Artystyczny panteizm, o którym pisze Simmel, to także wyraz manii wielkości, „która ludzkie poczynania, relatywne i podlegające nieskończonej ewolucji,

[51] G. Simmel, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje*..., wyd. cyt., s. 104. W interesującym eseju *Mentalność mieszkańców wielkich miast* filozof stwierdza, że rezerwa jest charakterystyczną duchową postawą mieszkańców metropolii – wobec siebie nawzajem, ale także wobec wszelkich napierających bodźców. Rezerwa ta jest jego zdaniem reakcją obronną organizmu, pojawiającą się jako odpowiedź na zbyt dużą liczbę odbieranych informacji. Gdyby bowiem każda z nich wywoływała u odbiorcy silną odpowiedź emocjonalną, doprowadziłoby to w krótkim czasie do jego wewnętrznego rozbicia i dewastacji jako rezultatu zbyt silnego pobudzenia systemu nerwowego. Zamiast zainteresowania otaczającym światem pojawia się więc bezpieczna strefa obojętności i dystansu, przybierająca nieraz formę zblazowania. Zob. tenże, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tegoż, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975, s. 305–315.

[52] Zob. tenże, *Ilość estetyczna*, wyd. cyt., s. 135.

podnosi do rangi wewnętrznej doskonałości i konieczności obiektywnego bytu”[53], manii zrodzonej z nowożytnych haseł o wolności, „dla której cały świat i jego dzieje są tylko środkiem i podnietą, dzięki której Ja staje się sobą”[54].

Technika, nauka, ustrój społeczny rozczarują współczesnego człowieka, jeśli dąży on do tego, aby niemal wszystko, co jest mu dane, kształtować na swoje podobieństwo. Szczęśliwie jednak poniesione podczas tych prób porażki potęgują w nim „tęsknotę do sztuki, aż po namiętne pragnienie przepojenia sztuką całego otoczenia zewnętrznego”[55]. W sztuce możliwy staje się triumf ducha nad materią bytu i niepojęty dla człowieka byt rzeczy ukazuje się jako podatny na wewnętrzne poruszenia jego duszy[56]. W doświadczeniu sztuki obraz świata zostaje podporządkowany ludzkiej duszy – jednocześnie obraz ten zawiera więcej, niż mieści się w ludzkim, jednostkowym spojrzeniu.

Zakończenie

„Życie jest i zawsze będzie fragmentem”[57] – taki jest początek *Wstępnych studiów metafizycznych* Simmla, taka też wydaje się jego filozoficzna praca i przyjęta w niej „metoda badawcza”[58]. Stwierdzenie to nie ma jednak w sobie nic z krytyki. Mnogość prezentowanych przez niego perspektyw, spoglądanie z tak różnych punktów widzenia, pod zaskakującym nieraz kątem, błyskotliwe spostrzeżenia, teorie sprawiające wrażenie szkicowanych – to wszystko powoduje, że prace Simmla wydają się lekką lekturą, która jednak raz po raz uderza swą trafnością i głębią. Poza tym te tak swobodne fragmenty myśli[59], które

[53] Tamże, s. 136.

[54] Tenże, *„Ostatnia wieczerza”...*, wyd. cyt., s. 151.

[55] Tenże, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje...*, wyd. cyt., s. 100.

[56] Zob. tamże.

[57] Tenże, *Fragmentaryczny charakter życia*, [w:] tegoż, *Most i drzwi...*, wyd. cyt., s. 319.

[58] Filozof stwierdza w kontekście prowadzonych rozważań: „Trafniejszy obraz uzyskamy, badając dokładniej pojęcie fragmentu” (tenże, *Fragmentaryczny charakter życia. Z wstępnych studiów metafizycznych*, [w:] tegoż, *Most i drzwi...*, wyd. cyt., s. 319.

[59] Choć czytelnik może oczywiście odnosić wrażenie, że swoboda unosi tę myśl zbyt wysoko – w strony niebezpiecznie idealizujące rzeczywistość.

nie pretendują do ścisłości ani oczywistości, wydają się bliższe życiu, a przede wszystkim zdają się odpowiadać wrażliwości i percepcji współczesnego czytelnika.

Sztuka w ujęciu Simmla jest ważnym, wyjątkowym doświadczeniem i nie traci przy tym swej konkretności. Zamierzeniem niniejszego tekstu było zestawienie rozproszonych po rożnych tekstach uwag Simmla o sztuce, co zgodnie ze stanowiskiem badacza odpowiada ruchowi kultury, która „jest drogą od zwartej jedności przez rozwiniętą wielość do rozwiniętej jedności”[60] i wiąże się z procesem kultywowania człowieka.

ART WITHIN GEORG SIMMEL’S ESSAYISTIC APPROACH. AN ATTEMPT AT SYNTHESIS

ABSTRACT

The purpose of this article is to describe the notion of art in accordance with Georg Simmel’s views. The author presents this philosopher’s stance by referring primarily to his essays related to art, such as *On Aesthetic Quantities, The Picture Frame: An Aesthetic Study*, and *The Ear: An Aesthetic Study*. The article focuses on the essence and the meaning of the art and the problem of the modern art.

KEY WORDS

Simmel, essay, art, philosophy of art

Dominika Czakon

[60] G. Simmel, *O filozofii kultury. Pojecie i tragedia kultury*, [w:] tegoż, *Filozofia kultury...*, wyd. cyt., s. 31.

HENRYK CZUBAŁA
(WYŻSZA SZKOŁA MENEDŻERSKA W LEGNICY)

TYMOTEUSZA KARPOWICZA DOŚWIADCZANIE RZECZY SŁOWEM

STRESZCZENIE

Poezja, którą tworzył Tymoteusz Karpowicz, przekształca mimetyczne przedstawianie i odwzorowywanie świata w ontohermeneutyczny poetycki proces na-śladowania i dyseminacji, stając się sztuką estetycznego doświadczania rzeczy poprzez słowa. Umożliwia to snucie jako mowa medium. Liryczny monolog medium – literackiego podmiotu poezji Karpowicza – wprowadza w mgławicę słów, znaczeń i sensów i pozwala rzeczy w słowie uwydatniać się, emanować. Jego mowa poetycka wyistacza rzeczy. Twórczość Karpowicza należy do pomodernistycznego nurtu polskiej literatury, wyodrębniającego się z literatury modernistycznej i postmodernistycznej.

SŁOWA KLUCZOWE

Tymoteusz Karpowicz, poezja polska, postmodernizm, pomodernizm, medium, mowa metaforyczna, dekonstrukcja przedstawiania, literackie zdarzenie bytu, poetyckie snucie, partycypacja

INFORMACJE O AUTORZE

Henryk Czubała
Wyższa Szkoła Menedżerska w Legnicy
e-mail: henrykczubala@gmail.com

Widoczna w twórczości Tymoteusza Karpowicza znamienna skłonność do skupiania się poetyckich słów, wchodzenia w ich „egzotyczne" związki, kształtowania się wielopiętrowych konstrukcji metafory

złożonej z metafor od dawna była przedmiotem zainteresowania badaczy. Uwagę przyciągała zwłaszcza „lingwistyczna działalność" poety, polegająca na dekonstruowaniu języka, opisywana jako magiczne i intuicyjne wnikanie do źródeł słowa[1].

W rozważaniach o poezji autora *Kamiennej muzyki* i *Trudnego lasu* dominowało zatem modernistyczne zainteresowanie epistemologią poetyckiego słowa. Badano palimpsesty, miksy i kolaże jego mowy metaforycznej oraz wizyjnych obrazów przede wszystkim jako formy świadomości lub środki wyrazu[2]. Uwagę przyciągały zwłaszcza osobliwości polifonicznej organizacji języka utworu[3]. Jego poetyckie eksperymenty były traktowane najczęściej jako manifestacja załamywania się optymistycznej wiary w możliwość poznawczego panowania człowieka nad światem poetycko przedstawianym w słowie, wyrażanym czy adekwatnie reprezentowanym. O poetyckim dotykaniu, dosięganiu czy obejmowaniu rzeczywistości w utworach Karpowicza pisano dotychczas jak o celu *mimesis*, poetyckiej sztuki przedstawiania[4].

---

[1] Zob. A. Gleń, *Obejmowanie rzeczy. Poszukiwanie języka całości w wierszach Tymoteusza Karpowicza*, „Estetyka i Krytyka" 2006, nr 2 (11) s. 121–135.

[2] Zob. E. Balcerzan, *Imiona znaczeń, Składnia świata Tymoteusza Karpowicza*, [w:] tegoż, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971; tenże, *Kto się boi* Odwróconego światła*? (dziennik lektury)*, [w:] tegoż, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982.

[3] S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971 (*Tymoteusz Karpowicz albo Polifonia*).

[4] Dzisiaj dużo bardziej interesująca staje się dla czytelników i badaczy immanentna poetycka ontologia (i metafizyka, a może ontohermeneutyka) mowy metaforycznej autora *Odwróconego światła*, a zwłaszcza tworzony przez niego model poetyckiego, metafizycznego czytania i estetycznego doświadczania świata. Ta metafizyczna perspektywa poezji Karpowicza zaznaczyła się niegdyś w szkicach Jacka Trznadla, a dzisiaj szczególnie widoczna jest w esejach Andrzeja Falkiewicza, Katarzyny Krasoń czy Bartosza Małczyńskiego. Zob. szkice zebrane w tomie *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza* (red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller, Wrocław 2006): J. Trznadel, *Metafizyczna silva rerum, czyli poezja możliwa i niemożliwa (o* Odwróconym świetle *Tymoteusza Karpowicza)* (s. 127–144); A. Falkiewicz, *Metafora metafor. O poezji Tymoteusza Karpowicza* (s. 275–287); K. Krasoń, *„Fałszywa ontologia" Leśmiana w wierszach Karpowicza* (s. 308–319); B. Małczyński, *Poetyckie re-lektury dyskursów filozoficznych w* Rozwiązywaniu przestrzeni *Tymoteusza Karpowicza (rekonesans)* (s. 204–228). Zob. również A. Falkiewicz, *Dlaczego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno? Posłowie*, [w:] T. Karpowicz, *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław 1999, s. 334–342; tenże, *Świat Tymoteusza Karpowicza*; *3 VI 73*; *Kształt*; *Karpowicz jeszcze raz*; *Wartość nieistnienia*; *Że to, co zostało rozwiązane w planie myśli, musi być następnie zaakceptowane przez organizm*, [w:] tegoż, *Fragmenty o polskiej literaturze*, Warszawa 1982.

Dziś można jednak w tych tendencjach dostrzec przede wszystkim rodzącą się strategię estetycznego doświadczania rzeczy przez słowo. Wydaje się, że opisywane przez Adriana Glenia „obejmowanie rzeczy" w poezji Karpowicza można w uzasadniony i owocny sposób zinterpretować jako p a r t y c y p a c j ę w niej, która dokonuje się w estetycznym doświadczaniu rzeczy słowem.

„Dosięganie" i „obejmowanie" rzeczywistości, „przy-leganie" do rzeczy lub jej „oddawanie" czy też powoływanie rzeczywistości „wtórnej, alternatywnej wobec empirii", o których pisał Gleń[5], można jednak pojmować inaczej. Poza tradycyjną antynomię słowa i rzeczy pozwala wyjść przyjęcie perspektywy ontohermeneutycznej interpretacji tej poezji.

Spróbujmy wykazać, że u Karpowicza ważniejsza jest praktyka poezji jako sztuki estetycznego doświadczania rzeczy poprzez słowa – s ł o w a w y p e ł n i a j ą c e s i ę bytem.

Snucie – mowa medium. Doświadczanie rzeczy słowem

W poetyckiej mowie Karpowicza ważniejsza niż komunikowanie prawd o świecie jest orficka zdolność mowy poetyckiej do emanacji bytów i sensów, która dokonuje się nieustannie na nowo w inicjowanym przez wiersze procesie de(kon)strukcji przedstawiania: poetyckiego różNicowania i istoczenia się, Heideggerowskiego odkrywania i skrywania się bytu[6]. Słowo poetyckie Karpowicza, które udziela bycia rzeczy, staje się Bachtinowskim „literackim zdarzeniem bytu". W doświadczaniu estetycznym następuje iskrzenie – lśnienie, uwydatnianie się rzeczy. Każda poetycka kolekcja słów inicjuje wyistaczanie się rzeczy zawsze na nowo, zawsze tu i teraz. Jest to mowa katachretyczna, która prowadzi poza z góry dane konstrukcje retoryczne i struktury inteligibilne – a więc poddające się poznawaniu (inaczej niż podporządkowywana najczęściej funkcjom referencyjnym mowa metaforyczna).

[5] Zob. A. Gleń, wyd. cyt.

[6] W ten sposób w interpretacji Martina Heideggera wiersze Fryderyka Hölderlina ukazują się jako źródłowe doświadczanie bytu.

W twórczości Karpowicza zachodzi zatem znamienna ewolucja. Modernistyczna skłonność poezji do metafizycznego uobecniania rzeczy, jej rozumienia czy też nazywania, ustępuje wobec manifestującej się w niej zdolności do ich wyistaczania, to znaczy bezpośredniego estetycznego doświadczania rzeczy oraz innego w całej ich transcendencji, odsłaniającej się w splocie widzialnego z niewidzialnym. Wyistoczenie, estetyczne „objęcie" rzeczy następuje w performatywnym procesie poetyckiej emanacji, w niekończącym się wypływie.

Próbę opisania fenomenu Karpowiczowskiej poezji podjął Adrian Gleń, wskazując na nową rolę poetyckiego podmiotu jako medium. Jako pierwszy spostrzegł on u Karpowicza pragnienie „bycia instrumentalnym, jak rzekłby Miłosz" oraz „pozwalanie na to, by stać się «miejscem» dla odkrywającej się w epifanijnym geście natury"[7].

Wydaje się, że mowę tak ukształtowanego literackiego podmiotu można metaforycznie nazwać snuciem ze względu na sposób łączenia poetyckich słów wokół wątku, w którym splatają się słowa, „domysły", kolejne piętra rozbudowanych metafor.

W poetyckim snuciu splatają się przeciwstawne pojęcia, skojarzenia, odnośniki, muzycznie zinstrumentalizowane „wariacje na temat". Kolejność ich łączenia poprzez poetyckie odesłania wydaje się swobodna i intuicyjna – jak sieć pajęcza snuta między gałęziami.

Mowa medium nie jest też wewnętrznym monologiem podmiotu, strumieniem świadomości ani precyzyjnym wykładem z celną puentą. Mowa medium przybliża ku temu, co nienazwane, pozwala doświadczać transcendencji i tajemnicy w estetycznych zbliżeniach i doświadczeniach udziału (partycypacji). W odróżnieniu od strumienia świadomości, który jest zapisem i przedstawieniem jej pracy, mowa medium pozostaje poza kontrolą. Inaczej niż wirtuozowskie konstrukcje podmiotu literackiego, narratora i podmiotu lirycznego w utworach modernistycznych. Celem medium jest uruchomienie procesu wypływu znaczeń w słowach wciąż na nowo danych do czytania i doświadczanie transcendencji innego. Snucie w gęstej mowie metaforycznej Karpowicza uwydatnia także brak interpunkcji.

Snucie ukazuje się jako alchemiczne mieszanie i „magiczne" zestawianie słów. Słowa sąsiadujące ze sobą w poetyckiej zawiesinie samoskupiają się, włączają się w proces samokrystalizacji, wchodzą

[7] A. Gleń, wyd. cyt., s. 129.

w bliskość i pokrewieństwo ze sobą, tworząc pajęczyny sensów i znaczeń. To proces, nad którym podmiot chciałby może panować, ale nigdy ostatecznie nie panuje, podobnie jak człowiek nad swoim losem.

W poetyckich słowach wiersza, w metaforycznym przeglądaniu się słów w sobie, ich skupianiu się w nieoczekiwane konstelacje następuje przekazywanie i oddawanie, „udzielanie sobie" własności, powstawanie nowych bytów. Ontyczny proces udzielania sobie własności umożliwiają i inicjują mosty metaforyczne, które w wierszu Karpowicza są ważniejsze niż przedstawianie przekazujące doświadczenie podobieństwa.

Mowa metaforyczna oraz właściwa jej zdolność dyseminacji znaczeń i sensów, którą niesłusznie uważamy za jej wieloznaczność, przesłaniają intencjonalny p r z e d m i o t ujmowany poznawczo, a odsłaniają r z e c z doświadczaną bezpośrednio – estetycznie. Nieustanne wychodzenie Karpowicza poza intencjonalność, ponad referencyjność i ponad przedstawianie prowadzi zatem do bezpośredniego estetycznego doświadczania rzeczy, a nie przedmiotu.

W wierszu Karpowicza las odsłania się jako jednia, a więc jest to przeciwieństwo lasu p r z e d s t a w i a n e g o jako zbiór drzew:

Połóż się na poszyciu
niby kropla olbrzymia
niech przechodzi przez ciebie

dąb twardym krokiem
kalina smutnym
leszczyna trwożnym
świerk suchym
i buk stąpnięciem
nie do nazwania

Leż cicho
Leż niby liść tego lasu
niby nasiono wszystkich drzew[8]

W wierszu *Stojąca chmura* Karpowicz ukazuje sens właściwej mowie poetyckiej strategii „znaczenia nieznacznego" oraz „znaku bez

[8] T. Karpowicz, *Las*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1969, s. 41.

namysłu znaczenia" jako następstwa poetyckiego snucia, skupiania się słów w bliskość:

> ona stała jawnie niewidoczna
> nie złożona z tego co widziałem
> lecz widziana z tego co złożyłem[9]

Chmura to ideogram bez jednoznacznie lub wieloznacznie przyporządkowanych znaczeń, to znak ikoniczny dany do czytania i pisania. Słowa, które nie wypełniły się znaczeniem, istnieją jako możliwość przyszłych znaczeń towarzyszących uwidacznianiu, które inicjuje poetyckie snucie. To nowy sens mgławicy znaczeń, w których niewyrażalnie zawiera się niewyrażalne, z których wyłania się w wierszach rzecz, a nie przedmiot. To także nowy sens szukania dla rzeczy adekwatnego słowa jako poetyckiego snucia – sens tego Heideggerowskiego z ducha, metaforycznego procesu wzywania do słowa oraz wprowadzania („przedkładania") „w Naprzeciw".

W metaforycznej mowie Karpowicza, wychodzącej poza atomizującą siłę przedstawień i skierowanej ku doświadczeniu całości bytu (obejmującej całość, „równoczesność" „istnienia poszczególnych bytów"[10] – według słów Adriana Glenia), słowa szczególnie wyraziście s a m o s k u p i a j ą s i ę, ukazując swoją niezależność od intencji i teleologii. Celem „stylu rozbitego" Karpowicza staje się tworzenie „chmur znaczeń"[11], które oddają ów mgławicowy sposób bycia rzeczy dla poety-medium.

Słowa, samoskupiające się w metaforyczne sąsiedztwo i pokrewieństwo, przede wszystkim estetycznie uwydatniają, „lśnią", ujmując nowe, obce sobie doświadczenia, tworząc piękne i fascynujące kolekcje metafizyczne. W tym procesie *logopoei* – opisywanym niegdyś przez Ezrę Pounda „tańcu intelektu wśród słów", procesie tworzenia, robienia słowem oraz „nasycania języka znaczeniami"[12] – uczestniczą wiersz oraz jego literacki podmiot jako medium. To świat w procesie narodzin, w którym rzeczywistość wyistacza się we „frag-

[9] Tenże, *Stojąca chmura*, [w:] tegoż, wyd. cyt., s. 113.
[10] A. Gleń, wyd. cyt., s. 134.
[11] Określenie Joanny Grądziel.
[12] Zob. na ten temat M. L. Ardizzone, *Wstęp*, [w:] E. Pound, *Sztuka maszyny i inne pisma*, wybór, oprac. i wstęp M. L. Ardizzone, tłum. E. Mikina, Warszawa 2003, s. 23, 67 (przyp. 41).

mentach", w „chmurze słów". W metaforycznej mowie życie snuje się jak w opowieści Gabriela Garcii Márqueza. „Samokrystalizacja" rzeczy następuje zatem w wyniku procesu, który posiada cechy alchemiczne, a więc procesu niedeterministycznego i nietechnologicznego zarazem. To poszukiwanie harmonii – wzajemne intuicyjne, spontaniczne „dopasowywanie się", któremu towarzyszy lśnienie – można określić jako poetycką instrumentację.

„Instrumentacja" słów u Karpowicza, obrazów i doznań zmysłowych u Miłosza – to niezbywalny wyznacznik mowy medium. Bez „instrumentacji" mowa medium byłaby tylko bezużytecznym zbiorem słów, niezdolnym do odsłaniania czegokolwiek. Snucie „prowadzi" do emanacji, kwantyfikacji i krystalizacji bytów, zaś medium snujące staje się w tym procesie instrumentem, a nie wykonawcą wirtuozem.

INSTRUMENTACJE

cisza ten krzyk na smyczy
trzymanej w zaciśniętych zębach
oczodołu słuchu i śliny z dotyku
słowem pięć zmysłów na ostrzu
nie znanego dotychczas kierunku
wbija swe szable w twą krtań aż po uszy
na brakującym bólu jesteś wynoszony
ze stygnącej w brzegach małżowiny

gdy śmiertelny węzeł powietrza
zadzierzgnie się w krtani niewykrztuśnie
przeczekaj to nieporozumienie
może nie wszystko jest typowe
czy dostatecznie nie przygotowane

może z braku dźwięku na ścianie za tobą
pojawia się nieporadna ręka liścia na niej
leży ułaskawienie od krzyku na pierwszy
rzut słuchu podobny do łasicy ale bliżej
porusza się inaczej w zamarzniętych
wąwozach odzywają się krople spadające
z odczytania ciepła w powietrznym krawacie
odwróć od węzła znaczenie a rozwiązuj ciszę[13]

[13] T. Karpowicz, *INSTRUMENTACJE*, [w:] tegoż, *Odwrócone światło*, Wrocław 1971, s. 388.

Cisza, ów „krzyk na smyczy" z cytowanego wiersza, nie jest więc tylko oksymoronem, „barokowym" środkiem wyrazu i przedstawiania, lecz przede wszystkim dokonującym się bezpośrednio w metaforycznej mowie doświadczaniem i wystaczaniem się inności – ciszy i jej przeciwieństwa, krzyku – jako metaforycznej różnicy, która umożliwia bezpośrednie doświadczanie niepodobieństwa – tego, co inne. Temu procesowi towarzyszy przedstawianie, czyli przywoływanie („wzywanie") ciszy w bycie za pomocą słów, by odsłoniła się „w Naprzeciw". Cisza przegląda się i „odbija" w krzyku, a krzyk w ciszy. Wzajemny przepływ własności umożliwia im wyistoczenie się – krzyku w ciszy, a ciszy w krzyku. Oto podstawowy uwydatniający sens rozwiniętych metafor strojenia i instrumentacji w przywołanym wierszu Karpowicza. Krawat uwydatnia, a nawet „uwypukla" jako metafora doświadczeniowa, węzeł; odgłos spadającej kropli uwydatnia ciszę. Każde czytanie wiersza i świata jako strojenie i instrumentacja na nowo, za każdym razem inaczej, powołuje ciszę do istnienia. To jest podstawowy sens ukazanego w wierszu procesu instrumentacji i strojenia tego, co brzmi lub brzmieć przestaje, uwydatniający też piękno nieobecności, czy tej szczególnej formy niemożliwej obecności… ciszy w krzyku i odwrotnie.

Snucie towarzyszy zatem wypływowi jako aktowi m ó w i e n i a j ę z y k a[14] – gdy daje ono rzeczy bycie. Poetycka mowa Karpowicza staje się manifestacją wizyjnego wchodzenia w bliskość, w niezwykłe (nowe) pokrewieństwo ze sobą, czyniąc możliwym bezpośrednie estetyczne doświadczanie w słowie wyistaczającego się świata.

W wyniku zachodzącej przemiany poezja staje się przede wszystkim ontyczną przestrzenią (por. *Rozwiązywanie przestrzeni*), w której słowa nie są już wyłącznie p r z e d m i o t e m słowiarskich manipulacji poety. Przestają być używane jako narzędzia poznania, formy świadomości intencjonalnej, środki kreacji spójnej wizji świata czy autokreacji podmiotu jako tożsamości. Celem poezji wydaje się pochwytywanie w słowach tego, co nieustannie umyka, a nie poetyckie zawłaszczanie i uprzedmiotowianie świata w totalizujących artystycznych formach przedstawiania.

Ta strategia czytania świata kształtowana przez Karpowicza jest estetycznym doświadczaniem rzeczy słowem nie po to, by ją lepiej

[14] W znaczeniu przypisywanym „mówieniu języka" przez Martina Heideggera. Zob. M. Heidegger, *W drodze do języka*, tłum. J. Mizera, Kraków 2000, s. 14.

opisać, lecz by przynieść doświadczenie jej transcendencji (n i e o d d z i e l n e od estetycznego doświadczania rzeczy), które łączy się z przekształcaniem poetyckich przedstawień w ślady. W jego poezji struktury rzeczy pozostają bowiem zawsze otwarte i nieoznaczone, niegotowe, w procesie stawania się.

Poezję Karpowicza wyróżnia tak pojmowane i praktykowane snucie jako przeglądanie się w sobie słów, ich znaczeń i sensów, dokonujące się w mowie metaforycznej, które nie jest opisywaniem rzeczy, lecz doświadczaniem performatywnej siły słowa. To dyseminacja pozbawiona kierunku i teleologii, wypływ związany z powstawaniem nowych znaczeń i bytów, które są jak elektrony opuszczające orbitę – lśnią kwantyfikując się.

Liryczny monolog medium – literackiego podmiotu Karpowicza – jest snuciem, które wprowadza w mgławicę słów, znaczeń i sensów i pozwala byciu rzeczy w słowie uwydatnić się – emanować. Rzeczy doświadczane są przez mgławice słów i z nich się wyłaniają, wyistaczają. U Miłosza podobną funkcję pełni poetycki obraz, a raczej mgławice wizyjnych obrazów. Snucie towarzyszy estetycznemu doświadczaniu, koncentruje na tym, co zmysłowe. Poezja Karpowicza i Miłosza nie jest szukaniem słowa raz na zawsze danego, adekwatnego do rzeczy – lecz raczej słowa, które lśni, umożliwiając rzeczy Norwidowskie uwydatnianie się. To słowo, w którym rzecz poetycko „mieszka" (by użyć określenia Martina Heideggera). To nie jest słowo, które rzecz zamyka w przedstawieniu; to słowo, które rzecz wydobywa „z mroku" („oświetla ją"), słowo, w którym rzecz znajduje bycie.

Język nie musi więc „precyzyjnie oddawać rzeczywistości". Język jako medium sam mówi; medium snuje, „powtarzając" to, co mówi język. Poetycki podmiot mówiony i działany przez bycie śledzi to, co snuje się w samoskupiających się słowach.

W nowoczesnej sztuce i literaturze coraz wyraźniej odsłania się też rola wizyjnej wyobraźni, której podlega mowa poetycka. Snującego Karpowicza, podobnie jak medytującego Miłosza, można bowiem zaliczyć do grupy „poszukiwaczy formy pojemnej"[15], którzy wyznaczają polskiej literaturze trzecią, pomodernistyczną drogę. Choć każdy z nich jako poeta ma inną literacką biografię, spotykają się w wielu

[15] Szerzej na ten temat piszę w książce *Realizm metafizyczny. Literatura w poszukiwaniu formy pojemnej* (Kraków 2009).

punktach, a wrażliwość prowadzi ich do podobnych odkryć. Jest to tym bardziej interesujące, że odmienne jest tworzywo ich twórczości, Miłosza – obrazowe, a Karpowicza – „słowiarskie". Podobny pozostaje ich poetycki punkt wyjścia: tradycja pierwszej awangardy, awangardy krakowskiej (którą Miłosz wcześnie porzuca, a Karpowicz jest pod jej wpływem do końca). Prowadzi ich ona odmiennymi drogami poetyckich doświadczeń do wspólnych, już pomodernistycznych „punktów dojścia".

Metaforyczna de(kon)strukcja – styl rozbity, „chmura słów"

W nowoczesnej poezji istotne stają się przejawy „stylu rozbitego", stylu tracącego logiczną i dyskursywną spójność i przejrzystość, w którym słowa i obrazy jako fragmenty pochodzące z różnych wyobrażeń i dyskursów wchodzą w niespotykane sąsiedztwo, tworząc „mgławice słów" – kolaż metafizyczny, a nie tylko estetyczny.

W wierszach Karpowicza nieustannie na nowo dochodzi do rozluźnienia (de(kon)strukcji) struktury zdań, słów i konwencjonalnych metafor. „Znaczenie nieznaczne", „odciąganie" znaku od znaczenia – to „rozsuwanie" słów, to „mieszanie" ikon i metafor, które umożliwia im wchodzenie w nowe związki lub w wiele związków jednocześnie. „Luźne" słowa, jak elektrony wybite ze swych orbit, tworzą nowe związki, przeglądają się w sobie, ujawniając „inny wymiar" – ukazując w poetyckim doświadczaniu (czytaniu/pisaniu świata) „niedostępne na co dzień" strony, należące do nieskończonej całości rzeczy, a snująca się metaforyczna mowa umożliwia uczestnictwo w ich transcendencji.

Czytelników poezji zawsze intrygowała skłonność autora *Trudnego lasu* do „wymyślnej" i „kontrowersyjnej" metaforyki, która wprowadza przede wszystkim w przestrzeń różNicy. Mistrz Karpowicza, Julian Przyboś, definiował metaforę jako „podobieństwo w niepodobieństwie". Karpowicz zaś zwraca się ku „niepodobieństwu" w metaforycznym podobieństwie, inicjując w metaforycznym spięciu słów estetyczne uwydatnianie się rzeczy w ich transcendencji.

W tym kontekście nie dziwi już upodobanie Karpowicza do katachrezy, rozszerzającej znaczenia słów, skłonność do właściwych w jej przypadku językowych „nadużyć" i „wykolejeń", do kontrowersyj-

nych estetycznie i „logicznie" nowych sposobów używania słów. Ich zbieranie się w metafizyczne kolekcje w wersach „oryginałów artystycznych" czy też „kopie logiczne" *Odwróconego światła* to swoiste odpowiedniki presokratycznego logosu jako procesu skupiania się, czyli „przedwerbalnego odkrywania i zbierania (*legein*) tego, co napotkane"[16].

De(kon)strukcja Karpowicza wyprowadza słowa i zdania, sensy i znaczenia z zastanych bytów i struktur poznawczych, przede wszystkim rozluźnia ich konwencjonalne i uznane więzi. Poeta, który próbuje „roszad" słownych, przerzuca mosty metaforyczne potrzebne do emanacji nowych bytów i sensów. Snucie de(kon)struuje formy narracji zobiektywizowanej i przedstawiającej, nadając jej wizyjny charakter opowieści, która uwidacznia, odsłaniając nieznane i nienazwane nigdy wcześniej właściwości, sensy i znaczenia doświadczanych estetycznie rzeczy. Zaś ślady transcendencji ukazują się w mowie poetyckiej, w lśnieniach dobra, piękna i prawdy, których doświadczamy, partycypując w rzeczach tego świata.

W ten sposób poezja, która ewolucyjnie wkracza na pomodernistyczną drogę bezpośredniego estetycznego doświadczania rzeczy i Innego w ich transcendencji, wychodzi poza tradycyjnie pojmowane ich wyrażanie, nazywanie i przedstawianie. Nieustannie na nowo de(kon)struuje rzeczy i wydarzenia.

Otwartość mowy metaforycznej włączonej w proces dyseminacji i de(kon)strukcji nie jest już tylko otwartością poznawania, pozostaje zaś otwartością doświadczania estetycznego. Jego mowa nie totalizuje ani nie fragmentaryzuje rzeczy w przedstawieniach.

Wszystko to prowadzi poezję Karpowicza prowadzi poza horyzont modernistyczny – poza modernistyczną metafizykę i modernistyczny antropocentryzm – i przekształca poetę w medium. Karpowicz postępuje podobnie jak autor *Fortepianu Szopena*. Norwid nie pisał bowiem biograficznego wiersza o Chopinie, lecz bezpośrednio doświadczał muzyki, twórcy, fortepianu, bytu narodowego (w całej ich transcendencji), s a m o z b i e r a j ą c y c h s i ę w słowach wiersza, który wciąż się pisze i jest czytany stale na nowo. Podobnie też „rzeczy" snują się, zbierają, wyistaczając się w twórczości samego kompozytora. W ten sposób artysta wyprowadza rzeczy na jaw. Doświadczając ich słowem, umożliwia bytom krystalizację, wypływ, kwantyfikację.

[16] Tak interpretuje ten proces T. Sheehan (zob. N. Leśniewski, *O hermeneutyce radykalnej*, Poznań 1998, s. 41).

Snucie jako opowieść – *Historia białopiennego źródła*

Charakterystyczną cechą nurtu współczesnej poezji polskiej, do którego należy późna twórczość Przybosia, Miłosza i Karpowicza, jest więc przekraczanie modernistycznego horyzontu awangardowych eksperymentów z językiem. W kształtowaniu tego nowego ontohermeneutycznego modelu literatury wciąż uczestniczą (w różnym stopniu) Leśmian, Białoszewski, Herbert i Szymborska. Ich poezja nie jest już zdominowana przez funkcje przedstawiające – przestaje przedstawiać, na przykład za pomocą narracji historycznej traktowanej jako erudycyjny zbiór czasowo uporządkowanych oraz uprzedmiotowionych faktów (zdarzeń), przestaje traktować historyczne rzeczy świata jako wyłącznie intencjonalne przedmioty przedstawień. Poezja trzeciego wyodrębniającego się pomodernistycznego nurtu polskiej literatury przekształca bowiem mimetyczne przedstawianie i odwzorowywanie historii świata w ontohermeneutyczny poetycki proces naśladowania i dyseminacji.

Pojawia się pytanie, w jaki sposób mowa poetycka *Traktatu moralnego* czy *Historii białopiennego źródła* w ł ą c z a s i ę w ów ontyczny proces, którym są dzieje: jak wyistacza i uwidacznia to, co t r w a w n i e k o ń c z ą c y m s i ę l i r y c z n y m w y p ł y w i e, co trwa pochwycone w literackim zdarzeniu bytu. W wyistaczającej byt poetyckiej mowie literackiego podmiotu mówionego i działanego przez bycie, a więc w opowieści d z i e j e s i ę to, czego nie da się zamknąć, odwzorować ani opisać w mimetycznym przedstawieniu historycznym[17]. W tradycyjnie mimetycznej literaturze, w mowie podmiotu literackiego traktowanej jako forma świadomości, świat uprzedmiotawia się bowiem w procesie poznawania i interpretowania, „obejmowania" przez świadomość intencjonalną.

Medium dziejów, którym jest literacki podmiot *Historii białopiennego źródła*, poematu Karpowicza, powiada: „Nie uporządkowane zastaję więc dzieje"[18]. Po leśmianowsku przekazuje swoje doświadczanie nieustannego stawania się świata w poetyckiej mowie opowie-

[17] Do odwzorowania i przedstawienia w narracji dąży każdy dbający o obiektywizm historyk jako erudyta i kolekcjoner czystych faktów, układanych narracyjnie, czasem fabularnie w „kalendarzowym" następstwie zdarzeń.

[18] T. Karpowicz, *Historia białopiennego źródła*, [w:] tegoż, wyd. cyt., s. 193.

ści jako literackiego zdarzenia bytu. To, co historyk pragnie zamknąć w reprezentacji, a więc określić faktograficznie, to, co nie ma granic i przekracza możliwości ostatecznego przedstawienia, poeta sytuuje w niekończącym się procesie emanacji. W immanentnej poetyce wielu utworów Karpowicza odkrywamy tę skłonność do estetycznego i zarazem metafizycznego, wyistaczającego doświadczania w poetyckiej opowieści, w jej artefaktach.

„Kronikarzowi mogły się przydarzyć dzieje ludzkości, a ludzkości – dzieje kronikarza”[19] – pisze Karpowicz we wprowadzeniu do poematu, w którym dzieje ludzkości tworzą ruchomą mgławicę, a nie liniowy, historyczny, przyczynowo-skutkowy ciąg zdarzeń dokonanych:

> Jest to osobliwa historia dwudziestu wieków ludzkości i własnego życia opisywana przez starego kronikarza. Dzieje świata, a właściwie dzieje miłości sławnych kobiet oraz opis stanów i urzędów przeplatają osobiste wspomnienia kronikarza. Granica pomiędzy opisywanymi dziejami jest niejasna. Kronikarzowi mogły się przydarzyć dzieje ludzkości, a ludzkości – dzieje kronikarza. Ani historia, ani jednostka nie ma tu spraw własnych, tylko wspólne. Czy świat przez to zubożał, czy kronikarz – nigdy się nie dowiemy[20].

Słowa ze wstępu do *Historii białopiennego źródła* wypowiada podmiot reprezentujący, jak się domyślamy, autora. Ukazuje się on jako ów specyficzny kronikarz, który jest nieustannie pozbawiany tożsamości. Jako literacki podmiot pozostaje więc jakby zdecentralizowany i „anonimowy” niemal jak w opowieści mitycznej, gdy przekracza świat literackich konwencji poznawczych, mimetycznych czy też kreacyjnych modernizmu. Natomiast w literaturze pomodernistycznej ukazuje się jako medium – literacki podmiot mówiony i działany przez bycie.

Partycypacja w innym

Wchodzenie w istnienie innego i obcego oraz poetycka z nim współegzystencja, które są udziałem literackiego podmiotu, ukazują się w tym poemacie jako ontohermeneutyczny akt współmiłości, którym

[19] Tamże.
[20] Tamże.

jest też wprowadzanie we własny horyzont tego, czego nie da się ostatecznie i „w sposób zadowalający" przedstawić (formalnie określić, zamknąć w granicach choćby tylko wieloznacznych, lecz spójnych i „uporządkowanych" literackich przedstawień). Zawsze pozostaje bowiem ów niedosyt, który Karpowicz nazywał „błędem barw i zapachu".

Jest w moim krajobrazie
błąd barw i zapachu
lecz ciągle
ciągle kocham
to co wciąż się
zmienia[21]

Jest to krajobraz obejmujący „to, co wciąż się zmienia", a więc także przeszłość jako teraźniejszość i teraźniejszość jako przeszłość[22]. To, co wyrażone i nazwane, w poezji przekształca się zatem w ślad transcendencji. Pomodernistyczna poetyka i metafizyka uwidaczniania, a więc literacka metafizyka śladu – nieintencjonalnego, niewyrażalnego zawierania w wyrażalnym, w splocie widzialnego z niewidzialnym – która przejmuje w jego twórczości dominację, odsuwa na drugi plan modernistyczną poetykę, estetykę i metafizykę przedstawiania i uobecniania świata.

Pisanie jako stawanie się

W tej poezji już nie chodzi o poznanie rzeczy w sensie epistemologicznym, lecz o dokonujące się w procesie ontohermeneutycznym ich udostępnianie i uobecnianie się w poetyckim słowie doświadczającym estetycznie świata[23]. To jest sens jego poetyckiego czytania. Poetycka mowa Karpowicza traci zatem swój mimetyczny i alegoryczny porządek jako spójny, logiczny i przewidywalny ciąg przedstawień metaforycznych, a kształtuje się – na sposób opisywany przez Przybosia

[21] W utworze *Miłość* pochodzącym z 1958 roku (tamże, s. 38).

[22] Tę postawę oraz proces znakomicie opisał i eseistycznie wypróbował José Ortega y Gasset w słynnych *Medytacjach o „Don Kichocie"* z 1914 roku.

[23] Sądzę, że ta często opisywana i badana skłonność Karpowicza ukazuje zwłaszcza nieintencjonalność poetyckiej semiozy oraz pojetycznego procesu zbierania się (udostępniania się) rzeczy w słowie.

definiującego liryzm – jako stawanie się ja podmiotu i stawanie się świata.

> Nie ma szczerości bez ukazania swoistego procesu nieustannego r o d z e n i a s i ę autora, kiedy pisanie jest s t a w a n i e m s i ę. Szczerość jest bowiem procesem etycznym pokazanym *in statu nascendi*. Dzieła powstające dla czytelnika, widza i słuchacza, nie d l a s i e b i e s a m y c h, pochodzą z inkubatorów, a nie z żywych, ukrwionych łożysk człowieczych[24].

– twierdził Karpowicz, ukazując ontyczność i nieintencjonalność tego procesu, głosząc powrót sztuki do ja osobowego autora, a więc powrót sztuki zwróconej ku jego sobości; sztuki tak bliskiej zatem Przybosiowemu (mimo jego koncepcji ja lirycznego antropocentryzmu i kreacjonizmu) ideałowi lirycznego pisania jako stawania się ja podmiotu.

Nieprzypadkowo Karpowicz, dla którego pisanie było stawaniem się, przenosi uwagę na słowa oraz ich de(kon)struowane nieustannie znaczenia. Jako poeta czyta świat nie po to, by go rozszyfrować – jego pisanie/czytanie jest estetyczną przyjemnością partycypacji w bycie rzeczy, jej pochwytywania w słowie i w tym sensie obejmowania sensów i znaczeń będących w nieustannym wypływie[25]. Rzecz ujawnia się stale na nowo, zaś autor w tym procesie również staje się – i razem uczestniczą w literackim zdarzeniu bytu.

Większość badaczy zgodnie z semiotyczno-strukturalistycznym paradygmatem czytania wierszy Karpowicza śledzi przede wszystkim ich polisemię, nad którą poeta traci jakby panowanie... Odsłaniają oni zatem intencje poznawcze i semiotyczne ich podmiotu literackiego jako podmiotu poznania i świadomości, a nie literackiego podmiotu wyistaczania. Wydaje się, że interesującym tropem interpretacyjnym jego poezji są towarzyszące stawaniu się (rodzeniu się) podmiotu nieustannie na nowo ontyczność i ponadintencjonalność semiotycznego procesu dyseminacji, który tylko inicjuje owa obserwowana wielo-

---

[24] T. Karpowicz, *Najgęstsza z wszystkich masek*, fragment pracy pod tytułem *Sztuka jako ryzyko*, [w:] tegoż, *Małe cienie wielkich czarnoksiężników. Zarejestrowane w paśmie cyfr od 797 do 7777*, red. A. Falkiewicz, Wrocław 2007, s. 31.

[25] Czytanie/pisanie świata w poezji Karpowicza jest bowiem Heideggerowskim „skupianiem". Zob. M. Heidegger, *Was heisst Lesen? (1954)*, [w:] tegoż, *Denkerfahrungen 1910–1976*, Frankfurt am Main 1983, s. 61. Fragmenty ukazały się w przekładzie G. Sowinskiego („Koniec Wieku. Pismo Filozoficzno-Artystyczne", b.r., nr 4, s. 4).

znaczność słów-śladów-szyfrów-ideogramów zbierających się w metaforyczne sąsiedztwo, słów snujących (tworzących) mgławice znaczeń i sensów[26].

TYMOTEUSZ KARPOWICZ: EXPERIENCING THINGS BY WORD

ABSTRACT

The poetry of Tymoteusz Karpowicz transforms mimetic presentation and projection of reality into an ontohermeneutic poetic process of re-tracing, thereby becoming the art of aesthetic experiencing things by words. This is possible thanks to the lyrical medium – the literary subject in Karpowicz's poetry, whose speech evolves into musical spinning, leading the reader into a nebula of expressions and meanings, thus enabling things to emanate from and be highlighted in words. His poetic discourse brings things into being – for his poetry belongs to the after-modernist trend in Polish literature, which emerged from the modernist and postmodernist movements.

KEY WORDS

Tymoteusz Karpowicz, Polish poetry, postmodernism, after-modernism, medium, metaphorical speech, deconstruction of presentation, literary event of being, poetic spinning, participation

Henryk Czubała

[26] Metaforę mgławic znaczeń i sensów zawdzięczam inspiracji W. Kalagi (*Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001).

JOANNA HAŃDEREK
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

DROGA SAMURAJA

STRESZCZENIE

W niniejszym artykule będzie analizowany fenomen kultury popularnej i jej recepcja zarówno w wąskim, jak i szerokim sensie. Kultura popularna, jak pokazała jej badaczka Jocke Hermes, sięgając często po proste środki przekazu oraz opierając się na uproszczonej stylistyce, potrafi tłumaczyć rzeczywistość i zmieniać podejście do świata jej odbiorców. Film stanowi szczególny aspekt kultury popularnej. *Ghost Dog. Droga samuraja* Jima Jarmuscha stanowi dość szczególny przypadek. Z jednej strony pokazuje w zestetyzowany sposób przemoc i walkę, z drugiej jednakże pokazuje, jak kultura dokonuje recepcji innych kultur. W niniejszym artykule chciałam się skupić zwłaszcza na tym drugim aspekcie.

Opowieść o Afroamerykaninie, który żyje zgodnie z kodeksem samuraja, odtwarzając wiernie opisaną w podręczniku postawę, przyjmując coraz mocniej mentalność „Wschodu", staje się doskonałą ilustracją oddziaływania kulturowego oraz wzajemnego splotu kultur. Człowiek przedstawiony przez Jarmuscha, opierając się na podręczniku *Droga Samuraja*, sam wybiera swe wzorce kulturowe, czerpiąc z możliwości, jakie daje mu otwarta współczesna forma multikulturowości. Równocześnie jest w swoim działaniu autentyczny oraz niemalże pierwotny. Zachowując wierność swemu panu, jak i cnotom samuraja, powraca w świat tradycji kultury japońskiej. Fakt bycia Afroamerykaninem, człowiekiem o korzeniach zarówno afrykańskich, jak i kultury Zachodu (mieszka, urodził się i wychował w Stanach Zjednoczonych), zostaje potraktowany jako równoległy. Pełnia rozwoju egzystencjalnego następuje przez zetknięcie z inną kulturą i jej wartościami.

Istotą opowieści są gangsterskie porachunki, zatem walka i jej kanony zostają skontrastowane z kulturowymi wymogami. Fakt, iż Jarmusch opiera się na przemocy i poprzez nią pokazuje warunkowanie kulturowe, może mieć swą podwójną wartość. Z jednej strony skontrastowanie współczesnej agresji

ludzi Zachodu (prostej, opartej jedynie na przemocy fizycznej) z kodeksem samuraja (każącym nie tylko przestrzegać ustalonych cnót, ale również zapanować nad sobą) może ukazać relacje kultury Wschodu i Zachodu. Z drugiej strony sztuka walki jako sztuka zapanowania nad sobą samym staje się drogą, której realizacja pozawala na uchwycenie autentyczności swego życia, jak w przypadku głównego bohatera filmu Jarmuscha.

SŁOWA KLUCZOWE

popkultura, estetyzacja, wielokulturowość, sztuki walki

INFORMACJE O AUTORCE

Joanna Hańderek
Zakład Filozofii Kultury, Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: handerek.joanna@gmail.com

Czym jest d r o g a s a m u r a j a? Przez co prowadzi? Do czego zmierza? Można pytać, na ile ważna jest w d r o d z e s a m u r a j a fizyczna sprawność, a na ile intelektualna kompetencja. Można też pytać, czy wyznaczona jest na całe życie, czy może samurajem się bywa. Wprawdzie już w nazwie sugeruje się podjęcie pewnych zmagań, które stają się (a może raczej powinny się stać) samym życiem, podróżowaniem przez własną świadomość oraz przez możliwości, jakie daje opanowanie ciała i umysłu, ciągle jednak pozostaje pytanie, co dokładnie oznacza wybranie takiego sposobu życia. Pytanie to o tyle jest ważne, iż we współczesnym świecie nie dotyczy tylko samej Japonii i jej kultury. Gdy przyjrzeć się bowiem spopularyzowaniu wschodnich sztuk walki w całym z g l o b a l i z o w a n y m świecie, można dostrzec, iż często wykraczają one poza ekskluzywny krąg wtajemniczonych adeptów, stając się elementem kultury – i to nierzadko kultury popularnej. Jak zauważył Ariun Appadurai, współczesna globalizacja opiera się na przekazie mediów elektronicznych, gdzie takie formy, jak film, reklama, wiadomości, stanowią stałe źródło rozprzestrzeniania się różnorodnych idei, modeli postępowania, tworząc mnogość kulturowych wzorców postępowania, paradygmatów myślenia i przede wszystkim odpowiadając za propagowanie lub

udostępnianie modeli i wzorów innych kultur. Jak pisze Appadurai, rodzi się oto sytuacja, w której: „Widzimy spotkanie mobilnych obrazów ze zdeterytorializowanymi widzami, jak w przypadku tureckich gastarbeiterów w Niemczech, oglądających tureckie filmy w swoich niemieckich mieszkaniach, Koreańczyków w Filadelfii, śledzących w 1988 roku olimpiadę w Seulu za pośrednictwem koreańskich łączy satelitarnych, czy Pakistańskich taksówkarzy w Chicago, słuchających z kaset magnetofonowych kazań nagranych w meczetach Pakistanu czy Iranu”[1]. Stąd nie dziwi fakt, że film dla wielu badaczy kultury popularnej jest medium prezentującym różnorodność form kulturowych czy przenikania się kultur.

Sięgając po film jako fenomen kultury, można zobaczyć, że często ukazana w nim walka albo stanowi element rozrywki, albo jako główna strategia kształtowania fabuły staje się najważniejszym elementem, prezentującym w sposób steatralizowany albo bardzo wierny różne sposoby walki. W tym kontekście nie jest też zaskakujące, że często to film właśnie prezentuje „swoiste” prawdy czy wytwarza pewną wizję kodeksu i etosu samuraja, jego sposobu walki, jak i bycia w świecie. W *Ghost Dog. Droga samuraja* wydarza się jednak coś zupełnie innego, zarówno związanego z undergroundowym statusem filmów Jarmuscha, jak i z wymiarem kultury popularnej. W celu pełnego zrozumienia tego filmu i jego oddziaływania na świadomość widzów oraz przede wszystkim zrozumienia prezentowanych w nim aspektów d r o g i s a m u r a j a proponuję przyjrzeć się mu jako zjawisku kulturowemu. C. L. Harrington i D. D. Bielby, omawiając telenowele filmowe, używają określenia „tekst”[2]. Odwołując się do nich, proponuję w ten sposób potraktować *Ghost Dog. Drogę samuraja*, czyli jako tekst kulturowy, posiadający znaczenia i dający się interpretować. Tym samym *Ghost Dog* jako kulturowy tekst daje się odczytać na trzech płaszczyznach kulturowych: transkulturowości i problemu przenikania kultur, popkultury i jej zapożyczeń z różnych dziedzin i kultur oraz problemu przemocy i jej estetyzacji.

[1] A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Kraków 2005, s. 11.

[2] Por. C. L. Harrington, D. D. Bielby, *Popular Culture: Production and Consumption*, London–New York 2001.

Przenikanie kultur

Przyglądając się takim aspektom kultury jak sztuka, nauka czy kształtowanie się światopoglądów, można zauważyć, iż nie ma kultury homogenicznej i zamkniętej na wpływy innej kultury. Każda kultura jest na swój sposób splotem różnego rodzaju oddziaływań i interakcji.

Film, do którego chcę się odwołać, jest bardzo dobrym przykładem współegzystowania idei, wartości i paradygmatów. *Ghost Dog. Droga samuraja* Jima Jarmuscha może stać się moim zdaniem swoistą metaforą multikulturalizmu. Już sam fakt, iż akcja filmu rozgrywa się w amerykańskim mieście, którego nazwy ani lokalizacji widz nie rozpoznaje, wydaje się być znaczący. Przestrzeń kulturowa, tak istotna dla wielu kulturowych identyfikacji, zostaje tutaj zatarta w anonimowości miasta. Można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z typowym amerykańskim miastem, ale to określenie wydaje się banalne i puste, gdyż nie zmienia faktu, iż w tym tekście sama kultura nie została uwarunkowana w żaden konkretny sposób. Tak jakby Jarmusch celowo zacierał przestrzeń, by uzyskać świat bez granic, czyniąc rzeczywistość amorficzną i poddaną różnym sposobom konstytucji.

Główny bohater, tytułowy Ghost Dog, jest Afroamerykaninem żyjącym rozważaniami XVIII-wiecznego samuraja Yamamoto Tsunetomo spisanymi w książce *Hagakure – sekretna księga samurajów*. Ten samuraj-Afroamerykanin pozostaje na usługach Louiego, włoskiego mafiosa. Cóż można więcej dodać? W pierwszych scenach multikulturowość ujawnia się i do ostatnich scen będzie głównym tłem oraz ramą całej fabuły filmu Jarmuscha. Jak zauważył badacz multikulturalizmu Will Klymlicka, ważne jest, by zjawisko to ująć w odpowiednie ramy historyczne; multikulturalizm w prostym i podstawowym sensie jako przenikanie się kultur istniał od zawsze[3]. Jednakże jego dojrzała forma oraz dominacja zaczyna się w latach 60. wraz ze zmianą kulturowego nastawienia. Kultura Zachodu, przeżywająca z jednej strony konsumpcyjny dostatek, a z drugiej wstrząs spowodowany rewoltą młodych bitników, „dzieci kwiatów" i różnego rodzaju kontestatorów, uczy się dyskutować na temat istniejących wzorców postępowania, staje się również otwarta na inne formy kultu-

[3] Por. W. Kymlicka, *Multiculturalism: Success, Failure and Future*, Washington 2012.

rowego myślenia i życia[4]. Podróż na wschód[5], jaką podejmowało od lat 60. XX stulecia wielu ludzi, pozwalała na recepcję idei innych niż zachodnie. Wprawdzie rozumienie „duchowości Wschodu" często było upraszczane, nie zmienia to jednak faktu, iż kultura Zachodu od czasu rewolucji kulturowej przeżyła bardzo mocno przepracowanie własnych wartości, zasad, norm i kodów postępowania. Gdy przyjrzeć się przyjaciołom Ghost Doga, można dostrzec kolejny poziom multikulturalizmu, kształtowany od strony egzystencjalnych powiązań i wewnętrznych relacji, jak by to pokazał Clifford Geertz: w bezpośrednich relacjach jednostek[6].

Ghost Dog wolny czas spędza w parku, gdzie jego jedynym przyjacielem, a może też jedyną osobą, z którą pozwala sobie na relacje, jest francuskojęzyczny sprzedawca lodów Raymond. Raymond nie mówi po angielsku, a Ghost Dog nie zna francuskiego, mimo to ci dwaj dogadują się i tworzą swoistą przyjaźń, w której ani ich pochodzenie, ani język nie stanowią żadnej bariery. Poczciwy sprzedawca lodów i płatny zabójca przełamują swą przyjaźnią stereotypowe założenia, iż relacja z drugim człowiekiem wymaga pewnych wspólnych płaszczyzn. Tutaj ich nie ma i być nie może, każdy pochodzi z innej kulturowej płaszczyzny, posiada inny styl życia, wyznaje inny system wartości, a mimo to, czy pomimo tego właśnie odmiennego uwarunkowania, obydwaj po prostu chcą się porozumieć. Jak by zauważył Richard Rorty, dla zwyczajnego bycia wobec drugiego człowieka wystarczy otwartość, chęć współistnienia, rezonowania jego emocji[7]. W relacji Ghost Doga sytuacja jest prosta, jak w myśli Rorty'ego: po prostu akceptuje on swojego przyjaciela, nie oczekując zrozumienia, gdyż ono buduje się pomiędzy nim a Raymondem wraz z każdym spotkaniem.

Drugą osobą, którą spotyka Ghost Dog i z którą się przyjaźni, jest dziewczynka, Pearline, która przychodzi się bawić do parku. Co wydaje mi się istotne, w filmie praktycznie nie ma kobiet (są wprawdzie kochanki mafiosów, ale pojawiają się marginalnie). Jedyną realną

[4] Por. P. Berman, *Opowieść o dwóch utopiach*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2008.

[5] Rozumiana zarówno dosłownie, jak i metaforycznie.

[6] Por. C. Geertz, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, tłum. Z. Pucek, Kraków 2003.

[7] Por. R. Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, tłum. J. Margański, Warszawa 1999.

postacią kobiecą, z którą Ghost Dog wchodzi w relację, jest mała dziewczynka, co pokazuje jego swoistą niedojrzałość, jak również odizolowanie od codzienności. Z drugiej jednakże strony ostatnia scena filmu nadaje postaci Pearline swoiste znaczenie. Dziewczynka siedzi na podłodze w kuchni i czyta podarowane jej przez umierającego Ghost Doga *Hagakure*. W ten sposób dziecko przejmuje to, co stanowiło sens życia Ghost Doga. Wraz z książką zostaje jej przekazany nowy sens, nowy świat, przełamujący z jednej strony niewinność dzieciństwa (dziewczynka czyta o sztuce zabijania), z drugiej jednoznaczność kulturowych paradygmatów, w których wychowywała się wcześniej. W ten sposób multikulturalizm ukazany w filmie staje się czymś naturalnym, czym żyją ludzie i wobec czego kształtują samych siebie. Różnorodność postaw, modeli kulturowych, konwencji, tradycji wydaje się w tym filmie podstawowym tworzywem.

Ghost Dog, wchodząc w świat japońskich samurajów, przejmuje to właśnie nastawienie, w którym szacunek do tradycji (nieważne, czy dla samego Ghost Doga jest to tradycja własna, czy cudza) jest najważniejszy. Dlatego Ghost Dog ginie, gdyż ten właśnie szacunek dla tradycji, posłuszeństwo wobec Pana, staje się najważniejszym elementem wypełniającym jego egzystencję. Z drugiej jednakże strony na sposób multikulturowy tradycja ta zostaje przełamana, czy przepracowana, w momencie, w którym Ghost Dog nie wykonuje polecenia, litując się i nie zabijając młodej dziewczyny. Ten akt nieposłuszeństwa jawnie stoi w sprzeczności ze słowami z księgi *Hagakure*: „Człowiek jest dobrym poddanym, gdy gorliwie pokłada nadzieję w swoim panu. Jest to najlepszy rodzaj poddanego”[8]. Znając księgę *Hagakure*, Ghost Dog decyduje się na zmianę, przesądzając tym samym o swym losie (ludzie mafii postanawiają go zabić za niesubordynację), a z drugiej strony nadając nowy sens słowom. Multikulturalizm stanowi możliwość aktywności, rozwija tradycję, modyfikując jej znaczenia, i poprzez nowe odczytanie powoduje, iż tradycja zaczyna żyć w nowy sposób. Być może dlatego właśnie tacy badacze jak Anne Phillips uznają w multikulturalizmie samą dynamikę i rozwój kulturowych wzorów za pozytywny element[9].

[8] [Online], http://www.wudang.cis.com.pl/hagakure_20.html [dostęp: 3.09.2012].
[9] Por. A. Phillips, *Multiculturalism without Culture*, Princeton 2007.

Popkultura i jej zapożyczenia z innych kultur

W książce Jayne Raisborough *Lifestyle Media and Formation of the Self* pokazany jest wpływ kultury popularnej na świadomość człowieka oraz kształtowanie się postaw pod wpływem mediów. Film odgrywa w tym wypadku jedną z ważniejszych ról[10]. Często też w świadomości społecznej takie filmy jak *Ostatni cesarz, Przyczajony tygrys, ukryty smok, Legenda* stają się nośnikiem wiedzy o kulturach Japonii, Chin czy Tybetu, w sposób uproszczony, przykrojony do konwencji filmowej i potrzeb fabuły prezentując raczej pewne wyobrażenia na temat prezentowanych kultur niż realną wiedzę. Ten dość wybiórczy, o ile nie schematyczny sposób ukazywania innej kultury, jest jednakże nośny, dla wielu ludzi pozostając źródłem wyobrażenia prezentowanych fenomenów. Z drugiej strony, na co wskazała Joke Hermes w *Re-reading Popular Culture*, często taki sposób uproszczonej komunikacji daje możliwość dostępu do pewnych treści i idei kulturowych, które poza mediami nie byłyby dostępne szerokiej publiczności[11]. Uproszczenie to ma zatem swe istotne znaczenie. Kultura popularna, o czym należy pamiętać, wedle Hermes staje się nośnikiem sensów wchodzących do powszechnej świadomości. Nie tylko, jak chce Raisborough, formułujących świadomość człowieka, ale również pozwalających na wytworzenie swoistego języka wspólnoty. Ludzie zaczynają bowiem myśleć pewnymi schematami proponowanymi przez kulturę popularną, komunikować się poprzez odwołania do filmów, seriali czy reklam. Tak wytwarzana wspólnota przekracza granice i uwarunkowania lokalności, w jakiej żyje dany człowiek, wiążąc go z szerszym gronem odbiorców, a przez to pozwalając na pewne wspólnotowe odczuwanie i rozumienie rzeczywistości. Kultura popularna wedle Hermes daje interkulturowy kod porozumienia, tworzy nową płaszczyznę, na której wyrażane zostają nie tylko proste idee, ale również takie znaczenia, które mogą zmieniać światopogląd jej uczestników czy przemieszczać kulturowe symbole, modele i tym samym zmieniać kulturowe uwarunkowania[12].

[10] Por. J. Raisborough, *Lifestyle Media and Formation of the Self*, London–New York 2011.

[11] Por. J. Hermes, *Re-reading Popular Culture*, New York 2005.

[12] Por. tamże.

Problematyka widoczna w książce Jocke Hermes lokuje się w pokaźnej już dziś literaturze badań prowadzonych nad kulturą popularną i jej oddziaływaniami na świadomość człowieka. Z jednej strony tacy badacze jak Joli Jenson, John Fiske czy Camille Bacon-Smith pokazują, iż zaangażowanie w kulturę popularną pozwala na rozwijanie więzi pomiędzy poszczególnymi fanami danego filmu czy serialu, czyniąc z nich aktywnych moderatorów kultury. Z drugiej strony tacy badacze jak Jocke Hermes czy Camille Backon-Smith pokazują, iż uczestnictwo w kulturze popularnej jest kształtowaniem własnej tożsamości, możliwością rozwoju i zmiany człowieka[13]. Jak pokazuje Joli Jenson, fani, zrzeszając się wokół danego filmu, współtworzą świat reprezentowany przez dany tekst filmowy, wytwarzając własną subkulturę, będącą ich środowiskiem i ich własną formą komunikacji[14]. Jenson wyraźnie broni też pojęcia „fan", argumentując, iż błędem jest utożsamianie takich osób z fanatyzmem czy ekstremalnym zachowaniem. Wedle Jenson to przede wszystkim ludzie emocjonalnie związani z danym tekstem kulturowym i wokół niego konstruujący swe relacje z otoczeniem, oraz kształtujący w ten właśnie sposób nowe kulturowe formy. Bardzo podobnie na tekst filmowy patrzy John Fiske, wskazując na jego angażującą rolę oraz możliwość aktywizowania swoich odbiorców[15]. Ta właśnie intensyfikacja staje się bodźcem do zaangażowania w treści pokazywane przez dany tekst filmowy i skoncentrowania się na nim. Poczucie, iż mamy do czynienia z czymś przekraczającym codzienność (film i jego fabuła, choć mogą być oparte na codzienności i jej realiach, zawsze stają się ubarwieniem rzeczywistości), staje się wedle Fiske możliwością zdystansowania się do niej oraz wytwarzania alternatywnych form.

Zupełnie inaczej problem zaangażowania w kulturę popularną i jej oddziaływania interpretują tacy badacze jak Harrington i Bielby. Wedle autorów *Popular Culture: Production and Consuption* istotne jest oddziaływanie kultury popularnej, mediów na kształtowanie się tożsamości jej odbiorców i uczestników. Tożsamość człowieka kształto-

[13] I nie jest ważne w tym miejscu, czy rozwój ten ma charakter pozytywny, czy negatywny. Istotne jest, że kultura popularna stawia przed swoim odbiorcą takie właśnie aktywizujące jego świadomość możliwości.

[14] Por. J. Jenson, *Fandom as Pathology: the Consequence of Characterization*, [w:] *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, ed. L.A. Lewis, London–New York 2001.

[15] Por. J. Fiske, *The Cultural Economy of Fandom*, [w:] *The Adoring Audience...*, wyd. cyt.

wana jest w odniesieniu do różnych wzorów kulturowych, różnego rodzaju bodźców płynących z kultury przez całe życie. Film z jego wyidealizowaną lub pociągającą emocjonalnie narracją przedstawia różnorakie modele, których zastosowanie czy odwzorowanie staje się atrakcyjną formą uzupełniania własnych doświadczeń i myślenia o sobie. W ten sposób, jak podkreślają Harrington i Bielby, człowiek nie tyle staje się wytwórcą nowych form kulturowych (jak to zakładali Joli Jenson, John Fiske i Camille Bacon-Smith), ile odtwórcą przyjmującym niekiedy biernie modele konstruowane w filmie i telewizji[16]. Stąd tożsamość często kształtuje się w sposób nieświadomy, jako zewnętrznie sterowana, modelowana przez nośne obrazy i pociągające zestawy symboliczne.

To teoretyczne zarysowanie wskazuje na rolę popkultury w kształtowaniu świadomości człowieka oraz jego światopoglądu i myślenia o świecie. Często właśnie przez swą estetyczną, fabularną wartość film staje się tekstem nie tylko inspirującym czy otwierającym pewne pole myślenia, ale wręcz konstytutywnym dla świadomości odbiorcy. I wprawdzie samo zjawisko oddziaływania popkultury na człowieka, jak i jej kształtowania wciąż jest badane i wciąż wiele jego aspektów wydaje się być wieloznacznych, moim zdaniem możemy to narzędzie zastosować do zrozumienia fenomenu *Ghost Doga*, co więcej, może ono wytłumaczyć fenomen multikulturowości, jaki w tym filmie zostaje zaprezentowany.

Fabuła filmu Jarmuscha pod wieloma względami jest uproszczona. I tak jak to było pokazane wcześniej, pod wieloma względami spełnia kategorie produkcji kultury popularnej, ma więc charakter angażujący (o czym mogą świadczyć powstałe na temat filmu strony internetowe) oraz oddziaływujący na wyobraźnię widza, stając się narracją wprowadzającą nowe kulturowe aspekty. Z drugiej jednakże strony film Jarmuscha wydobywa pewne niuanse *Hagakure*. Jarmusch pokazuje, jak jego bohater przechodzi na wyższy poziom rozumienia, zatracając swe ego, potrzebę skupienia się na własnych potrzebach czy powierzchowne przyglądanie się rzeczywistości. Postawa Ghost Doga prowadzi go poprzez medytację, którą staje się też dla niego ćwiczenie kendo, słuchanie swego Pana, otwartą postawę wobec innych (Raymond, którego nie rozumie), do wyzbycia się siebie. Droga, jaką przechodzi Ghost Dog, jest kształtowaniem się jego świadomości do

[16] Por. C. L. Harrington, D. D. Bielby, wyd. cyt.

coraz bardziej abstrakcyjnego poziomu. Dlatego Louie nie wie, gdzie mieszka jego zabójca, dlatego też Ghost Dog żyje w anonimowym mieście. Można powiedzieć, że ten człowiek g d z i e ś j e s t, g d z i e ś m i e s z k a, ale żadna z tych lokalizacji nie daje mu określenia ani nie wiąże go z rzeczywistością, nie jest też jego własnością tak, iż staje się on wolny od świata i od siebie samego czy coraz bardziej zdystansowany wobec samej rzeczywistości. Jedyne, co ma, to droga, wyznaczona mu przez jego pana i przez coś, co w filmowym świecie można by nazwać przeznaczeniem.

Takie nastawienie Ghost Doga odpowiada kolejnemu sformułowaniu z *Hagakure*: „Nie znam sposobu pokonywania innych, lecz wiem, jak pokonać siebie"[17]. Ostatni moment Ghost Doga, jego śmierć, stanowi nie tylko konsekwencję wyzbycia się własnego ego, ale oznacza również, iż pokonał on samego siebie. W wielkiej rozpaczy, jaką mógłby przeżyć, doświadczając odwrócenia się od niego jego pana (to Louie przychodzi zabić Ghost Doga), przyjmuje wydarzenia jako zwyczajną sekwencję rzeczywistości. Na swój sposób dalej pozostaje wierny swojemu panu i co więcej, wybacza mu, iż ten zdradził jego zaufanie. Oczywiście w całym filmie *Hagakure* jest z jednej strony fundamentem, na którym zbudowana jest postać Ghost Doga i jego losu, z drugiej jednakże strony jest też w dużej mierze niewidoczna dla widza. Rekonstrukcji tekstu, choć fragmenty zostają przemycone do akcji filmu, musi dokonać sam widz. Jak bowiem uświadamia Joke Hermes, popkultura daje się czytać, ale tylko od jej odbiorcy zależy, co i w jakim stopniu zostanie przeczytane[18]. Sam twórca zapisuje pewne sensy w dziele, ale często robi to w sposób zawoalowany, dlatego korzystając z tej umowności i schematyczności, widz może pozostać albo na poziomie powierzchownej recepcji – wówczas w przypadku Ghost Doga mamy egzotyczne zestawienie Afroamerykanina, płatnego zabójcy i japońskiej tradycji samurajów, samotnika i dziwaka zestawionego z mafią i jej codziennością – albo może w swym odczytaniu sięgać głębiej, co zmusza z kolei do przyjrzenia się temu, co w filmie sugerowane lub dane połowicznie, a co dopiero przez widza może zostać zrekonstruowane i uzyskane jako pełen przekaz.

Z punktu widzenia takich badaczy jak Harrington i Bielby czy Henry Jenkins istotna jest sama narracja, wymagająca od widza pod-

[17] Tamże.
[18] Por. J. Hermes, wyd. cyt.

jęcia pewnej gry, którą można by nazwać postmodernistyczną. Brak nazwy miasta, w którym toczy się akcja, niedopowiedziana przeszłość Ghost Doga, zawieszenie tej postaci w teraźniejszości, stereotypowe przedstawienie Louiego i mafii każą rekonstruować ukryte obrazy i znaczenia. Rekonstrukcji tej można dokonywać w wielu wymiarach, zarówno w odwołaniu do starego kina, jak i w odniesieniu do aspektów kultury amerykańskiej czy multikulturowości. Właśnie dzięki takiej grze z widzem/czytelnikiem tekst, jakim jest film Jarmuscha, wymaga dopełnienia, a tym samym staje się bardziej wciągający czy intrygujący, zachęcając do współkonstytuowania tożsamości bohatera czy poszukiwania tożsamości nie tylko Ghost Doga, ale też pozostałych postaci czy nawet samego widza. Ta wielość możliwości oczywiście rodzi też pytanie, dla kogo ten film jest przeznaczony i kto może w pełni uczestniczyć we wszystkich zamierzeniach reżysera. Pozostawiając jednak to ostatnie pytanie bez odpowiedzi, można podkreślić siłę filmu Jarmuscha, zmuszającą do myślenia na temat postaci, jak i ich tożsamości. Henry Jenkins wskazuje na kreatywność widza, pokazując, iż za każdym razem tekst może być odczytywany na nowo, z nowymi elementami nadbudowanymi przez oglądającego. W zasadzie recepcja tekstu bez jakiejkolwiek zmiany czy przesunięcia znaczeń jest niemożliwa, o ile tylko, choćby w małym stopniu, tekst staje się atrakcyjny dla odbiorcy. Zdaniem Jenkinsa ważne jest kształtowanie się aktywności widza wraz z odkrywaniem nowych treści oglądanego filmu oraz wytwarzanie z jego inspiracji coraz to nowych wariantów i kategorii, które nie tylko rozwijają świat wyobrażony filmu, ale przede wszystkim rozwijają i pozwalają na nowo konstytuować samego widza, jego świadomość czy jego rozumienie rzeczywistości. Należy bowiem pamiętać, że dla Jenkinsa film staje się takim samym źródłem wiedzy o świecie jak każda inna forma kulturowego przekazu[19]. Niedomówienia w tekście Jarmuscha stają się zatem elementem wzmagającym kreatywność, o której pisał Jenkins, i wymuszają zainteresowanie innym kręgiem kulturowym.

Analizując film Jarmuscha, należy moim zdaniem przyjrzeć się nie tylko jego konstrukcji oraz przenikaniu do kultury zachodniej poprzez kulturę popularną kultury japońskiej, równie ważna jest bowiem sama recepcja filmu (zarówno w sensie Harringtona, Bielby'ego, jak i Jenkinsa). Przyglądając się liście cytatów, jaką tworzą na forach inter-

[19] Por. H. Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, London–New York 1992.

nauci, uderza, iż najczęściej cytowane są słowa związane z *Drogą samuraja*, wskazujące, iż film ten staje się do pewnego stopnia wykładnią mentalności i świadomości samuraja w popkulturowej rzeczywistości. Pokazuje to, w jaki sposób w popkulturze wytwarza się obraz samuraja, wizja jego sposobu bycia w świecie, przeznaczenia, sposobu postępowania, kodeksu etycznego, sposobu walki. Ten obraz popkulturowy nakłada się na realnie istniejący w kulturze obraz i znaczenia, wytwarzając na tej podstawie coś nowego, swoistego dla samej kultury popularnej. Klasyczny tekst *Hagakure* staje się punktem odniesienia, zostaje jednak przetworzony i w interpretacji filmowej uzyskuje nową formę istnienia. Nie mamy tu jednak do czynienia z przekłamaniem jednej kultury przez inną, a raczej, jak by to ujął Andre Malraux, z dialogiem pomiędzy kulturami, w którym wytwarza się nowa jakość, nowe znaczenie kulturowe. Film, sztuka pozwalają w ten sposób na utworzenie nowego fenomenu kulturowego, jak pisał Malraux, pozwalają na spotkanie się dwóch kultur i w przestrzeni pomiędzy nimi na rozmowę, inspirację, przekraczanie barier czy ograniczeń różnych autorów i różnych kreatywnych ludzi[20]. Z drugiej strony popularne stają się same zwroty stosowane przez gangsterów, co daje swoiste zmieszanie kultury Zachodu i Wschodu[21].

Kultura popularna, jak to określiła Adrienne L. McLean w *Media Effects*, bardzo często opiera się na swoistym sprzężeniu zwrotnym, zachodzącym pomiędzy przekazem medialnym a jego odbiorem. Z jednej strony można zobaczyć, jak sama kultura, świadomość jej uczestników kształtują sposób przedstawiania i symbolikę zawartą w mediach. Z drugiej jednakże strony można zaobserwować, w jaki sposób media wpływają na świadomość uczestników kultury. W *Media Effects* McLean, stosując metodę Marshalla McLuhana, analizuje popularne seriale, które traktuje jako przestrzeń mitotwórczą, odpowiadającą na świadomość społeczeństwa, często posługując się tym, co nie zostaje przez przeciętnego odbiorcę uświadomione, jest jednak zakresem jego myślenia i metodą reagowania na rzeczywistość. W ten sposób, wedle McLean, przyglądając się kulturze popularnej, można do pewnego stopnia zdiagnozować, jakie są ukryte założenia, fobie, ideały oraz lęki i marzenia społeczne. Można też zobaczyć, w jaki sposób pod wpływem kultury popularnej zostają one albo wzmocnio-

[20] Por, A. Malraux, *Przemiany Bogów. Nadprzyrodzone*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1985.

[21] Por. [online], http://www.server2.madteaparty.pl [dostęp: 8.04.2012].

ne, albo zmienione[22]. Przyjmując założenia McLean, można zauważyć, iż film Jarmuscha staje się z jednej strony odpowiedzią na fascynację kulturą Wschodu, niesłabnącą od lat 60. XX stulecia, z drugiej zaś strony przyłącza się do swoistej popkulturowej listy kształtującej obraz skonstruowanej medialnej rzeczywistości czy swoistego s y m u l a k r u m (jak by to ujął Baudrillard), prezentując „duchowość" czy „mentalność" Wschodu. Hiperrzeczywistość Baudrillarda stanowi bardzo dobrą eksplikację tego fenomenu, nie odwołuje się bowiem ona w swej symbolice do realnie istniejącego świata, ale do samej siebie, uprzednio zaistniałych w niej symboli, tekstów i znaczeń. Dlatego widz dostaje obraz kultury samuraja, który choć opiera się na *Hagakure*, bazuje na uprzednio wytworzonych w kulturze Zachodu tekstach i wyobrażeniach kultury japońskiej. Moim zdaniem można powiedzieć, że jest to J a p o n i a w y o b r a ż o n a, hiperrzeczywistość, która zakłada samą siebie, opowiadając nam coś o świecie i dając nowe możliwości dalszego wytwarzania znaczeń na ten właśnie temat. Nie oznacza to oczywiście całkowitej konfabulacji, hiperrzeczywistość związana jest przecież z rzeczywistością, ale równocześnie pozostaje w stosunku do niej w zapośredniczeniu własnych narracji i znaczeń. Co szczególnie ważne, w filmie Jarmuscha nie da się w zasadzie oddzielić kultury Wschodu od kultury Zachodu. Główny bohater jest człowiekiem przesiąkniętym tak naprawdę wieloma kulturowymi tradycjami, a jego świadomość stanowi swoisty *patchwork* kulturowych oddziaływań i uwarunkowań.

Przenikanie się kodeksu samuraja, jego ideałów i postaw z postawami i światopoglądem gangsterów oraz codziennością amerykańskiego miasta staje się głównym tworzywem filmu Jarmuscha. W ten sposób kultura popularna łączy w jedno kilka odrębnych aspektów kulturowych. Przyglądając się jednak bliżej, można zobaczyć, iż tak jak recepcja kultury samurajów została przetworzona przez zachodnie spojrzenie Jarmuscha, tak samo świat gangsterów czy codzienność amerykańskiego miasta również zostały zapożyczone i również mają znamiona hiperrzeczywistości. W książce *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past* Simon Reynolds skupia się na potrzebie powtarzania kulturowych motywów i czerpania z wcześniejszych dokonań filmu, reklamy czy muzyki[23].

[22] Por. A. L. McLean, *Media Effects*, „Film Quarterly" 1998, Vol. 51, No. 4.

[23] Por. S. Reynolds, *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, New York 2011.

Problem przemocy, jej estetyzacja i filozoficzne eksplikacje

Przemoc w filmie Jarmuscha odgrywa kluczową rolę. Główny bohater jest płatnym zabójcą na usługach mafiosa. W ten sposób sam Ghost Dog staje się symbolem przemocy. Dodatkowo nieustannie przewijające się wypowiedzi i prezentacja *Hagakure* wzmacniają wagę przemocy, zwłaszcza iż głównie pojawiają się wypowiedzi dotyczące walki. Jest to jednak agresja specyficznego rodzaju, który nazwałabym przemocą zestetyzowaną. Henry Jenkins w swej analizie kina i kultury popularnej wskazuje na fenomen filmowego przedstawienia przemocy, które często oderwane jest nie tyle od realności (wszak wielu twórców stara się, zwłaszcza współcześnie, sceny przemocy pokazać w jak najbardziej wiarygodnej formie i z jak największą dokładnością), ile od odpowiedzialności[24]. Przemoc traktowana jako element dzieła sztuki zostaje pokazana w kategoriach estetycznych, będąc elementem tworzywa filmowego. Problemem jest tutaj to, jak można atrakcyjnie pokazać walkę, a nie w jaki sposób można ją zrozumieć, wytłumaczyć czy dopuścić do niej. Nie ma w tym ukazaniu przemocy nic z jej wymiaru negatywnego, znika wymiar śmierci, cierpienia czy upokorzenia (te bowiem, o ile pojawiają się w filmie, również zostają zestetyzowane), a sama przemoc filmowana jest w celu pokazania jedynie techniki walczącego Ghost Doga. Finałowa scena zabójstwa głównego bohatera również daje się odczytać w kategoriach estetycznych, gdzie widz pobudzany do współodczuwania z Ghost Dogiem przygląda się jego heroicznej postawie. W tak zestetyzowanej narracji ginie fakt, iż Ghost Dog jest płatnym mordercą. Film Jarmuscha tak przedstawia bohatera, iż widz jest po jego stronie, podziwiając siłę jego charakteru czy sposób walki.

W filmie Jarmuscha dokonuje się swoista estetyzacja zła. Walka, przemoc stanowią element czy tło opowiadanej historii, czyniąc w ten sposób z przemocy codzienność lub przesuwając przemoc w zupełnie inny wymiar aksjologiczny. Całe życie Ghost Doga oparte jest na zabijaniu i czekaniu na zlecenie, przygotowywaniu się do wykonania zlecenia i ćwiczeniu się w coraz doskonalszej technice zabijania.

[24] Por. H. Jenkins, *The Wow Climax, Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*, New York 2007.

W międzyczasie Ghost Dog idzie do parku, porozumiewa się ze swoim przyjacielem Raymondem, z Pearline, jest dobrodusznym hodowcą gołębi czy wielkim miłośnikiem książek. Te cechy czynią z niego człowieka takiego, jak każdy inny obywatel, o cechach nie tylko pozytywnych czy przeciętnych, ale może i w pewnym stopniu ciekawych. Treningi i rozwój umiejętności sztuki walki wpisane są w codzienność Ghost Doga jako jeszcze jedna normalna czynność, co prowadzi do przekonania, iż bycie płatnym morderca jest po prostu jego sposobem na życie. Walka i zabójstwo nie są czymś złym, ekstremalnym, lecz stanowią normalny tok codzienności Ghost Doga, do którego widz jest nastawiony pozytywnie.

Element dwuznaczności aksjologicznej w tym filmie wprowadza również sam etos samuraja, który nieustannie pojawia się w tle wydarzeń i intensywnego zagłębiania się w *Hagakure*. Wartości takie, jak posłuszeństwo, lojalność, wierność, dzielność, oddanie, pomoc potrzebującym czy koncepcja walki sprawiedliwej, wprowadzają swoisty aksjologiczny wymiar do filmu Jarmuscha, pokazują również różnorodność wartości w multikulturowym świecie.

Przyglądając się jednak samej walce, można dostrzec jeszcze inną głęboką warstwę filmowej opowieści. Ghost Dog przestaje być bezdusznym czy cynicznym mordercą, skupionym tylko na swoim kunszcie, a zaczyna być niczym mnich – człowiekiem jednej drogi, człowiekiem medytacji. Nie bez przyczyny to właśnie d r o g a s a m u r a j a staje się drogą Ghost Doga. A zatem ważniejsze jest dla niego opanowanie samego ciała niż zabicie, sama walka niż jej wynik. Pustelniczy żywot, jaki wiedzie na dachu kamienicy, w której mieszka, codzienne czynności, niczym rytuały oczyszczające, oznaczają rozwój duchowy Ghost Doga. Książki, jakimi się otacza i które czyta, podkreślają tylko jedność jego życia duchowego i fizycznego, próbę zapanowania nad sobą w sposób całościowy.

Jenkins w swych analizach pokazuje drugą stronę przemocy, odwołując się do okrucieństwa i zła eksponowanego w bajkach dla dzieci oraz jego zastosowania w kulturze popularnej adresowanej do dzieci, a więc w kreskówkach i komiksach. Wedle Jenkinsa: „eksponowane zło w bajkach dla dzieci ma równocześnie stanowić swoistego rodzaju szczepionkę ochronną, wzmacniającą dziecko wobec możliwości wydarzenia się zła w jego dorosłym życiu”[25]. W ten sposób

[25] Tamże, s. 73.

sztuka, nie tylko zresztą popularna, spełnia taką właśnie funkcję, stając się możliwością pogodzenia się ze złem i przemocą, jakie prześladują człowieka w codziennym życiu. Ten aspekt terapeutyczny daleki jest jednak zarówno od katharsis starożytnych Greków, jak i amoralizmu niektórych współczesnych przedstawień. Terapia zawarta w takim popularnym tekście filmowym oswaja, powoduje, iż w codzienność wpisane zostaje również nieszczęście – przynależne jej, ale często wypierane przez świadomość człowieka, nieakceptowane lub niezrozumiałe. Dlatego film, bajka, kreskówka, komiks mogą być medium pozwalającym na uświadomienie sobie drugiej strony codzienności. W filmie Jarmuscha Pearline, dziewczynka, która widzi śmierć Ghost Doga i dostaje od niego *Hagakure*, staje się właśnie takim dzieckiem, które doświadcza zła wpisanego w codzienność. Ostatnia scena, opisana już przeze mnie, to moment oswojenia zła, które się wydarzyło. Dziewczynka siedzi na podłodze w kuchni – a więc w przestrzeni jeszcze dla niej bezpiecznej: domu, rodziny, poznając świat zewnętrzny – względem jej wieku, ale i kulturowego uwarunkowania. W ten sposób książka pozwala jej, jak by to interpretował Jenkins, przekroczyć świat bezpiecznej codzienności i zrozumieć zło. Z drugiej jednakże strony figura Pearline staje się zwierciadłem, które ustawia przed swym widzem Jarmusch, pokazując dziecko (jak się zwykło podkreślać zwłaszcza w kulturze popularnej – jako z natury niewinne) uwikłane w zło, uczestniczące w świecie przemocy, która choć realna, zbyt brutalnie stała się jego przeżyciem. Ponownie, jak sądzę, Jarmusch żongluje znaczeniami swego filmu. Jest to zresztą artysta wieloznaczny, często traktowany jako twórca undergroundowy, który wchodząc jednak w konwencje kultury popularnej, rozłamuje jednolitą stylistykę, a jego filmy, w tym właśnie *Ghost Dog*, stanowią formę graniczną, gdzie sprzeciw, protest, próba poszukiwania własnej autentyczności twórcy łączą się z kategoriami popkulturowymi i z wymiarem doświadczenia codzienności.

Dlatego też trudno byłoby powiedzieć, że film Jarmuscha jest tylko estetyzacją przemocy czy zła – wyraźnie widać, iż zło czy przemoc, nawet jeżeli są estetyzowane, nie służą samej estetycznej wartości, prowadząc w głębszy wymiar.

W stałej lekturze *Hagakure* i drodze Ghost Doga cnotą jest nie tylko wytrwałość, ale również mądrość oraz zdolność zapanowania nad sobą. To, co powtarza nieustannie mistrz, to konieczność zdystansowania się od siebie samego, własnego życia, po to, by być gotowym

nie tylko na śmierć – chociaż to w *Hagakure* jest wartością podstawową – ale również na dokonanie tego, co trzeba, tego, co właściwe dla danej sytuacji. Oparcie całej akcji *Ghost Doga* na *Hagakure* nadaje jej etyczny wymiar. Zdrada wobec Ghost Doga, jakiej dopuszcza się Louie, jest jako czyn poza kręgiem wyznawanych przez samuraja wartości, stanowiąc zwykłą słabość (Louie decyduje się zabić Ghost Doga ze strachu przed pozostałymi członkami mafii) oraz podłość. Ghost Dog, który wie o zamiarach swego „pana", pozostaje nadal wierny zasadom, jakie przyjął. Ta wierność oznacza jego honor. Równocześnie, o czym już była mowa, pozostaje wierny zasadzie współodczuwania i bycia dobrym (dlatego nie zabija niewinnej dziewczyny) i spokojnie ponosi zasłużoną w jego mniemaniu karę: śmierć. Jest zresztą na nią przygotowany, co pozwala mu na zachowanie honorowej postawy i wierności. Jest to wierność nie wobec pana, lecz wobec samego siebie i wyznawanych wartości. Ta postawa wobec etosu (ale już zmodyfikowanego i przepracowanego, umieszczonego w nowym kontekście rzeczywistości kulturowej) i konsekwencje zachowania wartości stanowią opowieść o cnocie, jaka pojawia się w postępowaniu samuraja.

Najważniejszym aspektem filmu, który wyprowadza całą tę opowieść poza pustą estetykę przemocy (dopracowanych scen walki, teatralizacji i tym samym odrealnienia), jest ostatnia scena: dziecko na podłodze w kuchni czytające *Hagakure*. Pearline – jak już było powiedziane – jest figurą, która uosabia niewinność. W filmie Jarmuscha ten stereotyp zostaje jednak złamany, dziewczynka nie tylko widzi śmierć Ghost Doga, ale i w pewnym sensie w niej uczestniczy. Świat Pearline nie jest rzeczywistością ani bezpieczną, ani niewinną. Żyjąc na przedmieściach, otoczona jest nie tylko ludźmi mafii, ale i przeciętnymi obywatelami, zachowującymi obojętność wobec rzeczywistości i tego, co się wydarza. Ta codzienność Pearline jest monotonna i równocześnie odarta z magii czy naiwności dzieciństwa. W ostatniej scenie mała Pearline czyta powierzoną jej przez Ghost Doga księgę, zaburzając porządki domu (bezpieczeństwa, tego, co wewnętrzne, intymne) oraz walki i wojny (a więc tego, co zewnętrzne, niesprzyjające i agresywne). Równocześnie Jarmusch pokazuje, jak dziecko nie jest już dzieckiem, poznaje świat, w którym zaczyna stawać się dojrzałe. Pearline jest dziewczynką, w ten sposób kolejny stereotyp zostaje przełamany: dziewczynka nie jest podporządkowana ideologii bycia kobietą. Jak by to powiedziała Iris Marion Young, nie jest jej

narzucany schemat zachowań przynależny kobiecie. Zostaje jej przekazany wraz z powierzonym *Hagakure* inny model postępowania (w stereotypie myślenia niekobiecy, niedelikatny, niemacierzyński). I wreszcie ostatni aspekt zabawy, jaką czyni ze swej opowieści Jarmusch: Pearline jest małą Afroamerykanką, sięga więc po elementy kulturowe nieprzynależne do jej kutrowego kręgu i zaczyna je studiować.

W ten sposób w warstwie aksjologicznej film/tekst Jarmuscha łamie przede wszystkim stereotypy. Pierwszym jest samo zło, które tutaj przedstawione najpierw jako cnota (cierpliwości i sprawności Ghost Doga) staje się elementem prowadzącym do tego, co zło przekracza. Sprawiedliwość czy przebaczenie stają się możliwe właśnie poprzez przeżycie zła. Z drugiej strony stereotypy dotyczące homogeniczności kulturowej czy oddzielenia kulturowego w multikulturalizmie, na którym opiera się ten film, stają się elementami rozbitymi przez naturalność przyjęcia *Hagakure*. Zarówno dla Ghost Doga, jak i dla Pearline *Hagakure* jest tekstem, którego znaczenie przekracza uwarunkowania czy ograniczenia kulturowe. Ważniejsza jest dla Ghost Doga chęć pójścia za wskazówkami tradycji samurajów niż jego przynależność przypisana mu przez geny czy miejsce urodzenia. Jak by to ujął Clifford Geertz, w ten sposób zostaje wyznaczona odpowiedzialność za tradycje, w jakich zdecydował się uczestniczyć. Ostatni stereotyp – genderowy – choć delikatnie zaznaczony na końcu, okazuje się nie mniej ważny: Pearline jako postać oznacza kontynuację pewnych wzorów kulturowych, jak również przemieszczanie się ich na zupełnie inny grunt społeczny, egzystencjalny i aksjologiczny.

THE WAY OF THE SAMURAI

ABSTRACT

In this paper I shall analyze the phenomenon of popular culture and its reception – in its narrow meaning as well as in the wider one. Popular culture – as it has been shown by Jocke Hermes, one of its researchers – by reaching for simple means of communication and by relying on simplified stylistics, can explain reality and change attitudes of its receivers towards the world. Film is a crucial element of popular culture, and Jim Jarmusch's "Ghost Dog. The Way of the Samurai" makes for a very interesting example. On the one hand, it shows violence and fighting in an aestheticized way, on the other, however,

it also shows how culture incorporates elements of other cultures. What I shall focus on in the present paper is especially this second aspect.

The tale about an African American who lives by the Samurai code, faithfully reconstructing the attitudes described in a textbook and gradually adopting the mentality of "the East," becomes a perfect illustration of cultural influence and interaction between cultures. The man portrayed by Jarmusch relies on a textbook: "The Way of the Samurai," and is thus able to choose cultural paradigmata on his own, drawing from the possibilities that the modern, open form of multiculturalism presents to him. At the same time, he is authentic, almost primary in his actions. By remaining faithful to his master and to the Samurai virtues, he returns to the world of Japanese culture and tradition. The fact of him being an African American, a man rooted in both African and Western culture (he lives, was born and brought up in the United States) is being treated as a parallel. He completes his existential development through contact with a different culture and its values.

The essence of the story are gangster fights, therefore fighting and its canons are contrasted with cultural requirements. The fact that Jarmusch's film is based on violence, and that only through this violence can the cultural determinants be shown, may have a double meaning. On the one hand, the contrast between modern aggression of Western people (simple and based only on physical violence) and the Samurai code (requiring one not only to comply with given virtues, but also to be in control of oneself) can show the relation between Eastern and Western culture, as well as provide a modern take on many traditions and their meaning. On the other hand, this martial art, as the art of being in control of oneself, becomes a way for the hero of Jarmusch's film to seize the authenticity of his life.

KEY WORDS

Popculture, aesthetization, multiculturalism, martial arts

Joanna Hańderek

BARBARA HRYSZKO
(AKADEMIA IGNATIANUM)

SPOSOBY GLORYFIKACJI WŁADCY W MALARSTWIE NA PRZYKŁADZIE IKONOGRAFII LUDWIKA XIV

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest scharakteryzowanie szerokiego spektrum metod i sposobów prezentacji majestatu i dokonań króla Ludwika XIV oraz zawartej w nich treści ideowej w oparciu o analizę ikonograficzną dzieł powstałych w kręgu monarszego dworu i Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu. Malarze tworzący w służbie króla korzystali bądź z formuły metaforycznej (odwołującej się do różnego rodzaju przedstawień alegorycznych lub tematów z historii antycznej), bądź komponowali pseudoreportażowe sceny z życia króla. Bogaty repertuar znakomitych ról wywodzących się z mitologii oraz dziejów starożytnych uwypuklał rangę suwerena. W zbiorze oficjalnych wizerunków z okresu panowania Króla Słońce przewija się jako wspólny mianownik idea prezentowania francuskiego monarchy jako zwycięskiego, pełnego cnót władcy idealnego.

SŁOWA KLUCZOWE

malarstwo francuskie XVII wieku, ikonografia Ludwika XIV, Wersal, Galeria Lustrzana, seria gobelinów *Histoire du Roy, morceaux de réception*

INFORMACJE O AUTORCE

Barbara Hryszko
Katedra Estetyki, Instytut Kulturoznawstwa
Akademia Ignatianum w Krakowie
e-mail: barbara.hryszko@ignatianum.edu.pl

Panowanie Ludwika XIV, skupiającego w swych rękach całą władzę, zdominowało nie tylko życie polityczne w kraju, ale również wszystkie dziedziny kultury i sztuki. Wyrazem tego były liczne instytucje, powoływane do życia z woli władcy i noszące symptomatyczny przymiotnik „królewskie". Sztuki wizualne reprezentowała Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby w Paryżu. Przyjmowani do niej członkowie uroczyście przyrzekali wiernie służyć królowi, malując obrazy[1]. Praca dla monarchy była największym i wyłącznym przywilejem, dostępnym tylko dla akademików, którzy chlubili się prawem do używania tytułu malarza królewskiego (*peintre du Roy, peintre de Sa Majesté*). Sławienie pędzlem wielkich czynów Króla Słońce było głównym zadaniem malarzy historycznych posiadających najwyższą pozycję w Akademii i cieszących się ogromnym uznaniem i renomą. Świadczy o tym chociażby powierzana im tematyka dzieł przyjęcia do Akademii (*morceaux de réception*), będących rodzajem prac dyplomowych, prezentujących umiejętności pretendentów do godności akademika. Tematyka ta najczęściej odnosiła się właśnie do osoby króla i jego dokonań[2].

Należy zaznaczyć, że już samo używanie tytułu malarza królewskiego wskazywało na całkowitą zależność akademików od władcy. To właśnie z kasy państwowej wypłacano im pensje, a król – jako główny mecenas tworzonej przez nich sztuki – miał realny wpływ na jej charakter. Takie uwarunkowania w oczywisty sposób rzutowały na metody ukazywania majestatu monarchy i jego czynów.

Do jakich formuł i wzorców odwoływali się artyści, obrazując króla i jego aktywność? Jaka treść została zawarta w poszczególnych sposobach reprezentacji władcy? Te pytania będą wyznaczać kierunek moich rozważań, bazujących gównie na analizie ikonograficznej dzieł malarzy związanych z Królewską Akademią Malarstwa i Rzeźby w Paryżu oraz z dworem w Wersalu. Celem artykułu jest usystematyzowanie bogatej mozaiki formuł ukazywania potęgi króla Ludwika XIV oraz zawartego w nich ideowego przesłania.

[1] Formuła przysięgi została przytoczona w: *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648–1793*, publiés par A. de Montaiglon, t. 1, Paris 1875, s. 11. Na temat funkcjonowania Akademii pod przewodnictwem Colberta i Le Bruna: Ch. Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648–1793). La naissance de l'Ecole Française*, Genève–Paris 2012, s. 57–69.

[2] Więcej na ten temat: C. Klingsöhr, *Die Kunstsammlung der „Académie Royale de Peinture et de Sculpture" in Paris*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte", 49/4, 1986, s. 556–578.

Zasadniczo artyści przedstawiali monarchę i jego czyny w formie (1) metaforycznej bądź (2) bezpośredniej. Wśród rodzajów metafory możemy wyróżnić (1a) przedstawienia alegoryczne oraz (1b) sceny z historii starożytnej.

(1a) Alegoria

Najwyżej cenioną metodą gloryfikacji władcy było starannie obmyślone przedstawienie alegoryczne[3]. Wynikało to ze statusu samej alegorii, uplasowanej na szczycie wszystkich sposobów obrazowania narracji, ponieważ wymagała ona od malarza erudycji tak w zakresie historii, jak i mitologii oraz personifikacji pojęć abstrakcyjnych.

Monarcha był bądź zastępowany przez postaci mitologiczne, bądź przedstawiany we własnej osobie. Najczęściej króla utożsamiano z bogami takimi jak Jupiter (Jean Le Blond, *Jupiter porażający piorunami Tytanów*)[4] bądź Apollo (Aleksander Ubeleski, *Alegoria pokoju w Nijmegen w 1678 r.*[5]; François Marot, *Owoce pokoju w Riswyck*[6]; Charles-François Poerson, *Apollo przewodzący połączeniu Akademii w Paryżu i Rzymie*[7]).

[3] Popularność kompozycji alegoryczno-historycznych wynikała z przekonania, iż alegoria stanowi najdoskonalszy wykładnik idei *ut pictura poesis*: K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach" Perrault*, Warszawa 1991, s. 276. O tematach alegorycznych: R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, „The Art Bulletin", 22/4, 1940, s. 215–217; N. Milovanovic, *Du Louvre à Versailles. Lecture des grands décors monarchiques*, Paris 2005, s. 130–133.

[4] Jest to *morceau de réception* z 1681 roku: *Les peintres du roi, 1648–1793*, commissariat général de l'exposition Ph. Le Leyzour, A. Daguerre de Hureaux, Paris 2000, s. 238.

[5] Dzieło przyjęcia z 1682 r. Obecnie w rękach prywatnych. Więcej na ten temat: B. Hryszko, *The artistic oeuvre of Alexandre Ubeleski – corpus identification and style definition*, „Artibus et Historiae. An Art Anthology" 2014, Vol. 69 (artykuł przyjęty do druku).

[6] Dzieło przyjęcia z 1702 r. Tours, musée des Beaux-Arts, nr inw. 803-1-14. *Les peintres du roi*…, wyd. cyt., s. 245.

[7] Dzieło przyjęcia z 1682 r. Muzeum w Wersalu. P. Duro, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge 1997, s. 39; Th. Bajou, *La peinture à Versailles XVII^e siècle*, Paris 1998, s. 202–203; *Les peintres du roi*…, wyd. cyt., s. 239.

Oprócz bogów osobę władcy uosabiali również mityczni herosi. Wśród nich możemy wymienić Herkulesa[8] (Pierre Mosnier, *Herkules zbrojony przez bogów na obronę Teb*, 1674 r.[9]; René-Antoine Houasse, *Zabicie Hydry lernejskiej*, 1673 r.[10]; pierwszy projekt Charles'a Le Bruna dla Galerii Lustrzanej w Wersalu, ilustrujący *Prace Herkulesa*[11]), Jazona (Pierre Toutain, *Jazon prezentujący złote runo w świątyni Jupitera*, 1681 r.[12]) oraz Perseusza (Joseph Christophe, *Perseusz ścinający głowę Meduzie*, 1702 r.[13]).

Mitologiczna „deifikacja" króla

W powyższych przykładach postaci alegoryzujące władcę nie oddawały fizjonomii francuskiego monarchy. Obok tych przedstawień istnieje grupa dzieł, na których król był portretowany jako mitologiczny bóg. Ilustruje to na przykład *Portret Ludwika XIV jako Jupitera* Charles'a Poersona[14] oraz dwukrotne wyobrażenie monarchy na sklepieniu Galerii Lustrzanej w Wersalu z atrybutami boga nieba – wiązką piorunów, Eneidą i orłem w scenie *Przeprawy przez Ren w obecności*

[8] Na temat długiej tradycji przedstawiania władców pod postacią Herkulesa: F. Polleroß, *De l'exemplum virtutis à l'apothéose, Hercule comme figure d'identification dans le portrait: un exemple d'adaptation des formes de représentation classiques*, [w:] *Iconographie, propagande et légitimation*, sous la direction de A. Ellenius, Paris 2001, s. 49–76.

[9] Paris, École des Beaux-Arts. *Les Conférences au temps de Guillet de Saint-Georges, 1682–1699*, sous la direction de J. Lichtenstein et Ch. Michel, t. 2, vol. 1 (*Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*), Paris 2008, s. 130–131; *Les peintres du roi*…, wyd. cyt., s. 233.

[10] Tamże, s. 231.

[11] W celu ułatwienia dostępu do ilustracji dzieł na stronie Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux (http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/Search_New.aspx) podaję numery inwentarzowe omawianych obrazów i tapiserii. Muzeum w Wersalu, MV7912. N. Milovanovic, *Les grands décors*…, wyd. cyt., s. 24, 42–43.

[12] Muzeum Luwru, inv8199. *Les Conférences*…, wyd. cyt., s. 124; *Les peintres du roi*…, wyd. cyt., s. 238. Wiecej na ten temat: C. Goldstein, *Louis XIV and Jason*, „The Art Bulletin", 49/4, 1967, s. 327–329.

[13] Tours, Musée des Beaux-Arts (depozyt Muzeum Luwru). *Les peintres du roi*…, wyd. cyt., s. 245.

[14] Th. Bajou, *La peinture*…, wyd. cyt., s. 68–69. Na temat problematyki przedstawiania monarchy absolutnego: L. Marin, *Portrait of the King*, Minneapolis 1988.

wrogów w 1672 r.[15] oraz w *Zdobyciu Gandawy i klęsce Hiszpanów w 1678 r.*[16], wzorowanej na schemacie strącania Tytanów z nieba przez Jowisza (por. wspomniany wyżej obraz Jeana Le Blonda).

Szczególnie często król występował jako Apollo, użyczając bóstwu światłości swoich rysów. Przykładami takiego rozwiązania mogą być dzieła: *Ludwik XIV pod postacią Apolla pokonujący Pytona*[17] czy *Alegoria Ludwika XIV jako Apolla na rydwanie słońca*[18] autorstwa Josepha Wernera Młodszego oraz portret zbiorowy *Rodzina królewska* pędzla Jeana Nocreta[19], na którym monarchę jako boga Słońca otaczają bliscy przebrani za mieszkańców Olimpu. Rola Apolla była zarezerwowana dla młodego króla nie tylko na obrazach, ale również w inscenizacjach baletów – jako dowód mogą służyć dwa kolorowane rysunki monarchy w teatralnym stroju boga światła ze sztuk baletowych Jeana Baptiste'a Lully'ego *Noc*[20] oraz *Wesele Peleusa i Tetydy*[21]. Piękny, młodzieńczy bóg wydawał się najodpowiedniejszy dla wyobrażania Ludwika. Dodatkowo jego postać silnie wiązała się z obranym przez suwerena emblematem, od którego utworzono przydomek Ludwika XIV – Król Słońce. Emblemat ten był właśnie sym-

[15] Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2915. Więcej o wystroju tej najbardziej reprezentacyjnej sali w pałacu: J. Thuillier, *La Galerie des Glaces, chef-d'œuvre retrouvé*, Paris 2007; *La Galerie des glaces: Charles Le Brun maître d'œuvre. Catalogue édité à l'occasion de l'exposition présentée au Château de Versailles, Galerie des glaces, Salle des gardes du roi et appartement de Mme de Maintenon du 24 septembre au 16 décembre 2007*, direction scientifique N. Milovanovic et A. Maral, Paris 2007. Na temat Wersalu jako wyrazu władzy monarszej: É. Pommier, *Versailles, L'image du souverain*, [w:] *Les lieux de mémoire. La nation*, t. 2, sous la direction de Pierre Nora, Paris 1986, s. 193–234; G. Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris 1999.

[16] Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2935.

[17] Muzeum w Wersalu, MV6927/2.

[18] Przedstawienie określane również jako *Triumf Ludwika XIV* datuje się na lata 1662–1667. Muzeum w Wersalu, MV6927/1. G. Sabatier, *La gloire*…, wyd. cyt., s. 546.

[19] Obraz został namalowany w 1670 r. Muzeum w Wersalu, MV2157. G. Sabatier, *La gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672*, „Histoire, économie et société", 19/4 (*Louis XIV et la construction de l'État royal, 1661–1672*), 2000, s. 547.

[20] Paris, Bibliothèque nationale de France. Inskrypcja: *Louis XIV en Apollon*. G. J. Cowart, *The Triumph of Pleasure. Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago 2008, s. 44.

[21] Paris, Bibliothèque de l'Institut, Ms1005. Inskrypcja: *Apollon. Le Roy*. G. Sabatier, *La gloire*…, wyd. cyt., s. 539–540. N. Milovanovic, *Du Louvre*…, wyd. cyt., s. 190–198.

bolem Apolla – boga Słońca. Tę planetę, dającą światło i ciepło, traktowano jako najistotniejszy czynnik życia na ziemi. W analogii to tej symboliki król był postrzegany jako potężne i jedyne źródło władzy, ogarniające swoim zasięgiem wszystkie sfery państwa i sprzyjające wzrostowi plonów naturalnych i artystycznych, a przez to bogactwu i szczęśliwości w całym kraju. Do takiego kontekstu odwoływano się zwłaszcza w tematach pokojowych.

Z kolei w scenach wojennych suweren przybierał postać dojrzałego, silnego, dominującego, rażącego piorunami i budzącego respekt Jowisza-Jupitera. Bóg nieba, niepokonany i najwyższy władca Olimpu, w naturalny sposób był odpowiednim odzwierciedleniem panującego oraz znakomicie odpowiadał bitewnej aurze. W sugestywny sposób przedstawiają to wersalskie malowidła symetrycznie osadzone nad dwoma krańcowymi częściami galerii[22]. Ludwik XIV jest na nich uzbrojony w atrybuty Jowisza jako narzędzia do walki z wrogami i groźnie demonstruje swoją potęgę. Władczo unosi w dłoni wiązki piorunów i błyskawic – mitologiczny oręż – budząc w przeciwnikach i personifikacjach zdobytych miast przerażenie.

Należy zauważyć, iż wspólnym mianownikiem przy wyborze bogów ewokujących osobę monarchy jest ich związek ze światłem. W okresie pokoju były to łagodne i pożyteczne promienie słoneczne, a w czasie kampanii wojennych – błyskawice oślepiające i pioruny paraliżujące wrogów monarchii. Oblicza króla: wojenne – jowiszowe i pokojowe – apolińskie są niejako dwoma stronami jednego medalu. Król jest z jednej strony protektorem i opiekunem, zaś z drugiej – obrońcą i triumfatorem. W obu przypadkach dokonuje się swoista mitologiczna „deifikacja" zasiadającego na tronie Burbona.

Apoteoza króla

Na sklepieniu Galerii Lustrzanej przedstawiano Ludwika XIV także bez mitologicznego kostiumu i atrybutów, jedynie w antycznym rynsztunku i otoczonego postaciami zarówno mitologicznymi i alegorycznymi, jak i współczesnymi królowi. Na malowidłach możemy wyróżnić dwie zasadnicze role odgrywane przez monarchę: w wielkich kompozycjach jest pochłonięty działaniami wojennymi, zaś na

[22] Patrz przyp. 15 i 16.

mniejszych medalionach kieruje polityką wewnętrzną królestwa. Te dwa obszary działalności suwerena spaja największa, środkowa przegroda, ukazująca *Króla samodzielne sprawującego rządy* oraz *Szczęśliwość potęg sąsiadujących z Francją*[23]. W ten sposób pokój, który dzięki królowi i (paradoksalnie) prowadzonym przez niego wojnom zapanował w Europie, jest rodzajem konkluzji tego wielkiego malarskiego peanu[24].

Do scen ukazujących działania militarne monarchy należy *Podjęcie decyzji o wojnie z Holandią w 1671 r.*[25] W scenie tej król tronuje pomiędzy Minerwą i Marsem. Bogini pokoju i słusznej wojny oraz Sprawiedliwość ukazują władcy obraz nieszczęść wojennych. Z kolei bóg wojny zachęca króla do zajęcia miejsca na złotym rydwanie triumfalnym otoczonym Wiktorią i Sławą. Podjęcie się militarnego wyzwania, które niesie za sobą również ofiary, ma moralne uzasadnienie, ponieważ jest to wojna w słusznej sprawie. Zaświadcza o tym obecność opierającej się o tron alegorii Sprawiedliwości, trzymającej wzniesiony miecz i wagę. Konsekwencje podjętej decyzji przedstawiono w scenie ukazującej *Króla zbrojącego się na ziemi i morzu, 1672 r.*[26] W przygotowaniach uczestniczą olimpijscy bogowie: Minerwa, Apollo, Pluton, Ceres, Neptun, Merkury, Wulkan i Mars. Następne malowidło obrazuje *Króla wydającego rozkazy do ataku na siły holenderskie w czterech miejscach jednocześnie, 1672 r.*[27] Ludwik, oparty na swojej lasce dowódcy, władczym gestem wskazuje na mapie przytrzymywanej przez Minerwę cztery fortyfikacje: Orsoy, Wesel,

[23] Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2925. Przekaz ideowy malowideł w Galerii Lustrzanej był dla współczesnych nie tylko stosunkowo łatwo dostępny, ale również czytelny: G. Sabatier, *Sous les plafonds de Versailles. Archéologie et anthropologie de la consommation des signes du roi pendant la monarchie absolue*, [w:] *Iconographie…*, wyd. cyt., s. 243–251.

[24] Wymowę tę potwierdza kierunek rozgrywającej się na sklepieniu narracji, poczynając od Salonu Wojny ku Solonowi Pokoju. Jest ona zgodna również ze starożytną zasadą taktyczną „Igitur qui desiderat pacem, praeparet bellum", pochodzącą z dzieła o sztuce wojskowej Wegecjusza pt. *De Re Militari*. Ten rzymski podręcznik wojskowości był szeroko znany również we Francji. O francuskich przekładach starożytnego dzieła: Ch. Allmand, *The De Re Militari of Vegetius. The Reception, Transmission and Legacy of a Roman Text in the Middle Ages*, Cambridge 2011, s. 152–167.

[25] Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2930.

[26] Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2910. A. M. Schmitter, *Representation and the Body of Power in French Academic Painting*, „Journal of the History of Ideas", 63/3, 2002, s. 420–421.

[27] Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2920.

Bucherich i Rheinberg. Poza postaciami alegorycznymi, zgromadzeni wokół monarchy to między innymi jego brat Filip Orleański, książę Kondeusz i dowódca Turenne. Za epizod godny odmalowania na sklepieniu uznano także *Ponowne zdobycie Franche-Comté w 1674 r.*[28] W scenie tej król pozostaje nieruchomy w centrum wrzawy, a w jego imieniu walczą bogowie. Mars wlecze personifikacje podbitych miast, a Minerwa i Herkules zdobywają skałę symbolizującą twierdzę Besançon.

Drugim zasadniczym polem działalności Ludwika XIV ukazanym na sklepieniu są reformy wewnętrzne. Na czterech medalionach okalających centralną scenę zobrazowano monarchę dokonującego ich samodzielnie, w pozostałych przypadkach zastępuje go alegoria Francji lub personifikacja jego pobożności. W *Przywróceniu porządku w finansach w 1662 r.*[29] król – na prośbę Francji – rozkazuje Minerwie, symbolizującej mądrość królewską, wypędzenie harpii obrazujących nieuczciwych stronników. Jednoczenie podaje złoty klucz do skarbu królewskiego personifikacji wierności, ta zaś pokazuje mu księgi rachunkowe. Obok niej czuwa pies. Alegoria ta odnosi się do głównego kontrolera finansów – ministra Jeana-Baptiste'a Colberta[30]. Medalion po przeciwnej stronie galerii obrazuje *Opiekę przyrzeczoną Sztukom Pięknym w 1663 r.*[31] Personifikacje sztuk lub Akademii[32] z wdzięcznością przyjmują królewski protektorat nad sobą. W scenie *Odnowienia żeglugi w 1663 r.*[33] król trzyma w dłoni trójząb – atrybut Neptuna, stając się niejako nowym bogiem mórz. Natomiast na obrazie *Reforma prawa w 1667 r.*[34] król, spoglądając na Sprawiedliwość z wiązką rózg liktorskich symbolizujących zgodę, przekazuje sędziom księgę z kodeksem postępowania cywilnego (*code Louis*), depcząc jednocześnie alegorię Kłótni, powodującej zawiłe postępowania sądowe.

[28] P. Duro, wyd. cyt., s. 204–208.

[29] Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2926.

[30] [F. Charpentier], *Explication des tableaux de la gelerie de Versailles*, Paris 1684, s. 74–75; [Lorne], *Explication de la galerie de Versailles*, „Mercure galant", décembre 1684, s. 26.

[31] Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2928.

[32] W źródłach pojawiają się dwie egzegezy tej sceny. François Charpentier określa postacie jako nauki i sztuki: [F. Charpentier], wyd. cyt., s. 78–79. Natomiast według ówczesnego periodyku „Mercure galant" alegorie reprezentują Akademie Królewskie: [Lorne], wyd. cyt., s. 28.

[33] Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2921.

[34] Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2923.

Spoglądając na malowidła na sklepieniu Galerii Lustrzanej w kontekście odrzuconego przez króla pierwszego projektu Le Bruna, który jako temat zaproponował prace Herkulesa, możemy traktować ukazane dokonania monarchy jako echo pierwotnego konceptu. Król – wyswobodzony z mitologicznego kamuflażu – jawnie i osobiście odnosi sukcesy militarne i kieruje polityką wewnętrzną królestwa jako nowy Herkules[35]. Jest to swoiste wywyższenie króla nad mitologicznych bogów i bohaterów, którzy zamiast go zastępować, zostali wprzęgnięci do jego służby.

Prawo do zajęcia tak wysokiej pozycji tłumaczono głównie przez wzgląd na królewskie urodzenie. Ciekawym wizualnym odniesieniem do tej kwestii jest *Alegoria narodzin delfina, przyszłego Ludwika XIV*, dzieło przyjęcia do Akademii w 1665 roku Gabriela Blancharda[36]. Ukazuje ono nowo narodzonego króla ofiarowanego Francji z woli władcy Olimpu w obecności personifikacji mądrości, trzymającej księgę z prawem salickim, które traktowało między innymi o zasadach dziedziczenia tronu w obrębie dynastii w linii męskiej. Obok Obfitość rozsiewa złote monety, a Sprawiedliwość depcze wrogów. Scena silnie kojarzy się z ikonografią narodzin Bachusa, oddawanego z polecenia Jowisza na wychowanie nimfom, i stanowi swoiste, pogańskie wskazanie na *Louis-Dieudonné* jako na boski dar ofiarowany królestwu. Ilustrowanie prawomocności władzy Ludwika miało również swój chrześcijański ekwiwalent, przedstawiony na przykład na płótnie *Król otrzymujący koronę i berło od Madonny z Dzieciątkiem* Philippe'a de Champaigne'a z 1643 r.[37] Młodocianemu władcy towarzyszy między innymi matka, królowa Anna Austriaczka, która za łaskę powicia długo oczekiwanego następcy tronu wzniosła jako wotum dziękczynne kościół Val-de-Grace w Paryżu. Czytelnym przesłaniem tej kompozycji jest wskazanie boskiego pomazańca, który władzę nad królestwem otrzymał z rąk samego Boga. W obu przypadkach władza Ludwika XIV ma nadprzyrodzoną legislację.

[35] Patrz przyp. 8.

[36] Muzeum w Wersalu, MV7039. *Les peintres du roi*…, wyd. cyt., s. 227.

[37] Hamburger Kunsthalle – Hamburg. Na temat religijnego malarstwa Philippe'a de Champaigne'a: J. A. Chrościcki, *Czy istniała sztuka jansenizmu w XVII wieku?*, „Ikonotheka", 14, 2000, s. 7–26.

Apoteoza portretu króla

Siły wyższe były wykorzystywane również do dowodzenia wielkości i łaskawości króla. Sposobem na taką gloryfikację było demonstrowanie wizerunku panującego monarchy nie tylko widzom, ale personifikacjom ukazanym na płótnie. Zademonstrowano to na przykład w *Sławie ukazującej Francji portret Ludwika XIV* pędzla Jeana Nocreta[38] lub w scenie, w której bogini Minerwa przedstawia konterfekt króla personifikacjom sztuk (Nicolas Loir, *Alegoria rozwoju Sztuk pod rządami Ludwika XIV*, ok. 1666 r.)[39]. Celem takiego rozwiązania było wyrażenie poglądu – poprzez nieme świadectwo Renomy lub bogini słusznej wojny i pokoju – iż waleczny król dzięki działaniom militarnym i zawieranym traktatom pokojowym stwarza sprzyjające warunki do rozkwitu kraju oraz krzewienia się nauk i sztuk. Alegorie i bogowie osobiście o tym zaświadczały, ukazując portret wielkiego dobrodzieja i opiekuna. To samo przesłanie, choć w nieco odmiennej formie, zawarł Jean Garnier w *Alegorii Ludwika XIV, protektora sztuk i nauk*[40]. Tu podobizna uzbrojonego suwerena jest otoczona narzędziami do uprawnia poszczególnych nauk i sztuk lub ich wytworami.

(1b) Antyczna maska

Symptomatyczne jest to, że XVII-wieczny król w scenach alegorycznych najczęściej występował w antycznym rynsztunku. Było to wynikiem postrzegania Ludwika XIV jako kontynuatora dokonań wielkich starożytnych wodzów[41]. Charles Perrault w poemacie *Wiek Ludwika*

[38] Saint-Quentin, Musée Antoine Lecuyer.

[39] Muzeum w Wersalu, MV8650. L. Marchesano, *Charles Le Brun's Constantine Prints for Louis XIV and Jean-Baptiste Colbert*, [w:] *L'Estampe au Grand Siècle: Études offertes à Maxime Préaud*, éd. par P. Fuhring, B. Brejon de Lavergnée, M. Grivel, S. Lepape, V. Meyer, Paris 2010, s. 466–467; Th. Bajou, *Nicolas Loir „Allégorie du progrès des arts du dessin sous le règne de Louis XIV"*, [w:] *Les peintres du roi*…, wyd. cyt., s. 91–93; Ph. Malgouyres, *Peintures françaises du XVII*[e] *siècle. La collection du musée des Beaux-Arts de Rouen*, Paris, Rouen 2000, s. 125.

[40] *Les peintres du roi*…, wyd. cyt., s. 230.

[41] Antykizowanie stroju wielkich władców nowożytnych było zjawiskiem powszechnym. Por. D. de Marly, *The Establishment of Roman Dress in Seventeenth-Century Portraiture*, „The Burlington Magazine", 117/868, 1975, s. 442–451.

Wielkiego wprost pisał: „I można porównywać, bez uchybienia sprawiedliwości, / Wiek Ludwika z pięknym Wiekiem Augusta”[42]. W ten sposób *de facto* autor zrównał co do ważności dokonania Burbona ze złotą epoką rozwoju starożytnego Rzymu. Przekonanie to znajdowało swój wyraz również w sztuce. Malarze traktowali historię starożytną jako arsenał tematów służących gloryfikacji francuskiego władcy. Obok alegorii był to drugi metaforyczny sposób uwznioślenia przedsięwzięć króla.

By podkreślić różnorakie przymioty Ludwika XIV, wybierano legendarne wydarzenia, na przykład słynne bitwy, akty łaski okazywane pokonanym, traktaty pokojowe, spektakularne triumfy bądź wznoszenie wspaniałych gmachów. Zwycięskie batalie, widziane w bliskim kadrze i ukazujące starożytnych wodzów aktywnie biorących w nich udział, były antyczną egzemplifikacją wojen prowadzonych przez *Louis Le Grand*. Wśród nich należy wymienić przede wszystkim dokonania Aleksandra Wielkiego[43] wyobrażone w serii malowideł Charles’a Le Bruna zatytułowanej *Bitwy Aleksandra* (*Przekroczenie Graniku*, *Bitwa pod Arbelą*, *Śmierć Porusa*)[44] oraz *Bitwę Konstantyna Wielkiego na moście Mulwijskim*[45]. Zestawienie Ludwika XIV z pierwszym chrześcijańskim cesarzem stawiało króla w pozycji obrońcy czystości wiary w królestwie i pogromcy herezji[46].

---

[42] Fragment w tłumaczeniu Krystyny Secomskiej: Ch. Perrault, *Wiek Ludwika Wielkiego, 1687*, tłum. K. Secomska [w:], *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce, 1600–1700*, (*Historia doktryn artystycznych: Wybór tekstów*, t. 3), oprac. J. Białostocki, red. M. Poprzęcka, A. Ziemba, Warszawa 1994, s. 556. Poemat został wygłoszony 27 stycznia 1687 roku na posiedzeniu Akademii Francuskiej, wywołując falę sporów między zwolennikami antyku a obrońcami czasów współczesnych.

[43] Najczęściej Ludwik XIV był reprezentowany przez Aleksandra Wielkiego: M. Gareau, *Charles le Brun. First Painter to King Louis XIV*, New York 1992, s. 33, 41; Th. Kirchner, *Le héros épique. Peinture d’histoire et politique artistique dans la France du XVII*[e] *siècle*, traduit par A. Virey-Wallon et J.-L. Muller, Paris 2009, s. 78–90 ; N. Milovanovic, *Du Louvre…*, wyd. cyt., s. 200–201. Ludwik XIV odgrywał również rolę Aleksandra Wielkiego w sztukach baletowych: G. J. Cowart, wyd. cyt., s. 66.

[44] P. Duro, wyd. cyt., s. 93–100, 148–149; Th. Kirchner, wyd. cyt., s. 235–246; M. Gareau, wyd. cyt., s. 41.

[45] Château-Gontier, musée municipal. L. Marchesano, wyd. cyt., s. 463–476.

[46] Przesłanie to wyraża również *Alegoria odwołania Edyktu Nantejskiego w 1685 r.*, w której Guy-Louis Vernansal namalował króla we własnej osobie odzianego w antyczną zbroję. Jest to dzieło przyjęcia do Akademii z 1687 r. Muzeum w Wersalu, nr inw. 6892. Th. Bajou, *La peinture…*, wyd. cyt., s. 216–217; *Les peintres du roi*…, wyd. cyt., s. 241; Th. Kirchner, wyd. cyt., s. 376–377.

Chętnie sięgano również do legendarnych aktów wspaniałomyślności. I tak Pierwszy Malarz Królewski namalował płótna *Rodzina Dariusza przed Aleksandrem*[47] (zwycięzca odbiera hołdy i błagania o litość od rodziny pokonanego i jednocześnie okazuje im wielkoduszność) oraz *Porus przed Aleksandrem* (macedoński triumfator, doceniając odwagę indyjskiego władcy jako godnego przeciwnika, wyświadcza mu łaskę, pozostawiając go na tronie, choć pod swoim zwierzchnictwem), a Gabriel Blanchard zobrazował w Salonie Apolla w Wersalu *Koriolana odstępującego od oblegania Rzymu na prośbę swojej matki* (dzięki tej wspaniałomyślnej decyzji Rzym został ocalony)[48].

Wzorem dla traktatów podpisywanych przez króla po zwycięskich wojnach był na przykład słynny pokój zawarty przez cesarza Oktawiana Augusta po bitwie pod Akcjum, ukazany na *morceau de réception* z roku 1681 autorstwa Louisa de Boullongne'a pt. *August rozkazuje zamknąć świątynię Janusa na znak pokoju*[49]. Z kolei triumfalne pochody pędzla Charles'a Le Bruna, takie jak *Wjazd Aleksandra do Babilonu*[50] oraz *Triumf Konstantyna*[51], były okazją do ukazania przepychu, splendoru i bogactwa, które kraj zawdzięcza zwycięskiemu wodzowi dzięki zdobytym przez niego łupom oraz pokojowi będącemu początkiem okresu prosperity gospodarczej i rozkwitu kultury.

Czasy pokoju sprzyjały również aspiracjom budowlanym i patronackim władców. Również w tym względzie monarcha mógł bez trudu odnaleźć starożytnych antenatów w osobach na przykład Oktawiana Augusta, Wespazjana czy Juliusza Cezara. Za przykład mogą

[47] Obraz namalowany w Fontainbleau w 1661 r. na pierwsze oficjalne zlecenie króla. Patrz: A. Félibien, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre, peinture du Cabinet du Roy*, Paris 1663; D. Posner, *Charles Lebrun's Triumphs of Alexander*, „The Art Bulletin", 41/3, 1959, s. 238; G. Sabatier, *La gloire*…, wyd. cyt., s. 541.

[48] Malowidło powstałe ok. 1672 r. zostało przypisane Gabrielowi Blanchardowi przez Nicolasa Milovanovica: N. Milovanovic, *Les grands décors peints de Louis XIV esquisses et dessins*, Versailles 2002, s. 40–41. Więcej na ten temat: tenże, *Questions d'attributions au Grand Appartement de Louis XIV à Versailles*, „Revue du Louvre", 3, 2002, s. 31–40; tenże, *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV: catalogue des décors peints*, Paris 2005, s. 138.

[49] Amiens, musée de Picardie. *Grand Siècle. Peintures françaises du XVII^e siècle dans les collections publiques françaises*, commissariat général de l'exposition M. Hilaire, J. Aubert, P. Ramade, Paris 1993, s. 336; *Les peintres du roi*…, wyd. cyt., s. 238.

[50] P. Duro, wyd. cyt., s. 93–100, 148–149; Th. Kirchner, wyd. cyt., s. 235–246; M. Gareau, wyd. cyt., s. 41.

[51] Château-Gontier, musée municipal. L. Marchesano, wyd. cyt., s. 463–476.

posłużyć dwa obrazy umieszczone na sklepieniu Salonu Apollona w Wersalu – *August rozkazujący wznieść port Miseno* Charles'a de la Fosse'a[52] i *Wespazjan rozkazujący wzniesienie Koloseum* Gabriela Blancharda[53] – oraz malowidło Claude'a Audrana w Salonie Diany w Wersalu, zatytułowane *Cezar wysyłający osadników do Kartaginy*[54].

Starannie wybrany zestaw starożytnych tematów odnoszących się wyłącznie do władców stwarzał szerokie spektrum wyboru aktywności godnych króla idealnego. Często były to przełomowe momenty w historii, które odcisnęły wyraźne piętno na dalszych losach ludzkości. Niezależnie od rodzaju, przedstawiane sceny były zawoalowaną aluzją do czynów Ludwika. Antyczna osłona wynosiła wydarzenia współczesne na piedestał, użyczając im swojego autorytetu i znaczenia. Zwykle były to przełomowe momenty w historii. Poprzez odwołanie się do nich Ludwik XIV pragnął zrównać z nimi własne osiągnięcia. Dawni władcy byli wykorzystywani jako prefigury francuskiego suwerena i tym samym (w sensie ideowym) cedowali na niego swoje cechy charakterologiczne, między innymi waleczność skutkującą zwycięstwami, łaskawość i wspaniałomyślność w stosunku do pokonanych czy umiłowanie pokoju i działalności fundacyjnej.

(2) Współczesny wyreżyserowany pseudoreportaż

Aluzyjne głoszenie pędzlem zalet i dokonań króla, choć sugestywne i czytelne dla ówczesnych odbiorców, nie zawsze wystarczało. Z tego właśnie powodu Charles Perrault w poemacie *La Peinture* postulował, aby starożytną retorykę zastąpić bezpośrednią, ilustracyjną formułą[55]. Usunięcie antycznej maski odsłoniło współczesne oblicze królewskich działań i zaowocowało powstaniem swoistego malarskiego „reporta-

[52] N. Milovanovic, *Les grands décors*…, wyd. cyt., s. 40–41; tenże, *Les Grands Appartements*…, wyd. cyt., s. 139–140.

[53] Tenże, *Les grands décors*…, wyd. cyt., s. 40–41; tenże, *Les Grands Appartements*…, wyd. cyt., s. 138–139.

[54] Tenże, *Les grands décors*…, wyd. cyt., s. 40–41; tenże, *Les Grands Appartements*…, wyd. cyt., s. 108–109; N. Milovanovic, *Du Louvre…*, wyd. cyt., s. 45.

[55] Ch. Perrault, *La Peinture. Poëme*, Paris 1668. Patrz również: K. Secomska, wyd. cyt., s. 194.

żu" z życia monarchy – cyklu tapiserii *Historia króla Ludwika XIV*[56]. Pewną rekompensatą za rezygnację z alegoryczno-mitologicznego lub antycznego *entourage'u* był wysoki status gobelinów. Dzieła wykonane w tej kosztownej i pracochłonnej technice były niezwykle cenione i o wiele droższe niż stosunkowo tanie i powszechne malowidła. Już sam fakt utkania przedstawień tworzących wytworny rodzaj wystroju najznamienitszych pałaców dodatkowo wysławiał ukazane wydarzenia.

W serii *Histoire du Roy* możemy wyróżnić przedstawiania obrazujące dostojeństwo władzy, pokojowe i wojenne relacje z państwami sąsiednimi oraz wydarzenia z polityki wewnętrznej[57].

Do pierwszej kategorii należą oficjalne uroczystości najwyższej wagi państwowej, fundamentalne dla panowania monarchy, takie jak *Koronacja w Reims 7 lipca 1657 r.*[58] oraz wydarzenia związane z zawarciem przez króla małżeństwa: *Spotkanie Ludwika XIV z królem Hiszpanii Filipem IV na Wyspie Bażanciej 6 czerwca 1660 r.*[59] i *Uroczystość zaślubin Ludwika XIV z Marią Teresą Austriaczką, najstarszą córką Filipa IV*[60]. Dla tej grupy kompozycji charakterystyczne jest

[56] G. Sabatier, *La gloire*…, wyd. cyt., s. 555. Więcej na temat tapiserii tworzonych pod panowaniem Króla Słońce: P.-F. Bertrand, *Tapestry Production at the Gobelins during the Reign of Louis XIV, 1661–1715*, [w:] *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor, Exhibition catalogue, The Metropolitan Museum of Art, New York, October 17, 2007–January 6, 2008*, ed. Th. P. Campbell, New Heven, London 2007, s. 341–405.

[57] W tym zestawieniu ujęto tylko tkaniny wykonane w Manufakturze Gobelinów do roku 1680. Przedstawienia powstałe w ramach późnej kontynuacji serii, pod koniec panowania króla, zostały zrealizowane jedynie fragmentarycznie, a następnie przerwane śmiercią króla w 1715 r. Więcej na ten temat: E. Gerspach, *Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892. Histoire, commentaires, marques*, Paris 1893, s. 64; P. Marcel, *La Peinture française au début du dix-huitième siècle 1690–1721*, Paris 1906, s. 208; P.-F. Bertrand, wyd. cyt., s. 341–405.

[58] Muzeum w Wersalu, Vmb14190; GMTT982; V3841. Inskrypcja w kartuszu na bordiurze poniżej przedstawienia głosi: *Sacre de Louis XIV, roy de France et de Navarre, fait en l'église Notre-Dame de Reims le VII juin MDCLIV*. G. Sabatier, *La gloire*…, wyd. cyt., s. 557.

[59] Madrid, ambassade de France, GMTT983. Inskrypcja: *Entrevue de Louis XIV, roy de France et de Nav., et de Philippe III roy d'Espagne dans l'isle des Faisans, en l'année MDCLX pour la ratification de la paix et pour l'accomplissement du mariage de Sa Majesté très chrétienne avec Marie-Thérèse d'Autriche, infante d'Espagne*.

[60] Paris, Mobilier national, Manufacture des Gobelins, GMTT984. Inskrypcja: *Cérémonie du mariage de Louis XIV, Roy de France et de Navarre, avec la*

zachowanie symetrii, która przydaje im wyrazu hieratycznego, potęgując wrażenie ceremonialnej powagi.

Politykę zagraniczną króla relacjonowały zarówno przedstawienia dyplomatyczne, jak i batalistyczne. Generalnie tworzyły one pasmo różnorodnych sukcesów władcy, świadczących o jego skuteczności i sprawności w każdym z tych obszarów. Przedstawienia pokojowe ukazują: *Odnowienie sojuszu między Francją i Szwajcarami 18 listopada 1663 r.*[61] oraz audiencje, na których król przyjmuje przeprosiny składane przed jego obliczem przez przedstawicieli obcych państw, na przykład ambasadora króla Hiszpanii[62] lub legata papieskiego, kardynała Flavia Chigiego, który publicznie odczytuje list papieża Aleksandra VII przepraszającego monarchę za incydent związany z ambasadorem Francji w Rzymie[63]. Były to moralne triumfy króla odniesione drogą dyplomatyczną.

Rangę francuskiego władcy akcentowały jednak przede wszystkim sceny militarne, wśród których możemy wyróżnić zwycięskie podboje kolejnych miast oraz wojenne epizody, które miały miejsce w trakcie ich oblegania. W pierwszej z tych kategorii król na bliskim planie, z prawej lub lewej strony, najczęściej na wzgórzu, dosiadając konia góruje nad otoczeniem. Suweren widziany od tyłu lub z boku, wjeżdżający w głąb przedstawienia od strony widza, zwykle prowadzi oddział kawalerii ku zdobywanemu miastu widocznemu w głębi poniżej. Zobrazowanie wojennej aktywności króla oraz ujęcie go jako wodza osobiście dowodzącego i wskazującego laską kierunek jazdy miało poświadczać waleczność i talenty przywódcze monarchy (*Wjazd*

Sérénissime infante Marie-Thérèse d'Autriche, fille aînée de Philippe IV, roy d'Espagne.

[61] Inskrypcja w kartuszu na bordiurze: *Renouvellement de l'alliance entre la France et les Suisses, fait dans l'église Nostre-Dame de Paris par le Roy Louis XIV et les Ambassadeurs des XIII cantons et de leurs alliez le XVIII novembre MDCLXIII*. Muzeum w Wersalu, Vmb14199; GMTT9812; V3845. G. Sabatier, *La gloire*…, wyd. cyt., s. 557.

[62] Paris, Mobilier national, Manufacture des Gobelins, GMTT987. Inskrypcja: *Audiance donnée par le Roy Louis XIV à l'ambassadeur d'Espagne, où il déclare au nom du roy, qu'à l'avenir les ambassadeurs d'Espagne n'entreront plus en concurrence avec les ambassadeurs de France.*

[63] Muzeum Luwru, GMTT95-1. Inskrypcja: *Audience donnée par le roy Louis XIV à Fontainebleau au cardinal Chigi, neveu et légat a latere du pape Alexandre VII, le XXIX juillet MDCLXIV pour la satisfaction de l'injure faite dans Rome à son ambassadeur*. G. Sabatier, *La gloire*…, wyd. cyt., s. 557–558.

Króla do Dunkierki 2 września 1662 r.[64], *Zajęcie przez króla Dôle we Franche-Comté 16 lutego 1668 r.*[65]). Osobisty udział Jego Wysokości w odniesionych wiktoriach dodatkowo uwypuklają znajdujące się na gobelinach inskrypcje, takie jak: *Poddanie miasta Marsal w Lotaryngii na odgłos zbliżającego się króla Ludwika XIV w roku 1663*[66], *Zajęcie miasta l'Isle [Lille] we Flandrii przez armię króla Ludwika XIV dowodzoną przez Jego Wysokość osobiście w roku 1667*[67] czy *Klęska armii hiszpańskiej w pobliżu kanału Brugijskiego pod dowództwem [hrabiego] de Marsin [spowodowana] przez oddziały króla Ludwika XIV w roku 1667*[68].

Czynny udział króla w dowodzonych przez niego bataliach ilustrują również zdarzenia z okopów. Miały one na celu pokazanie jego męstwa i odwagi. Na jednej z tapiserii umieszczono sentencję, która nie pozostawia żadnych wątpliwości co do ideologicznej interpretacji przedstawionej sceny. Czytamy tam, iż jest to *Oblężenie Tournay w roku 1667, gdzie król Ludwik XIV dla rozpoznania stanu na miejscu, będąc w okopach, podniósł się do góry, narażając się na ogień nieprzyjaciół*[69]. Jest to kompozycja zupełnie nietypowa: na bliskim planie widzimy żołnierzy chowających się w zasiekach oraz białego wierzchowca pozostawionego przez króla. Sam monarcha jest widoczny dopiero w głębi, w drugim okopie – stoi wyprostowany ponad obwałowaniem, wskazując laską dowódcy cel natarcia. Gobelin ten zawiera wizualny przekaz, iż król pragnął w ten sposób zagrzać żołnierzy do boju i wlać w ich serca świeży zapał, nie bacząc, iż naraża

[64] Muzeum w Wersalu, Vmb14193; GMTT986; V384. Tamże, s. 558.

[65] Muzeum w Wersalu, Vmb14201; GMTT9814; V38413.

[66] Muzeum w Wersalu, Vmb14198; GMTT9811; V3846. Inskrypcja: *Réduction de la ville de Marsal en Lorraine au premier bruit de l'approche du roy Louis XIV en l'année MDCLXIII*. Inskrypcje zostały podane w oryginalnym brzmieniu ze względu na ich rolę w objaśnieniu treści przedstawienia.

[67] Muzeum w Wersalu, Vmb14200; GMTT9813; V38410. Inskrypcja: *Prise de la ville de l'Isle en Flandres par l'armée du Roy Louis XIV commandée par Sa Majesté en personne en l'année MDCLXVII*. J. Vittet, *Tapestry in the Baroque, Threads of Splendor*, *The Metropolitan Museum of Art*, New York, 2007, s. 374–389.

[68] Muzeum w Wersalu, Vmb14195; GMTT988; V38411. Inskrypcja: *Défaite de l'armée espagnolle près le canal de Bruges sous la conduite de Marsin par les trouppes du roy Louis XIV en l'année MDCLXVII*.

[69] Muzeum w Wersalu, nr inw. Vmb14192;GMTT985;V3848. Inskrypcja: *Siège de Tournay en l'année MDCLXVII où le Roy Louis XIV estant dans la trenchée se lève au-dessus et s'expose au feu des ennemis pour reconnoistre l'estat de la place*. Wydarzenie to miało miejsce 21 czerwca 1667 r.

się na utratę życia, oraz że wykazał się przy tym niezwykłą odwagą, by nie rzec – brawurą. Drugi incydent, który również uznano za godny utkania na tapiserii, dokumentuje wydarzenie, w którym król ponownie znalazł się w niebezpieczeństwie. Miało ono miejsce w czasie oblężenie Douai w roku 1667, gdy nieprzyjacielska kula armatnia zabiła konia przybocznego strażnika Jego Wysokości[70]. Istotą tych „obrazowych raportów" z pól bitewnych było wskazanie, iż król nie unikał ognia walki, co więcej, wielokrotnie odznaczył się wielkim bohaterstwem.

W serii *Historia króla* znalazła się również scena z polityki wewnętrznej ściśle związana z mecenatem artystycznym monarchy. Jest to *Wizyta króla w Manufakturze Gobelinów*[71]. Fakt ten był niezwykle doniosły dla artystów i rzemieślników pracujących w tej królewskiej instytucji, gdyż bezpośrednio dotyczył ich twórczości, eksponując jej znaczenie jako pracy dla króla, co w owym czasie było traktowane jako największy zaszczyt, spotykający tylko najzdolniejszych wykonawców. Wszystkie te względy wpłynęły na chęć utrwalenia monarszych odwiedzin. (Nie sposób oczywiście nie dostrzec i bardziej partykularnego aspektu tej realizacji, ponieważ była to także swoista autoreklama Manufaktury Gobelinów, w której powstała cała seria). Opisywana kompozycja stała się również pretekstem do ukazania stanowiska króla wobec służebnej roli sztuki w głoszeniu chwały jego rządów. Władca jako protektor troszczący się o rozwój różnych dziedzin twórczości artystycznej przykładał wielką wagę do wizualnej oprawy swojego panowania. Z pewnością miał on pełną świadomość możliwości oddziaływania plastycznej wizji i jej przydatności w propagowaniu królewskich dokonań. Powyższe czynniki zaowocowały włączeniem sceny *Wizyty* do szeregu wydarzeń o najwyższym statusie państwowym w cyklu *Histoire du Roy*, będącym zarazem oficjalną historią królestwa.

---

[70] Muzeum w Wersalu, nr inw. Vmb14196;GMTT989;V3849. Inskrypcja: *Siège de Douay en l'année MDCLXVII où le roy Louis XIV sortant de la tranchée, le canon de la ville tue le cheval d'un garde du corps proche de sa majesté*.

[71] Muzeum w Wersalu, nr inw. Vmb14197;GMTT9810;V38412. Inskrypcja: *Le Roy Louis XIV visitant les manufactures des Gobelins où le sieur Colbert, surintendant de ses bastimens, le conduit dans tous les atteliers pour lui faire voir les divers ouvrages qui s'y font*. Na ścianie w głębi jest widoczna dolna część gobelinu utkanego wg obrazu Ch. Le Bruna *Przekroczenie Graniku*, o którym wspomniano powyżej.

Charakterystyczną cechą tej serii tkanin jest wierne odtworzenie realiów epoki oraz zwyczajów i zasad etykiety. Duże znaczenie z reportażowego punktu widzenia miało również wierne odtworzenie wnętrz, na przykład katedry Notre-Dame w Reims, komnaty króla w pałacu w Fontainebleau czy ozdobionej tkaninami sali skonstruowanej na Wyspie Bażanciej. Natomiast w scenach pejzażowych dokładnie odtworzono rzeczywisty wygląd miast oraz ich układ topograficzny. Na gobelinach także fizjonomie postaci są portretowe, dlatego łatwo możemy wskazać poszczególne osoby – na przykład w spotkaniu króla z jego przyszłym teściem[72] widzimy indywidualne rysy twarzy obu monarchów oraz hiszpańskiej infantki, a w orszaku Ludwika rozpoznajemy bez trudu królową matkę, kardynała Mazzariniego, księcia Filipa Orleańskiego – brata króla itd. Równie precyzyjnie odtworzono uzbrojenie żołnierzy oraz ubiory króla i jego dworu, na przykład Marię Teresę ukazano w białej sukni z szeroką krynoliną, a Hiszpanów w płaszczach z charakterystycznymi krzyżami.

Wszystkie te elementy wzmacniają walor dokumentacyjny tej grupy przedstawień, potęgując wrażenie stworzenia autentycznej kroniki zdarzeń. Zabieg ten miał na celu przekonać odbiorcę, że przy tak wiernym odwzorowaniu rzeczywistych detali równie precyzyjnie została zobrazowana prawda o triumfach króla. Jednak w istocie są to kompozycje dokładnie przemyślane i zaplanowane, a w efekcie schematyczne i tworzące wyidealizowany obraz czynów króla[73]. Ta tylko z pozoru realistyczna grupa gobelinów tworzy starannie wyreżyserowane przedstawienia, bliskie estetyce teatru.

Specyfika wizji historii będącej częścią oficjalnej wykładni dziejów Francji *ancien régime'u* polegała na umiejętnym przekształceniu obrazu wydarzeń, tak aby budował on autorytet władcy. Króla Słońce przedstawiano w wielu rolach: jako niezwyciężonego wodza, wielkiego triumfatora, dawcę pokoju, zwycięzcę wspaniałomyślnego dla pokonanych wrogów, skutecznego dyplomatę, obrońcę wiary, fundatora i mecenasa oraz opiekuna nauk i sztuk. Jego osobę ewokowały różnorodne postaci: mitologiczni bogowie (Jowisz-Jupiter, Apollo itd.), herosi (Herkules, Jazon, Perseusz itd.), antyczni władcy (Aleksander

[72] Patrz: przyp. 58.

[73] Spojrzenie na panowanie Ludwika XIV jako starannie skonstruowany polityczny spektakl prezentują również: J.-M. Apostolidès, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981; P. Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven 1992.

Wielki, Koriolan, Juliusz Cezar, Oktawian August, Wespazjan, Konstantyn Wielki itd.). Tak obszerny wachlarz ról służył podniesieniu prestiżu monarchii oraz sugerował potężny zasięg działań króla. Schlebianie ambicjom francuskiego władcy poprzez jego gloryfikację, a nawet „deifikację" przybierało rozmiary imponujące. Podstawowym czynnikiem tego zjawiska była całkowita zależność artystów od króla jako potężnego mecenasa sztuki. Multiplikacja formuł ikonograficznych i sposobów obrazowania tworzyła także wrażenie równie obfitej treści przedstawień. Tymczasem bogactwo rozwiązań formalnych i ikonograficznych można w najszerszym ujęciu sprowadzić do jednego fundamentalnego przesłania, polegającego na prezentowaniu króla jako skutecznego, odnoszącego sukcesy w każdej dziedzinie monarchy idealnego – Ludwika Wielkiego, będącego darem od Boga dla poddanych.

WAYS OF GLORIFYING A RULER IN PAINTING: THE EXAMPLE OF LOUIS XIV'S ICONOGRAPHY

ABSTRACT

The aim of this article is to characterize a wide spectrum of methods and ways of presenting the majesty and achievements of king Louis XIV and their ideological content, on the basis of an iconographic analysis of the works executed within the circle of painters of the royal court and the Royal Academy of Painting and Sculpture in Paris. These royal painters used either metaphor (referring to different kinds of allegorical representations or themes from ancient history) or composed pseudo-reporting scenes from the monarch's life. A rich repertoire of superb roles of mythological and ancient origins emphasized the dignity of the seigneur. The leading idea behind the official images of the Sun King is his portrayal as a victorious, ideal ruler full of virtues.

KEY WORDS

17th century French painting, iconography of Louis XIV, Versailles, Hall of Mirrors, the series of tapestries entitled *Histoire du Roy*, *morceaux de réception*

Barbara Hryszko

JOANNA JAKUBOWSKA

(SZKOŁA WYŻSZA PSYCHOLOGII SPOŁECZNEJ W WARSZAWIE)

CZY PRACE DAMIENA HIRSTA SĄ SZTUKĄ? WOKÓŁ ROZWAŻAŃ TEORETYCZNYCH DONALDA KUSPITA, JEANA BAUDRILLARDA I ARTHURA C. DANTO

STRESZCZENIE

Damien Hirst jest jednym z „post-artystów" czy też, innymi słowy, artystą, który zaczął tworzyć po „końcu sztuki". Prace przedstawiciela grupy Young British Artists są w omawianym artykule swego rodzaju pretekstem do podjęcia problemu „końca sztuki" i omówienia związanych z nim trudności z analizą, określeniem celu i wartości estetycznej dzieła. Nawiązując do konkretnych przykładów tak zwanej post-sztuki, autorka porównuje i krytycznie rozważa poglądy trzech teoretyków Donalda Kuspita, Jeana Baudrillarda i Arthura C. Danto.

SŁOWA KLUCZOWE

koniec sztuki, post-sztuka, wartość estetyczna, muzeum, sztuka konceptualna

INFORMACJE O AUTORCE

Joanna Jakubowska
Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie
e-mail: jakubowska.asia@gmail.com

Damien Hirst (przedstawiciel grupy tak zwanych Młodych Artystów Brytyjskich) nie miał przyjemności zakwalifikować się do Nowych Dawnych Mistrzów, wymienianych z imienia i nazwiska na liście

Donalda Kuspita. Udało mu się natomiast uzyskać status postartysty tworzącego postsztukę, a więc został zaszeregowany obok Andy'ego Warhola, Johna Cage'a, Roberta Rauschenberga i oczywiście mizoginicznego (według Kuspita) Marcela Duchampa. Odmówiono mu wobec tego miana wizjonera humanisty, którego twórczość „przynosi świeże poczucie celowości sztuki – wiarę w możliwość utworzenia nowej harmonii estetycznej z dramatu istnienia, bez zafałszowania go – wraz z nowym poczuciem uniwersalności artystycznego języka"[1]. Postsztuka, zdaniem Kuspita, nie tylko odwraca się od wartości estetycznej, ale przede wszystkim za bardzo „przytula się" do wroga i z nim utożsamia, a „wróg" to życie codzienne, a więc – także w przypadku Hirsta – w grę wchodzi rezygnacja z klarownej granicy między sztuką a rzeczywistością.

> Kiedy sztuka współczesna przytula się do codzienności i utożsamia się z nią [...] [staje się] w najlepszym wypadku sztuką nominalną, zjawiskiem powszechnym, z zaszczytną tożsamością sztuki, ale bez jej transcendentalnej ambicji i substancji estetycznej. Jest to w rzeczywistości codzienne życie kiepsko przebrane za sztukę[2].

Kwintesencją osiąganej w ten sposób banalności jest wedle Kuspita sztuka konceptualna, a jej strażnikami są muzea i rynek finansowy.

Po pierwsze więc, postsztuka – zgodnie z przytaczaną przez Kuspita wypowiedzią Andy'ego Warhola – pozbawiona jest głębi. „Jeśli chcesz wiedzieć wszystko o Andym Warholu, po prostu popatrz na powierzchnię: moich obrazów, filmów i mnie – oto ja. Za tym nie ma niczego"[3]. Po drugie, jego splendor artystyczny to po prostu sukces materialny i społeczny, którego ceną jest ignorowanie głębokiego wymiaru egzystencjalnego. Po trzecie, współwinne sankcjonowania tego rodzaju sztuki są muzea. „Pieniądze i muzea zapewniają nowy status przedmiotom, ponieważ dzięki nim stały się ważnymi dobrami inwestycyjnymi, wznosząc się ponad spekulację intelektualną, która na początku uczyniła je dziełami sztuki"[4].

Warhol, Hirst i inni przedstawiciele postsztuki nie wierzą w to, co dla Kuspita jest uświęconym celem sztuki, w transcendencję i głębię.

---

[1] D. Kuspit, *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Gdańsk 2006, s. 194.
[2] Tamże, s. 62.
[3] Tamże, s. 153.
[4] Tamże, s. 78.

Objawienie transcendencji w tym, co codzienne, jest wartością sztuki, tak jak nieodłączna od sztuki jest wartość estetyczna. Dla postartystów nie ma też głębi, nie ma prawdy o rzeczywistości, nie ma czegoś pod powierzchnią, nie ma czegoś nad, co mogłoby uporządkować poglądy teoretyczne i pokazać, jak właściwie żyć. Spór Kuspita z postartystami ma więc charakter czysto światopoglądowy i –jako taki – jest nierozstrzygalny (oczywiście nie dla Kuspita, który zakłada esencjalistyczną koncepcję sztuki, pozwalającą łatwo odgraniczyć sztukę od nie-sztuki, sztukę od rzeczywistości, sztukę od codzienności). Bliższe praktykom postartystów byłyby raczej rozważania teoretyczne Jeana Baudrillarda i Arthura C. Danto. Ten pierwszy nie tylko odrzuca głębię, ale i akcentuje historyczność geniuszu artystycznego, uznając, że Warhol w latach 60. XX wieku był genialny, a w latach 80. stracił swój niezwykły zmysł[5]. Drugi z teoretyków akcentuje z kolei zależność pojęcia sztuki od świata sztuki, akcentuje więc nie tylko czasowość sztuki, ale włącza do jej zakresu przejawy – by pozostać przy terminologii Kuspita – postsztuki.

> Absurdalne wręcz wydaje się twierdzenie, że można przekazać jakąś uniwersalną wizję artystyczną w świecie, w którym nie ma żadnych doświadczeń uniwersalnych, a jest tylko różnorodność doświadczeń zdeterminowanych kulturowo. W takim ujęciu sztuka jest tylko kolejnym omówieniem jednej z kulturowych wersji codziennego życia, a nie rewolucyjnym wyzwaniem dla niego. [...] Sztuka może jedynie wpływać na kształt jego powierzchni[6].

Przytoczona wypowiedź Kuspita jest o tyle ciekawa, że większość postartystów mogłaby się pod nią podpisać. Nie wydaje się ona jednak wyrazem bólu światopoglądowego teoretyka, który pragnie, aby artysta była autorytetem głoszącym prawdy uniwersalne. Autor *Końca sztuki* „pluje" na Duchampa, twierdząc, iż jego kreacje są wynikiem zaburzeń psychicznych i zazdrości wobec Pabla Picassa i Henriego Matisse'a, którym nie dorównywał talentem, a jednak nie potrafi wyjaśnić, dlaczego ten mizogin, który targnął się na zmysłowość sztuki malarskiej, tak bardzo wpłynął na zwrot w sztuce, dlaczego historia nie pozostała obojętna na jego destrukcyjne działania.

---

[5] J. Baudrillard, *Złudzenie estetyczne i jego kres*, [w:] tegoż, *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006, s. 48–49.

[6] D. Kuspit, *Koniec sztuki*, wyd. cyt., s. 163.

Kuspit krytykuje również Damiena Hirsta, powołując się na fakt, że jego praca wystawiona w galerii nowojorskiej Mayfier została rozmontowana i wyrzucona do śmieci przez zatrudnionego tam sprzątacza, a sam artysta nie wydawał się tym faktem zamartwiony, wręcz przeciwnie: zdawał się cieszyć, że – jak pisze Kuspit – jego sztuka jest tak bliska życiu. Teoretyk dodaje, że prace Hirsta sprzedają się za niebotyczne pieniądze, nawet jeśli sam autor zleca tylko ich wykonanie. Mimo to odnajdziemy w *Końcu sztuki* trafne określenie sztuki konceptualnej. Czytamy bowiem, że „normą w postsztuce jest gra języka i przedmiotu. Jest ona przygodą semiotyczną wykorzystującą codzienne środki do wytwarzania konceptualnego zgrzytu”[7]. Oczywiście można tutaj dyskutować, czy tego typu aranżacje powinno się nazywać sztuką, czy też nie. Niewątpliwie sztuka konceptualna jest czymś trudnym w ocenie, szczególnie że, po pierwsze, owa gra semiotyczna apeluje do indywidualnego podmiotu i z punktu widzenia tego podmiotu może być różnie odbierana, po drugie zaś, wartości estetyczne nie mają tu znaczenia, co eliminuje estetykę jako przydatne narzędzie oceny. Niemniej jednak trzeba też powiedzieć, że Kuspit wspiera swoją krytykę najbardziej radykalnymi przykładami sztuki konceptualnej, eksponując fekalny wątek w nawiązaniu do niezrealizowanego pomysłu Salvadora Dalego, który miał podobno zamiar zamknąć własne ekskrementy w słoiku. Z tej perspektywy oceniany jest również Damien Hirst jako twórca pozbawiany talentu, umiejętności technicznych i zmysłu estetycznego, który świetnie się bawi ironizując, projektując absurdalne kreacje i zbijając fortunę na banalnej sztuce konceptualnej.

Nie zgadzam się z praktyką oceniania artysty na podstawie kilku prac wybranych w sposób nieprzychylny, chciałabym więc wybrać kilka innych projektów tego artysty i odnieść się do niego z perspektywy koncepcji Baudrillarda i Danto. Nawet jeśli przyjmiemy perspektywę Kuspita, to jego opinia na temat prac Hirsta, których nie chce nazwać sztuką, wydaje się jednostronna. Jeśli postsztuka jest tak bardzo intelektualna, że ignoruje wszelką zmysłowość malarską i chce zanegować wszelką sensualność jako aspirującą do zwierzęcości[8], to dlaczego tak powszechne w sztuce współczesnej są spektakle audiowizualne, skąd biorą się kreacje Briana Eno czy Isao Tomity, dlaczego

[7] Tamże, s. 82.
[8] Por. tamże, s. 46–47.

Damien Hirst stworzył na przykład *Beautiful, cataclysmic pink minty shifting horizon exploding star with ghostly presence, wide, broad, painting* (2004), ogromny okrągły, obrotowy, niefiguratywny obraz pełen napięć kierunkowych, które podkreślają zmysłowy charakter jego odbioru? Ten sensualny charakter dzieła jest tym bardziej wyraźny, że jego tytuł jest słownym opisem percepcyjnego odbioru, a więc jedyną konceptualną wskazówką dla odbiorcy może być namysł nad oddziaływaniem zmysłowym.

Nie można też powiedzieć, w przeciwieństwie do tego, co postuluje Kuspit, że postsztuka jako całość pozbawiona jest walorów estetycznych, choć estetyczna przyjemność czy piękno wydają się tutaj czymś bardziej złożonym i tylko w niektórych kreacjach dostępnym. Postartyści nie malują po prostu pięknego pejzażu, wartości estetyczne nie decydują o tym, że dany projekt mieści się w obszarze sztuki. Niemniej jednak przy okazji namysłu nad klasycznymi dziełami rozważano już kwestię wartości estetycznych jako konstytutywnych dla sztuki, a niebagatelnym problemem stały się tu reprodukcje, które niejednokrotnie okazywały się daleko bardziej kunsztowne i cenniejsze estetycznie. Być może dlatego formaliści zaproponowali odróżnienie wartości estetycznych i artystycznych. Wartościowanie artystyczne

> [...] dotyczy nie tylko perceptualnych wartości ocenianego przedmiotu, lecz również miejsca, jakie zajmuje w świecie sztuki i jej historii, roli, jaką odgrywa w rozwijaniu i przełamywaniu konwencji artystycznych i środków wyrazu właściwych danej dziedzinie sztuki[9].

Mimo że walory estetyczne nie są cechą istotną postsztuki, mogą stać się elementem gry artystycznej. U Hirsta dzieje się tak na przykład w pracach *Black Sun* (2004) czy *Doorways to the Kingdom of Heaven* (2007). Nie odnajdziemy tu wprawdzie tak wyczekiwanej przez Kuspita „wiary w możliwość utworzenia nowej harmonii estetycznej z dramatu istnienia" czy „poczucia uniwersalności artystycznego języka", ale poprzez estetyczną grę, poprzez napięcie między pięknem i obrzydzeniem czy wstrętem, Hirst umieszcza we wspomnianych kreacjach ogromny potencjał krytyczny, który wydaje się cenniejszy niż wizja uniwersalistyczna.

[9] B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 63.

Black Sun to olbrzymie, czarne, „puszyste" i „miękkie" w wizualnej fakturze koło, coś na kształt wiszącej płaskorzeźby. Kiedy owo dzieło zestawiane jest z kreacją *Black Sheep* (2007) – czarną owcą w formalinie, miękkość faktury jest jeszcze wyraźniej podkreślana. Dzieło oglądane z dystansu nabiera, w mojej opinii, walorów estetycznych; można uznać, że jest piękne, ale ten walor estetyczny w dużym stopniu wiąże się z taktylną przyjemnością sensualną. Niemniej jednak gdy zbliżamy się do dzieła, a odruch ten jest naturalny, ponieważ chcemy zobaczyć, z czego ta olbrzymia kreacja jest zrobiona, sensualna przyjemność znika i zastępuje ją obrzydzenie czy wstręt, ponieważ dzieło ulepione jest z martwych much. Nie jest też miękkie i przyjemne w dotyku, lecz twarde i nikt nie ma już ochoty go dotykać.

Praca *Doorways to the Kingdom of Heaven* (2007) jest równie ciekawa jak *Black Sun*. Trzy kościelne okna witrażowe, przypominające gotyckie (aranżacje porażają kunsztem wykonania), są piękne, harmonijne, symetryczne, wywołują zmysłową przyjemność, ale prawdziwe poruszenie emocjonalne jest tu osiągane poprzez materiał, z którego wykonane są nibywitraże, i poprzez konotacje religijne osiągane zarówno wizualnie, jak i semantycznie –przez tytuł. *Drzwi do Królestwa Niebieskiego* (*Doorways to the Kingdom of Heaven*) są skonstruowane z martwych motyli, których ciała uformowały cudowną aranżację. Sam fakt wykorzystania tych motyli, być może hodowanych w tym celu, budzi nieprzyjemne uczucia: Obrzydzenia? Wstrętu? Oburzenia? Kiedy środek wyrazu jest tak emocjonalnie dwuznaczny, nie możemy już utrzymywać się w stanie czystej kontemplacji piękna. A gdy w akcie zmysłowego odbioru dzieła ujawnia się wątek religijny, sytuacja staje się jeszcze bardziej emocjonalnie zagmatwana, a refleksja, jaka może się tu pojawić, zdaje się zależeć głównie od odbiorcy. *Drzwi do Królestwa Niebieskiego* sieją zwątpienie, negują wiarę w możliwość prostych rozwiązań dotyczących natury estetycznej dzieł sztuki i negują możliwość istnienia sztuki uświęconej.

Baudrillardowska diagnoza stanu sztuki współczesnej jest bardzo ciekawą propozycją teoretyczną opozycyjną w pewnej mierze do ideologicznych, wybiórczych analiz Kuspita. Choć koncepcja tego ostatniego wydaje się spójna w świetle jego założeń teoretycznych, to jego wstręt do pluralizmu, wybiórczość i ideologiczność czyni ją słabą. Zapytać też można, czy jeden Duchamp mógłby dokonać tak radykalnej zmiany w świecie sztuki, jeśli ta zmiana nie wynikałaby ze stanu sztuki współczesnej. Baudrillard przyznaje, że jego przemowa na temat

sztuki (*Spisek sztuki*) jest pełna sprzeczności, a zatem jest podatna na krytykę. Wskazuje nawet sposób, w jaki można to uczynić[10]. Mimo to dywagacje Baudrillarda są ciekawą propozycją, bowiem nie tylko sieje on zamęt, ale i stawia nieliczne tezy pozytywne. Przekonuje, że sztukę należałoby poddać systematycznej krytyce tak samo jak inne formy działalności ludzkiej i rozważać ją z punktu widzenia antropologicznego. Nie należy o niej zatem myśleć jako o jakiejś autonomicznej działalności, która pozwala na transcendencję rzeczywistości. Sztuka jest pozbawiona głębi, każde dzieło sztuki trafia od razu do porządku rzeczy, włączane jest w system.

> W rzeczywistości w symulacji dochodzi do swego rodzaju krótkiego spięcia pomiędzy rzeczywistością a jej obrazem, pomiędzy rzeczywistością a jej przedstawieniem. W gruncie rzeczy są to te same elementy, które niegdyś służyły ustanowieniu zasady rzeczywistości, tylko że tutaj zderzają się ze sobą i wzajemnie znoszą[11].

Podobnie jak dla Kuspita, także dla Baudrillarda problemem staje się wyczerpanie wartości estetycznych sztuki. Francuski myśliciel zgadza się w pewnej mierze z autorem *Końca sztuki*, uznając, że jest to swoisty kres sztuki i kres estetyki. Sztuka staje się w odpowiedzi na ten kryzys banalnością, przekracza granicę między przedstawieniem a pierwotnymi strukturami przedmiotu i świata[12]. „Sztuka jako taka jest już zaledwie metajęzykiem banalności. [...] Niezależnie od tego, z jakimi formami mamy do czynienia, już dawno ruszyliśmy ku psychodramie znikania i przejrzystości”[13]. Akt artystyczny staje się swego rodzaju gestem magicznym, transpozycją przedmiotu na obiekt sztuki, dzięki czemu cały świat staje się w pewien sposób sztuką. Zostaje przekroczona granica, o której mówił Kuspit, granica dzieląca obiekty na rzeczywistość i sztukę.

> Sztuka nie jest mechanicznym odwzorowaniem pozytywnych czy negatywnych warunków panujących w świecie, jest raczej jego spotęgowanym złudzeniem, hiperbolicznym zwierciadłem. W świecie skazanym na niezróżni-

[10] J. Baudrillard, *Rozmowy wokół spisku sztuki*, [w:] tegoż, *Spisek sztuki*, wyd. cyt., s. 105.
[11] Tamże, s. 97.
[12] Tamże, s. 134–135.
[13] Tenże, *Złudzenie estetyczne i jego kres*, wyd. cyt., s. 47.

> cowanie sztuka może jedynie je pomnażać. Krążyć wokół pustki obrazu, przedmiotu, którego już nie ma[14].

Wydawałoby się, że Baudrillard już w tym momencie uśmiercił sztukę, twierdząc, że nie ma prawdziwej sztuki z jej zdolnością złudzenia estetycznego, ale nagle myśliciel wprowadza prawdziwą i fałszywą symulację, a w tym kontekście jakiś nowy rodzaj przedstawienia, które nie sytuuje się ponad systemem, ale wewnątrz niego.

> Może się to wydać paradoksalne, jest to jednak prawdą: istnieje „prawdziwa" i „fałszywa" symulacja. Kiedy Warhol malował swe *Zupy Campbella* w latach sześćdziesiątych, był to rozbłysk symulacji i całej nowoczesnej sztuki: nagle i niespodziewanie obiekt-jako-towar, znak-jako-towar zostały w sposób ironiczny uświęcone – co stanowi skądinąd jedyną formę rytuału, jaka nam jeszcze pozostała: rytuał przejrzystości. Kiedy jednak w 1986 namalował *Soup Boxes,* nie umieszczał się już w przebłysku, lecz tkwił w stereotypie symulacji[15].

Wartością sztuki staje się przejrzystość, rozumienie, ujawnienie w sposób obrazowo-symboliczny czegoś o hiperrzeczywistości. Wyeliminowana zostaje wprawdzie wartość estetyczna jako immanentna cecha sztuki, ale w jednym z wywiadów Baudrillard przekonuje, że sztuka nadal może dysponować wielką potęgą łudzenia, zorganizowaną analityczną deziluzją, która może być praktykowana w sposób genialny[16].

Formą deziluzji miałaby być ironia, która wniknęła w same rzeczy, kiedy stały się one sztuką. „Istnieje zatem być może jakaś przeciwwaga dla złudności przez świat, będąca przejawem jego obiektywnej ironii. Ironii jako uniwersalnej i duchowej formy deziluzji świata"[17]. Co właściwie wynika z tych subtelnych, ale i zarazem mglistych rozważań francuskiego filozofa? Sztuka okazuje się w jego ujęciu formą, która powinna dysponować złudzeniem. Złudzenie nie musi być jednak estetyczne, a wręcz obecnie zwykle estetyczne nie jest. Współczesne formy sztuki mogą dysponować złudzeniem, ale nie mogą być obrazem, ponieważ obraz został już zawłaszczony przez hiperrzeczy-

[14] Tamże, s. 44.
[15] Tamże, s. 48.
[16] Tenże, *Rozmowy wokół spisku sztuki*, wyd. cyt., s. 107.
[17] Tenże, *Złudzenie estetyczne i jego kres*, wyd. cyt., s. 56.

wistość. Zwykłe obrazowe przedstawienia nie mają wymiaru artystycznego, choć nadal mogą mieć wymiar estetyczny.

Baudrillard sądzi, że mamy obecnie do czynienia z absolutnym zanikiem sztuki jako swoistej praktyki. Obecnie sztuka jest zdominowana przez idee: idea staje się sztuką, sztuka przekształca się w ideę sztuki.

> Cała sztuka nowoczesna jest abstrakcyjna w takim sensie, że przenika ją w o wiele większym stopniu idea niż wyobrażenie form i substancji. Cała sztuka nowoczesna jest konceptualna w takim sensie, że fetyszyzuje w dziele pojęcie, stereotyp intelektualnego modelu sztuki [...]. Skazana na ową fetyszyzację i dekoracyjną ideologię sztuka pozbawiona zostaje własnego istnienia[18].

Tak sformułowana sztuka jest też bardziej radykalna, w tym sensie, że forma zmienia się po prostu w inną formę. Jest to swego rodzaju metamorfoza, a idea zmienia się w coś przeciwnego, coś, co zaprzecza idei poprzedniej[19].

Dlaczego Baudrillard zajmuje się sztuką, skoro jej wartość „goni resztkami", skoro sztuka nie jest już prawdziwa, a mówi tylko o sobie samej w sobie znanym języku?[20] Filozof pisze tak:

> Sztuka zajmuje mnie jako przedmiot z antropologicznego punktu widzenia; jako przedmiot, zanim jeszcze wypromowana zastanie wartość estetyczna, i to, czym staje się później. Mamy nieomal szansę żyć w epoce, w której wartość estetyczna, podobnie zresztą jak pozostałe wartości, goni resztkami. To całkiem nowa sytuacja. Nie zamierzam pogrzebać sztuki. [...] Można by jednak ostatecznie z nią skończyć, dlatego że sztuka w najwyższym stopniu uważa siebie za zdolną wyrwać się z banalności i ma monopol na swego rodzaju wzniosłość, wartość transcendentalną. Chcę przez to powiedzieć, że powinniśmy poddać ją takiej samej krytyce, jak całą resztę[21].

Zwróćmy uwagę, że postulat poddania krytyce jest zgodny z dążeniami sztuki współczesnej, niemniej jednak Baudrillard kładzie tu nacisk na krytykę antropologiczną. Zadaje pytanie o cel formy, którą jest sztuka, i uprzedza, że celem tym nie może być prawda czy piękno,

[18] Tamże, s. 67.
[19] Tamże, s. 71.
[20] Tenże, *Rozmowy wokół spisku sztuki*, wyd. cyt., s. 112.
[21] Tamże, s. 102–103.

a jedynie forma łudzenia czyniąca ze sztuki rodzaj socjologicznego, socjohistorycznego czy politycznego świadectwa[22].

Zarówno Kuspit, jak i Baudrillard dopatrują się końca sztuki, który miałby się zacząć od działań Duchampa, a swoje apogeum osiągnąć w twórczości Warhola. W przeciwieństwie jednak do Kuspita Baudrillard nie stawia oporu tendencjom historycznym. Chce myśleć o sztuce w sposób antropologiczny. Nowa sztuka powinna być, jego zdaniem, nowym rytuałem przejrzystości. Nowe złudzenie ma podążać za nową prawdą, ale nie transcendować jej, nie wyrażać w szlachetnej, estetycznej formie. Nowa sztuka to ironia i rytuał.

Nie sposób się nie zgodzić, że sztuka współczesna w przeważającej mierze jest sztuką idei i w tym sensie – sztuką konceptualną. Trudno uznać za decydującą wartość sztuki realizm i precyzję przedstawienia. Te cele zostały wyparte ze sfery artystycznej mocą technologii. Faktem jest natomiast, że pluralizm wartości i brak głębi przekreślają wartość transcendentalną sztuki, a tym samym czyni ją podatną na krytykę na wszelkich polach dyskursu. Nic nie sankcjonuje już sztuki jako sztuki. Nie jest to dziedzina autonomiczna i uświęcona, dlatego staje się otwarta na dyskusję, także antropologiczną czy socjologiczną. Przyjrzyjmy się w tym kontekście kilku realizacjom Hirsta.

Jednym z najbardziej znanych dzieł Hirsta jest platynowo-diamentowa czaszka z zębami ludzkimi nazwana przez artystę *For the Love of God* (*Z miłości do Boga*). Dzieło nawiązuje do zrobionej z turkusów czaszki Azteków, która znajduje się w British Museum, co umożliwia wykorzystanie płaszczyzny antropologicznej do analizy aranżacji. Oczywiście przy tak cennym materiale, z którego zrobione jest dzieło, jego cena osiągnęła spektakularną wartość stu milionów dolarów. Dzieła Hirsta często osiągają dość pokaźne sumy, na przykład za rekina w formalinie zapłacono osiem milionów dolarów. Fakt ten dodatkowo wystawił artystę na krytykę Kuspita, który uznał, że wartość prac twórcy tkwi w jego sprawności funkcjonowania na rynku kapitalistycznym. Wróćmy jednak do *For the Love of God*. W kontekście rozważań Baudrillarda należałoby zwrócić uwagę na następujące kwestie: Po pierwsze, to, co czyni tę aranżację sztuką, jest w przeważającej mierze konceptualne, mimo że nie bez znaczenia jest tutaj kunszt wykonania samej czaszki. Gdyby pominąć to, co konceptualne, czaszka stałaby się raczej artefaktem magicznym niż dziełem sztuki.

[22] Tamże, s. 108.

Po drugie, niemożliwością jest analizowanie tego dzieła jako czegoś autonomicznego. Narzuca się tutaj między innymi możliwość wykorzystania kontekstu antropologicznego, dyskursów związanych z myśleniem magicznym i dyskursów religijnych. Po trzecie, czaszka niewątpliwie podlega kontemplacji estetycznej, niemniej jednak prawdziwe zęby ludzkie burzą harmonię czystej przyjemności obcowania z pięknem. Doznajemy tu pewnego napięcia sprzecznych emocji. Znajdujemy w owym dziele coś, co nas odrzuca (zęby, czaszka, śmierć), i coś, co nas przyciąga (piękno estetyczne twardych, trwałych diamentów). Po czwarte, należałoby się odnieść do tego, czy *For the Love of God* jest prawdziwą symulacją. Przy tak szerokich możliwościach odniesienia się do owego dzieła trudno jednak zdecydować, co dzieło miałoby symulować. Najbardziej oczywiste wydaje się potraktowanie diamentowej czaszki jako symulacji rynku sztuki i w tym kontekście możemy uznać pracę Hirsta za prawdziwą symulację.

Najbardziej spektakularnym dziełem omawianego artysty, które wzbudza chyba największe obrzydzenie i którego status zdaje się w związku z tym wątpliwy, jest *A Thousand Years* (1990) – rozkładająca się głowa byka, na której żerują kontynuujące swój cykl życiowy muchy zabijane ostatecznie przez prąd. Aranżacja jest pomyślana tak, że odbiorca może poczuć smród rozkładającego się mięsa. Nie ma tu miejsca na wzniosłość, nie ma tu miejsca na doznanie piękna, ale niewątpliwie odbiorca doświadcza całej gamy doznań emocjonalnych i zmysłowych. Pokazany w brutalny sposób cykl przemijania, podkreślany tytułem, jest niezapomniany. Cała prezentacja jest brzydka, wręcz obrzydliwa i wstrząsająca. Czy jednak jest konceptualna? Tak. A czy jest prawdziwą symulacją? Nie wiem. Wiem jednak na pewno, że jest to ciekawa, brutalna metafora przemijania. Pojęcie symulacji prawdziwej i fałszywej wydaje mi się niezwykle mgliste i w dużej mierze arbitralne, wydaje się też pełnić rolę wartościowania, od którego Baudrillard stara się mimo wszystko stronić, dlatego rozróżnienie to nie jest przydatne analitycznie.

Arthur C. Danto jest teoretykiem łączącym refleksję nad nauką z refleksją nad sztuką. W ciekawy sposób wykorzystuje on rozważania Georga W. F. Hegla i Thomasa Kuhna do wprowadzenia oryginalnej koncepcji końca sztuki wraz z trzema modelami teoretycznymi odnoszenia się do historii sztuki. Z Baudrillardem łączy go kilka idei. Po pierwsze, jest pewny, że sztuka współczesna jest nieodłącznie związana z teorią, co jest odpowiednikiem Baudrillardowskiego prze-

konania, że obecnie mamy raczej do czynienia z ideą sztuki. Po drugie, obaj teoretycy są zdania, że dzieło sztuki nie jest czymś autonomicznym i powinno być rozważane w kontekście teoretycznym (u Baudrillarda będzie to kontekst socjologiczny czy antropologiczny, u Danto teoria ustanawiająca jakieś dzieło dziełem sztuki właśnie). W końcu, po trzecie, obaj teoretycy są zdania, że dane dzieło może być dziełem sztuki w odpowiednim momencie i że sztuka nie transcenduje rzeczywistości, lecz jest elementem funkcjonujących systemów.

Podobnie jak u dwóch poprzednich myślicieli, koniec sztuki nie oznacza dla Danto eliminacji wszelkich działań artystycznych. Jest jedynie końcem pewnego modelu sztuki i modelu myślenia o sztuce. W znakomity sposób Danto eksponuje tę myśl w trakcie rekonstrukcji koncepcji heglowskiej.

> [...] sztuka jako taka lub w swym najwyższym powołaniu jest zakończona jako faza historii, choć jednocześnie [Hegel] nie przesądzał, że dzieła sztuki przestaną powstawać. Hegel [...] nie miał nic do powiedzenia na temat przyszłych dzieł, które będą mogły, i prawdopodobnie będą musiały, być tworzone i przeżywane w nieprzewidywalny oraz niezrozumiały dla niego sposób[23].

Konic sztuki miałaby tu być końcem historii sztuki, końcem postępu w sztuce, końcem linearnego rozwoju. W nowej sztuce dzieło artystyczne i refleksja nad nim miałyby być tym samym. Dzieło miałoby być teorią, teoria dziełem, co zdaniem omawianego teoretyka zgadzałoby się z definicją końca historii Hegla.

> Koniec historii zbiega się, jest w istocie identyczny z tym, co Hegel nazwał nadejściem absolutnej wiedzy. Wiedza jest absolutna, gdy nie ma żadnego dystansu między wiedzą i jej przedmiotem lub gdy wiedza jest swoim własnym przedmiotem, stąd podmiotem i przedmiotem zarazem[24].

Danto wykorzystuje teorię paradygmatów Kuhna do zrekonstruowania modeli teoretycznych historii sztuki zaadaptowanych do koncepcji Hegla. Uznaje on, iż pierwszym obowiązującym w sztuce modelem teoretycznym był mimetyzm, którego najbardziej idealną reprezentacją jest malarstwo dążące do jak najwierniejszego oddania rze-

[23] A. C. Danto, *Koniec sztuki*, [w:] tegoż, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 196.

[24] Tamże, s. 214.

czywistości. Zgodnie z postulatami mimetycznymi miarą postępu miałoby być jak najwierniejsze i jak najobszerniejsze rejestrowanie rzeczywistości.

> Historię nauki można by więc odczytywać jako postępujące zmniejszanie się dystansu między przedstawieniem a rzeczywistością. W ten sposób rozumiana historia zawierała uzasadnienie dla optymistycznego przekonania, że pozostałe zakamarki niewiedzy będą krok po kroku wystawiane na światło, a w ostateczności wszystko zostanie poznane dokładnie tak jak w malarstwie[25].

Ten paradygmat miałby się utrzymywać, dopóki za bardziej realistyczne przedstawienie rzeczywistości nie zaczęto uznawać dzieł wykorzystujących konwencjonalne systemy reprezentacji jakichś cech rzeczywistości w danym medium trudnych do oddania. Odkrycie perspektywy umożliwiło na przykład „dostrzeżenie, równie bezpośrednio jak w rzeczywistości, w jakiej naprawdę odległości od widza i siebie przedmioty są ulokowane. To byłby przykład rozwoju, gdyż samo medium nie podlega szczególnym zmianom"[26]. Miarą postępu stało się więc jak najbardziej realistyczne oddanie rzeczywistości, jak najwierniejsze, ale nie w znaczeniu czysto mimetycznym. Istniały na przykład konwencje oddawania zapachów w komiksach.

Kres tego paradygmatu nadszedł w momencie, kiedy sztuka przestała się definiować poprzez zdolność przedstawiania, od kiedy dopuszczalne stały się formy czysto ekspresyjne. Przestała zatem istnieć możliwość widzenia w sztuce dziedziny, w której następuje jakiś postęp[27]. Historia sztuki zaczyna być powoli zastępowana przez filozofię sztuki, która jest zdolna do tego, żeby nieustannie opowiadać na nowo historię sztuki, budując w ten sposób swoją tożsamość[28].

Przy użyciu trzeciego modelu myślenia o sztuce Danto jest w stanie wyjaśnić, w jaki sposób *ready mades* znalazły miejsce w obrębie sztuki. Pisze on tak:

> [...] pewna teoria sztuki tworzy różnicę między kartonem Brillo a dziełem sztuki składającym się z kartonu Brillo. Taka teoria przenosi karton do świata sztuki i podtrzymuje go przed upadkiem do poziomu zwykłego przedmiotu

[25] Tamże, s. 198.
[26] Tamże, s. 201.
[27] Tamże, s. 208.
[28] Tenże, *Historia a pojęcie sztuki*, tłum. E. Bogusz-Bołtuć, „Estetyka i Krytyka", nr 3 (2), 2002, s. 116.

> [...]. Oczywiście jest mało prawdopodobne, aby ktoś nie znający takiej teorii mógł zobaczyć karton jako sztukę[29].

W ten sposób współczesna sztuka uzależniana jest od teorii, a jednocześnie uniezależnia się od estetyki. W tym kontekście nie piękno dzieła ani nie jego moc przedstawieniowa, ale wpisana w nie niejako teoria ustanawia je jako coś artystycznego.

Nowy paradygmat jest o tyle ciekawy, że promuje pluralizm, eliminuje głębię i eksponuje dyskursywne aspekty sztuki.

> Bez względu na to, jaki jest artystycznie istotny predykat, dzięki któremu zawdzięczają one [kartony Brillo] swoją prawomocność, to reszta świata sztuki staje się dużo bogatsza, posiadając opozycyjny predykat dostępny i możliwy do zastosowania wobec jego części[30].

Obecnie każde dzieło sztuki staje się świadectwem jakiegoś dyskursu teoretycznego o sztuce, elementem jakiegoś świata sztuki, do którego może istnieć świat opozycyjny, odrzucający daną formę sztuki. Czyżby Kuspit należał do jednego świata sztuki, a Danto do innego? W tym kontekście trzeba diagnozę tę uznać za trafną.

Konceptualność sztuki, jej przesiąknięcie ideą, sam postulat, że „sztukę trzeba myśleć", wydają się dość męczące i kłopotliwe dla odbiorcy, który nagle ma stać się nie tylko znawcą, ale i filozofem. Ponadto idea teoretyczna, która miałaby przyświecać dziełu, jest niekiedy bardzo mglista, a od teoretyka wymaga wiele odwagi. Twierdzenie czegoś o dziele Hirsta, oprócz tego, jak wygląda i do czego można się odnieść, mówiąc o nim, jest bardzo ryzykowne. Nie mówi się zatem często o idei, a raczej tylko o formie dzieła, o oburzeniu, obrzydzeniu czy innych emocjach, a jeśli „dopuszcza się" szerszą analizę, to w jakimś konkretnym kontekście teoretycznym, na przykład omawiając koncepcję wystawy, aranżację muzealną, jakiś problem społeczny, jakieś kwestie antropologiczne. W tym aspekcie uznać trzeba współczesną sztukę za nieautonomiczną. Hirsta można na przykład nazwać prowokatorem religijnym, można analizować jego dzieła jako manifesty religijne, niemniej jednak, żeby jakkolwiek odnieść się do jego prac, musimy przyjąć wybraną postawę teoretyczną, a w osta-

[29] Tenże, *Świat sztuki*, wyd. cyt., s. 44.
[30] Tamże, s. 46.

teczności światopoglądową. By rozumieć sztukę współczesną, trzeba się zaangażować intelektualnie, nie sposób jej kontemplować estetycznie, jak obrazy Petera Rubensa czy Rembrandta. Choć ci ostatni zawsze operują pewnym dyskursem, to możemy się utrzymywać w przekonaniu, że nasza kontemplacja ich dzieł jest czysta, niezaangażowana. Oglądając dzieła Hirsta, nie możemy się nie angażować. Czym bowiem jest dla mnie rekin w formalinie, jeśli nie przeczytam tytułu pracy, który nadaje kierunek mojemu myśleniu, i nie zaangażuję swoich własnych pokładów sensu, żeby choćby prowizorycznie uzyskać w miarę spójną formę znaczeniową? U Rubensa i Rembrandta sensowność dzieła może wyczerpywać się w estetycznie wartościowym przedstawieniu. Sztuka współczesna zdaje się więc przede wszystkim formą myślenia.

IS IT ART? A LOOK AT DAMIEN HIRST'S WORKS THROUGH THE THEORIES OF DONALD KUSPIT, JEAN BAUDRILLARD AND ARTHUR C. DANTO

ABSTRACT

Damien Hirst is a “post-artist”; in other words, he is an artist who began his work after “the end of art.” He is a representative of the group called Young British Artists. In the article, his work becomes a pretext to take on the problem of “the end of art” and to discuss the difficulties with analysis related to it, thus defining the purpose and the aesthetic value of an art work. The author compares and critically considers the views of three art theorists: Donald Kuspit, Jean Baudrillard, and Arthur C. Danto. In the context of their theories, the author also analyses some chosen artworks of the so-called post-art.

KEY WORDS

end of art, post-art, aesthetic value, museum, conceptual art

Joanna Jakubowska

MAREK KAPLITA
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

AUTOR, DZIEŁO I CZYTELNIK W ŚWIETLE POTRÓJNEJ *MIMESIS* PAULA RICOEURA

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest omówieniu koncepcji potrójnej *mimesis* współczesnego francuskiego filozofa Paula Ricoeura. Jest to hermeneutyczna interpretacja klasycznej definicji *mimesis* sformułowanej przez Arystotelesa w *Poetyce*. W swej argumentacji Ricoeur stara się wykazać, że operacja naśladowczego przeniesienia realnej rzeczywistości do opowieści zakłada kolistą relację wzajemnego warunkowania między żywym doświadczeniem i narracyjną formą. Głównym celem tego artykułu jest odpowiedź na pytanie, jak w świetle teorii potrójnej *mimesis* przedstawia się komunikacja na linii autor – dzieło – czytelnik oraz jakie czynniki stanowią o możliwości rozumienia mimetycznego dzieła sztuki.

SŁOWA KLUCZOWE

narracja, tekst, *mimesis*, autor, czytelnik, odniesienie, rozumienie, reprezentacja

INFORMACJE O AUTORZE

Marek Kaplika
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: marek.m.kaplita@gmail.com

Koncepcja potrójnej *mimesis*, szczegółowo wyłożona przez Paula Ricoeura w trzech tomach monumentalnego dzieła *Czas i opowieść*[1], nie stanowi głównego przedmiotu wspomnianej pracy. Właściwym celem tego być może najważniejszego dzieła francuskiego filozofa jest wykazanie strukturalnego związku między tym, co nazywa on czasem ludzkim, a narracyjnością. Potrójna *mimesis*, będąca pewną teorią lektury, stanowi kluczowe ogniwo w dowodzeniu tezy o dialektycznym spleceniu ludzkiego doświadczenia czasu oraz opowieści, które zdaniem Ricoeura wzajemnie się warunkują i wzajemnie do siebie odsyłają. Opis trzech stadiów *mimesis* ma pokazać, w jaki sposób czas przenika do wnętrza opowieści i jak opowieść nie tylko wyraża, ale i zwrotnie kształtuje doświadczenie czasu. Potrójna *mimesis* wprowadzona zostaje więc jako zapośredniczenie między czasem i opowieścią.

W moim artykule pominę jednak obszerne i skomplikowane analizy Ricoeura poświęcone czasowi i skupię się na samej koncepcji *mimesis*, traktując ją jako autonomiczną, formalną teorię. Formalną w tym sensie, że będę abstrahował od konkretnego przedmiotu mimetycznej operacji, którym w *Czasie i opowieści* jest czas. Zaprezentowane tam badania dowodzą, że czas jest szczególnym przedmiotem narracyjnego przedstawienia, należącym do samej jego istoty. Każda historia na swym najgłębszym i najbardziej ogólnym poziomie opowiada czas. Czas jest tkanką, z której zbudowany jest świat opowieści. Nie oznacza to jednak, że jest on jedynym sensem, jaki opowieść może nosić w sobie. Jest on tylko warunkiem świata przedstawionego jako takiego, to znaczy bazą, na której wznoszą się wszystkie pozostałe poziomy znaczeniowości dzieła: charaktery, koleje ich losów, wartości, sensy filozoficzne itd. Ja będę operował ogólnym pojęciem sensu opowieści, czyli każdego możliwego sensu, jaki mógłby się zawierać w narracyjnej formie[2]. Potrójną *mimesis* będę więc traktował jako teorię rozważającą możliwość i źródła sensowności opowieści, tego, że coś ona wyraża, coś komunikuje.

[1] P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, J. Jakubowski, U. Zbrzeźniak, t. I–III, Kraków 2008.

[2] Choć potrójna *mimesis* jest teorią dzieła narracyjnego, wydaje się, że z analiz Ricoeura można by wyabstrahować stwierdzenia, które stosowałyby się do wszelkich sztuk mimetycznych, czyli takich, które opierają się na przedstawianiu czegoś.

Pierwszą część artykułu poświęcę rekonstrukcji głównych założeń Ricoeurowskiej *mimesis* oraz jej związków z klasyczną definicją tego pojęcia pochodzącą od Arystotelesa. Moim właściwym celem będzie natomiast próba wyciągnięcia wniosków z *Czasu i opowieści* (przy wsparciu koncepcji samowiedzy rozwiniętej w pracy *O sobie samym jako innym*[3] tego samego autora), z tez dotyczących wzajemnych relacji twórcy, dzieła i czytelnika. Będę się starał pokazać, że choć Ricoeur odżegnuje się od romantycznej hermeneutyki, w której znaczeniem dzieła był koncept w umyśle artysty, a celem lektury odtworzenie myśli towarzyszącej procesowi twórczemu, to swoją teorią otwiera możliwość odsłonięcia wzajemnego nakierowania się na siebie autora i czytelnika na poziomie bardziej fundamentalnym niż psychologistyczna epistemologia sztuki, zakwestionowana i przekroczona przez XX-wieczną humanistykę. Powyższy projekt będzie przedmiotem drugiej części mojego artykułu.

Od *mimesis* „cięcia" do *mimesis* „wiązania"

1. „Poetyka" w interpretacji Ricoeura, Czyli jak opowieść naśladuje rzeczywistość

Chciałbym rozpocząć od zidentyfikowania koncepcji potrójnej *mimesis* jako argumentacji typu transcendentalnego. W punkcie wyjścia stwierdza się tu pewien fakt, z którego próbuje się następnie wysnuć wnioski dotyczące jego warunków możliwości i który pozostaje ostatecznym uzasadnieniem całej teorii. Tym faktem jest realny związek życia i literatury. Za fakt uznaje się, że literatura oddziałuje na naszą wyobraźnię, zmienia nasze myślenie o sobie i świecie, wpływa na nasze zachowanie, podejmowane wybory. Za fakt uznaje się, że literatura nie zamyka się w swojej immanentnej znaczeniowości, ale posiada „wywrotowe ostrze, które zwraca ona przeciwko moralnemu i społecznemu porządkowi. [...] Fikcja jest tym, co czyni z języka największe niebezpieczeństwo, o którym z trwogą i zachwytem mówi, za [Friedrichem] Hölderlinem, Walter Benjamin"[4]. Innymi słowy, po-

[3] Tenże, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chełstowski, Warszawa 2003.

[4] Tenże, *Czas i opowieść*, t. 1: *Intryga i historyczna opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 2008, s. 116.

trójna *mimesis* jest próbą odpowiedzi na pytanie, jak możliwe jest zrozumiałe pisanie i rozumiejące czytanie. Z faktu komunikacji między literaturą a ludzkim światem Ricoeur wyciąga wniosek, że musi istnieć jakiś związek między tym, co fikcyjne, a tym, co realne, że literatura posiada jakieś szczególnego rodzaju odniesienie do rzeczywistości. Fikcja narracyjna, jak pisze francuski filozof, projektuje poza siebie pewną propozycję świata, w który przenoszę się mocą własnej wyobraźni i który mógłby być moim własnym światem. Fikcyjny świat tekstu swoją zrozumiałość czerpie z naśladowczego odniesienia do świata rzeczywistych działających i doznających podmiotów, na który rzuca nowe światło, odsłaniające to, co niewidoczne bezpośrednio:

> Dzięki fikcji, dzięki poezji otwierają się w rzeczywistości codziennej nowe możliwości «bycia-w-świecie»[...] język poetycki stanowi naśladowanie rzeczywistości (*mimesis*) dokładnie w tym sensie, jaki nadał temu pojęciu Arystoteles w swej analizie tragedii. Tragedia bowiem, jeśli naśladuje rzeczywistość, to dlatego tylko, że ją stwarza na nowo za pośrednictwem *mythos*, «fabuły» która sięga do jej najgłębszej istoty[5].

Potrójna *mimesis* będzie więc w pierwszej kolejności odpowiedzią na pytanie, jak możliwa jest relacja naśladowania między opowieścią a realnym światem, czyli jak możliwa jest *mimesis* Arystotelesa[6]. Spróbuję teraz określić, które elementy klasycznej koncepcji Stagiryty przejął Ricoeur oraz na czym polega wprowadzona przez autora *Czasu i opowieści* innowacja.

Najważniejszym osiągnięciem Arystotelesa wedle interpretacji Ricoeura jest zbliżenie do siebie (przechodzące niemal w utożsamienie) dwóch terminów – *mythos* oraz *mimesis*. *Mythos*, czyli uporządkowa-

[5] Tenże, *Język, tekst, interpretacja*, tłum. K. Rosner, P. Graf, Warszawa 1989, s. 242.

[6] Jak zauważa Katarzyna Rosner w swoim eseju *Paul Ricoeur wobec współczesnych dyskusji o narracji* (tejże, *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków 2003), posłużenie się przez francuskiego filozofa tekstualnym pojęciem opowieści zaczerpniętym od Arystotelesa (*mythos*) sytuuje go poza głównym nurtem badań nad narracją, w którym traktuje się ją jako pierwotną strukturę ludzkiego rozumienia, wtórnie przeniesioną do literatury. Z takiego pojęcia narracji robią dziś użytek choćby historiografia czy psychoanaliza. Wedle Ricoeura natomiast „narracja to kody tekstowe wypracowane przez kulturę; sięgamy do nich, by nadać formę i rozumieć nasze doświadczenie" (tamże, s. 131).

ny układ zdarzeń, to w istocie *mimesis praxeos*, czyli naśladownictwo lub przedstawienie działania, akcji:

> Tragedia jest bowiem naśladowaniem nie ludzi, lecz działania (akcji) i życia (od działania zależy przecież i powodzenie i niepowodzenie. [...] Z charakterem wiążą się ich [postaci] pewne cechy, natomiast czyny decydują o ich powodzeniu lub nieszczęściu) (*Poetyka*, 1450a)[7].

Żeby jednak wykorzystać ustalenia Arystotelesa do własnych badawczych celów, Ricoeur rozpoczyna od stawienia czoła pewnej wstępnej trudności, która wynika z faktu, że *Poetyka* jest teorią szczególnego rodzaju *mythos*, mianowicie *mythos* tragicznego, i do projektu *Czasu i opowieści* może zostać włączona tylko pod warunkiem, że uda się z niej wyodrębnić formalną i uniwersalną teorię narracji. Arystoteles wymienia sześć części składających się na pojęcie tragedii: intrygę, charaktery, wysłowienie, sposób myślenia, widowisko i śpiew (*Poetyka*, 1450a). Powyższa lista daje się jednak uporządkować przez oddzielenie przedmiotu (co) tragedii, na który składają się intryga, charaktery i sposób myślenia, od środków (przez co) tragedii, którymi są wysłowienie i śpiew, oraz metody (jak) tragedii, czyli widowiska. O specyfice tragedii decydują właśnie środki i metoda przedstawiania, natomiast przedmiot, który zajmuje wyższe miejsce w hierarchii niż środki i metoda, jest normą obowiązującą dla całej dziedziny narracji. Z kolei wśród składowych przedmiotu tragedii, najważniejsza jest intryga, która rządzi sposobem przedstawienia charakterów i ich myślenia. Ostatecznie zatem tragedia, a wraz z nią każda opowieść, jest naśladowczym przedstawieniem akcji: „Fabuła jest więc fundamentem i jakby duszą tragedii, a drugie dopiero miejsce zajmują charaktery" (*Poetyka*, 1450a). Działanie *mimesis* wewnątrz *mythos*, który jest pewnym układem zdarzeń, nadaje temu ostatniemu formę „zgodnej niezgodności", a więc ostatecznego zwycięstwa syntezy i spójności intrygi nad różnorodnością zdarzeń, postaci, wątków itd.

Zgodność opowieści wyraża się w jej trzech cechach: całości, odpowiedniej wielkości i pełni (*Poetyka*, 1450b–1451a). Całość przejawia się w strukturze początku, środka i końca akcji, a zatem w logicznym i zrozumiałym następowaniu po sobie zdarzeń, które wynikają

[7] Cytaty z *Poetyki* przytaczam według wydania polskiego: Arystoteles, *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 2008.

z siebie i łączą się w coś, co nazwać możemy tematem opowieści. Odpowiednia wielkość to wymóg granic i skończoności intrygi, która daje się ująć dzięki temu jako całość. Pełnia to ostateczna jedność i integralność skonstruowanego świata, będącego syntezą różnych elementów. Niezgodność z kolei łączy się przede wszystkim z pojęciem *peripeteia*, czyli nieoczekiwanych zwrotów akcji zagrażających spójności i sensowności (*Poetyka*, 1452a). W tragedii perypetie odpowiedzialne są za przemianę losu bohatera ze szczęśliwego w nieszczęśliwy. Przemiana ta budzi w widzu uczcie zaskoczenia, a w konsekwencji litości i trwogi. Jednak właściwym zadaniem intrygi jest ukazanie następstwa tych wypadków jako wynikania z siebie na zasadzie konieczności lub prawdopodobieństwa, co, uchwycone przez widza, doprowadza go do *katharsis*, czyli oczyszczenia lub uszlachetnienia uczuć litości i trwogi (*Poetyka*, 1453b).

Konieczność i prawdopodobieństwo przedstawionego biegu wypadków prowadzi nas z powrotem do pojęcia mimetyzmu. W teorii Arystotelesa *mimesis* nie jest prostym kalkowaniem, podwajaniem rzeczywistości w sztuce, jak rozumiał tę kategorię Platon, lecz naśladownictwem twórczym, choć opierającym się na prawdopodobieństwie. Cóż to znaczy? Prawdopodobieństwo jest tą cechą intrygi, dzięki której staje się ona pojmowalna, to znaczy potrafimy rozpoznać jej temat, morał, puentę – ogólnie mówiąc, logikę – czyli odpowiedzieć na pytanie, o czym jest opowieść. Z prawdopodobną intrygą mamy do czynienia wtedy, gdy jesteśmy w stanie rozpoznać w niej to, co Ricoeur nazywa „poetyckimi uniwersaliami", czyli przyczynowe (i w tym sensie ogólne i możliwe) powiązanie między wydarzeniami. Poeta zespalając epizody wydobywa na jaw przyczynowe stosunki między nimi tak, że jedne okazują się prowadzić do drugich. Właśnie w tej relacji wynikania tkwi ogólność, którą można odnieść do świata rzeczywistego i stwierdzić na przykład, że konsekwencją zbrodni jest kara, o czym poetycko poucza nas choćby Fiodor Dostojewski.

> Cechą *mimesis* byłoby dążenie w *mythos* nie do jego fabularności, lecz do spójności. Jej „czyn" byłby od razu uniwersalizującym „czynem". Cały problem narracyjnego *Verstehen* zawiera się tutaj w zarodku. Układanie intrygi to wydobywanie na jaw zrozumiałego z przypadkowego, uniwersalnego z pojedynczego, koniecznego lub prawdopodobnego z epizodycznego[8].

[8] P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. I, wyd. cyt., s. 68.

Mimetyzm polega więc na uczynieniu dzieła pojmowalnym poprzez odniesienie go do realnego świata wraz z jego własnymi prawami, w ramach których dzieło odkrywa pewne możliwe scenariusze. Najważniejsze jest to, że konieczność i prawdopodobieństwo tkwią w samej więzi między zdarzeniami, którą ustanawia poeta swym konfigurującym intrygę aktem. Naśladownictwo akcji i działania ma więc swe źródło w układzie lub, precyzyjniej, w układaniu wydarzeń przez autora: *mimesis* przejawia się w *mythos*, a *mythos* dąży do *mimesis*.

Dochodzimy wreszcie do momentu, w którym klasyczna koncepcja Arystotelesa domaga się zdaniem Ricoeura przekroczenia i uzupełnienia. W rozważaniach autora *Poetyki* mimetycznie kształtowana intryga, wyrażająca ogólny i możliwy bieg wypadków, zostaje przeciwstawiona historii, która zajmuje się tym, co jednostkowe i przypadkowe, czyli realnymi zdarzeniami. Operacja mimetyczna jest więc tym, co otwiera królestwo fikcji, niby-zdarzeń w niby-świecie: „W tym sensie Arystotelesowy termin *mimesis* jest symbolem oderwania, które używając naszego dzisiejszego słownictwa ustanawia literackość dzieła literackiego”[9]. Z dotychczasowych analiz wynika, że *mimesis* to w istocie operacja usensowniania dzieła. Gdyby nie odnosiło się ono naśladowczo do realnego świata działających i doznających podmiotów, zakładając jakąś wspólnotę wiedzy i doświadczeń z czytelnikiem, byłoby niezrozumiałe. Tylko że Arystotelesa interesuje sam sens wyrażony i zamknięty w dziele, które naśladuje rzeczywistość, jednocześnie odcinając się od niej. Ricoeur natomiast będzie się zastanawiał nad całością operacji przeniesienia sensu z rzeczywistości i żywego doświadczenia do dzieła oraz będzie pytał, jakiego rodzaju odniesienie do realnego świata ono zakłada.

Zachętę do badań ukierunkowanych na wzbogacenie pierwotnego pojęcia *mimesis* można wyśledzić u samego Arystotelesa. Tropem jest tu dwuznaczność pojęcia działania z definicji *mythos* jako *mimesis praxeos*:

> Termin *praxis* należy zarazem do obszaru rzeczywistości, za który odpowiada *etyka*, i do obszaru wyobraźni, za który odpowiada *poetyka*. To sugeruje, że *mimesis* nie ma wcale funkcji cięcia, lecz funkcję wiązania, która uzasadnia „metaforyczne” przeniesienie pola praktyki przez *mythos*[10].

[9] Tamże, s. 74.
[10] Tamże.

Naśladowanie akcji zakłada już pewne przedrozumienie jej etycznego wymiaru. Poeta zawsze wiedział, że postaci działają, wiedział, że muszą być one szlachetne lub nikczemne, że mogą być ulepszane bądź psute przez własne wybory, że ich losy mogą być historią przemiany nieszczęścia w szczęście lub szczęścia w nieszczęście, jak to ma miejsce w tragedii. Jest i druga strona: ostatecznym celem wystawienia tragedii jest wzbudzenie w widowni oczyszczonych uczuć litości i trwogi, co oznacza, że sens sztuki dopełnia się w widzu, jego recepcji i jego reakcji. Aby ten cel mógł zostać osiągnięty, obiektywne cechy prawdopodobieństwa i możliwości pewnego ciągu wydarzeń, których domaga się Arystoteles, muszą zostać zaakceptowane przez odbiorcę jako wiarygodne. Autor musi więc wziąć pod uwagę oczekiwania odbiorcy i dołożyć starań, aby go przekonać i wywrzeć na nim pożądane wrażenie. Powyższe względy każą nam, zdaniem Ricoeura, uznać moment konfiguracji dzieła (*mimesis II*) za pośredniczący między prefiguracją (*mimesis I*) a refiguracją (*mimesis III*) dokonywaną przez czytelnika. Krótko przyjrzę się teraz każdemu z tych stadiów.

2. Potrójna *mimesis*, czyli skąd przychodzi, dokąd zmierza i czym jest opowieść

Mimesis I oznacza swego rodzaju narracyjne przedrozumienie, będące warunkiem rozumiejącego odniesienia się do fabularnej konfiguracji. Ricoeur wymienia trzy elementy, które składają się na tę wstępną kompetencję, zaznaczając, że nie są one przedmiotem dedukcji, a ich lista nie musi być zamknięta. Po pierwsze, jest to praktyczna umiejętność posługiwania się pojęciową siatką, służącą do opisywania działania, która zawiera terminy takie jak sprawca, czyn, motyw, okoliczności itd. Konieczna jest również znajomość syntaktycznych reguł rządzących operacją wiązania wydarzeń. Drugim warunkiem mimetycznego przeniesienia rzeczywistego działania do językowego świata fikcji jest fakt, że działanie ludzi od zawsze jest już symbolicznie zapośredniczone, to znaczy podlegające pewnym społecznie ustalonym regułom, które obdarzają je immanentnym znaczeniem, czego przykładem może być skinienie głową na powitanie lub pomachanie ręką na pożegnanie. Ponieważ działanie już uprzednio było znaczące, może ono zostać wyrażone w języku. Trzecim elementem jest to, co Ricoeur nazywa prenarracyjną strukturą ludzkiego doświadczenia cza-

su, czyli pewne żywe powiązanie między kolejnymi epizodami, w których uczestniczył dany podmiot, domagające się zrekonstruowania i wyartykułowania pod postacią opowieści.

Przekroczenie progu *mimesis II* to wkroczenie w świat skonstruowanej przez poetę intrygi, czyli świat fikcji, który był przedmiotem analiz Arystotelesa. *Novum* koncepcji Ricoeura polega na podporządkowaniu znaczenia *mimesis II* funkcji zapośredniczenia między *mimesis I* i *III*. Swoją rolę konfiguracja może spełniać dzięki dynamicznej naturze, polegającej na stopniowym wiązaniu kolejnych elementów świata przedstawionego wyłaniających się w miarę postępu akcji i podporządkowywaniu ich intrydze. To właśnie dlatego rozumienie narracyjne nie redukuje się do znajomości jakiejś ogólnej formalnej struktury funkcji, z której każda możliwa opowieść daje się wyprowadzić, ale opiera się na rozwijającym się w czasie śledzeniu akcji. Drugie stadium *mimesis* to dynamika tworzenia lub odtwarzania zgodnej niezgodności intrygi.

Ostatni, trzeci etap drogi *mimesis* dotyczy odbiorcy dzieła, który w niepowtarzalny sposób aktualizuje możliwości interpretacyjne tkwiące w dziele. Powtórne konfigurowanie dzieła, na którym polega lektura, jest już refiguracją, to znaczy nadaniem tekstowi znaczenia poprzez odniesienie go do świata znanego z własnego doświadczenia. Dzięki temu świat dzieła może nasycić się konkretną treścią, natomiast świat czytelnika zostaje ponownie opisany przez pobudzoną fikcją wyobraźnię, która odkrywa niedostrzegane wcześniej w tym świecie możliwości.

Wprowadzenie *mimesis III* wiąże się z założeniem, że jedyną przestrzenią, w której dzieło literackie może istnieć, w pełni realizując swoją istotę, jest przestrzeń międzyludzkiej komunikacji. Pewien względnie trwały, materialny obiekt zwany książką aktualizuje się jako literatura, dopiero gdy znajdzie czytelnika, który wskrzesi martwe znaki i pozwoli im przemówić. Nie pojmiemy, zdaniem Ricoeura, zjawiska, jakim jest literatura, jeżeli nie przyznamy jej statusu dyskursu, czyli konkretnego zdarzenia, w którym ktoś mówi coś o czymś do kogoś[11]. Jeżeli jednak zgodzimy się, że literatura staje się w pełni sobą, dopiero gdy wpisuje się w sytuację komunikacji, nieuniknione staje się pytanie o to, jakiego rodzaju treści są przekazywane w tak wyszukany sposób i do jakich intersubiektywnie uchwytnych obiek-

[11] M. Drwięga, *Paul Ricoeur daje do myślenia*, Bydgoszcz 1998, s. 109.

tów odsyła w tym wypadku komunikat. Istotą dyskursu jest jego dialogicznie ukonstytuowane odniesienie do rzeczywistości, w której żyją rozmówcy i która jest przedmiotem ich rozmowy. Literacka fikcja wymaga jednak szczególnej teorii referencyjności języka, który w tym wypadku nie wskazuje wprost na obiekty realnego świata. Choć literatura rezygnuje z odniesienia przez bezpośredni opis, nie znaczy to, że język literatury ostatecznie skupia się na samym sobie. Uwalniając się od ograniczeń dosłownego opisu, literatura może zwrócić się ku tym aspektom naszego bycia-w-świecie, które są jak najbardziej realne, lecz nie dają się wyrazić w sposób konwencjonalny, a jedynie metaforyczny:

> Nakładanie się metaforycznego odniesienia na metaforyczny sens nabiera pełnej ontologicznej doniosłości tylko wtedy, gdy zmetaforyzujemy sam czasownik „być" i dostrzeżemy w „byciu jako…" korelat „widzenia jako…", w którym streszcza się praca metafory[12].

Deklaracja ta czyni Ricoeura zwolennikiem o n t o l o g i c z n e j koncepcji reprezentacji, będącej jedną z „ideologii" reprezentacji wyróżnionych przez Michała Pawła Markowskiego, który tak oto ją definiuje:

> Reprezentacja [według ideologii o n t o l o g i c z n e j] należy więc do tego, co reprezentowane i stanowi elementarny warunek możliwości jego zaistnienia. Bez reprezentacji nie mogłoby uobecnić się to, co reprezentowane, co oznacza, że tożsamość reprezentacji i tego, co reprezentowane, [...] w tym wypadku kończy się na doprowadzeniu bytu do pełnej samoprezentacji[13].

Narracja, choć jest konstruktem wyobraźni, nie tylko wciąż reprezentuje to, co względem podmiotu transcendentne, ale doprowadza do tego, co Gadamer nazywa „przyrostem bytu" reprezentowanego, czyli umożliwia mu pełne zaistnienie[14]. Dyskursywna forma (jako reprezentująca) – mógłby powtórzyć Ricoeur za Markowskim – „nie znika wprawdzie (albowiem należy do istoty samego bytu), lecz ustępuje mu

[12] P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. I, wyd. cyt. s. 117.

[13] M. P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 323–324.

[14] Tamże, s. 324.

niejako miejsca”[15]. Dzięki tym właściwościom literatura jest w stanie projektować całe fikcyjne światy, w których czytelnik znajduje metaforyczny opis rzeczywistości, która go otacza. Dopiero kiedy horyzont świata dzieła przetnie się z horyzontem świata czytelnika, zarówno fikcyjne dzieło, jak i realna rzeczywistość ożywają i nasycają się znaczeniem. Aktualizując się jako dyskurs, literatura staje się sobą samą – podobnie jak świat, gdy zostaje ponownie opisany przez poezję.

Ściśle rzecz biorąc trzecia *mimesis* jest w tym samym stopniu kresem ruchu sensu opowieści, co jego początkiem – punktem wyjścia opowieści następnej. Jak powtórzyliśmy za Ricoeurem, żadna opowieść nie powstaje w symbolicznej próżni, ale rodzi się w przestrzeni rzeczywistego działania, która porządkowana jest dzięki rozmaitym normom, wyposażającym działanie w immanentne i publicznie jawne znaczenie. Fundamentalną rolę w tej wstępnej symbolicznej strukturyzacji pola ludzkiego działania odgrywa literatura jako pewien kanon tekstów, w oparciu o który dana wspólnota buduje swoją tożsamość i w którym rozpoznaje samą siebie. Ricoeur przyznaje tradycji literackiej, w której jesteśmy zakorzenieni, zdolność schematyzowania – w kantowskim sensie tego słowa – czytelniczej, a także autorskiej wyobraźni, która pozwala rozpoznać i zrozumieć dzieło w kategoriach zachowania i wzbogacenia paradygmatów, czyli dialektyki nawarstwienia i innowacji, którą właśnie nazywamy tradycją.

Widzimy zatem, że potrójna *mimesis* to dowód kolistej zależności między żywym doświadczeniem i opowieścią. Nie jest to jednak koło, które kręci się w miejscu. Choć rozmaite opowieści wyprzedzają każdego z nas i niejako „od wewnątrz” kształtują nasze działanie, wyposażając je tym samym w prenarracyjną strukturę, to nowa opowieść nigdy nie redukuje się do fabularnych paradygmatów, z których wyrasta. Rzeczywistość realnych podmiotów, z której wyłania się każda opowieść, zawsze zachowuje naddatek sensu w stosunku do swej językowej artykulacji, zawsze się jej wymyka, pozostając jednakowoż tym, co ostatecznie rządzi doborem słów, co go ukierunkowuje. Spontanicznie pojmujemy literaturę jako twór nieprzypadkowy – efekt zmagań autora z materią słowa, czyli zapis dążenia do ukazania poprzez formę dzieła czegoś różnego od niego samego, czegoś, co nigdy nie ujawnia się w pełni i nigdy bezpośrednio, lecz tylko dzięki sztuce. Ta intencja przenika do samego tekstu, naznaczając go nieuchronnie

[15] Tamże.

piętnem „niedopowiedzenia". Dlatego wszelki dyskurs odbieramy raczej jako usiłujący coś powiedzieć niż po prostu mówiący, raczej wskazujący na coś poza sobą niż tylko prezentujący samego siebie. Celem rozumienia jest podążanie za znakami ku znaczeniu, ujawnianie znaczenia za pośrednictwem znaków. Szkoła hermeneutyczna uczy nas jednak, że nie wszystko da się wypowiedzieć. Interpretacja, jak powtarzał za stoikami św. Augustyn, a za nim Hans-Georg Gadamer, to wydobywanie słowa wewnętrznego z zewnętrznej litery tekstu[16]. Słowo wewnętrzne, słowo duszy, wcale nie musi być lokalizowane w psychice autora i utożsamiane z jakimś szczególnym faktem mentalnym. Jest ono raczej tym, co niedopowiedziane w danej wypowiedzi, pewnym idealnym punktem pełni sensu, wokół którego wypowiedź krąży, nie mogąc nigdy ostatecznie dosięgnąć celu. Istnieje ono jako odwrotna strona słowa zewnętrznego – wymykająca mu się zawsze istota rzeczy, na którą jest nakierowane i którą próbuje wyrazić. Słowo wewnętrzne jest „negatywnym" znakiem nieprzeniknionej głębi przeżycia, z której rodzi się literatura, znakiem, który mimo wszystko znajduje się w tekście.

Odkrycie tej dwupoziomowej struktury dyskursu pozwala odrzucić zarzut błędnego koła w odniesieniu do relacji między doświadczeniem czasu i opowieścią. Choć struktura koła jest w tym wypadku czymś nieusuwalnym i mającym fundamentalne znaczenie, to nie mamy do czynienia z pustą i bezproduktywną tautologią, ale dialektycznym napięciem między dwoma biegunami, które wzajemnie się przenikają i kształtują. Dynamiczny proces wymiany między przeżyciem i opowieścią jest właśnie tym, co wprawia koło *mimesis* w ruch. Konstytucja sensu jest tożsama z czynnością przenoszenia uwagi ze słowa zewnętrznego na wewnętrzne, oglądania drugiego przez soczewkę pierwszego. Dzięki dialektyce wewnętrznego i zewnętrznego słowa sens dyskursu nie redukuje się do obiektywnej, statycznej struktury relacji między samymi znakami, będącej konkretyzacją pewnych ogólnych schematów logiki narracyjnej, ale zawsze pojawia się jako nowe i wyjątkowe splecenie tego, co wypowiadane, z tym, co do powiedzenia. Ani czasowe doświadczenie nie daje się jednoznacznie i w pełni oddać w języku, ani też nie sposób ujawnić wszystkich możliwych sensów opowieści w jakiejś totalnej interpretacji. Do natury wszelkiego

[16] J. Grondin, *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej*, tłum. L. Łysień, Kraków 2007, s. 7.

rozumienia należy jego skończoność, to znaczy fakt, że rodzi się ono zawsze jako pewna wyjątkowa odpowiedź podmiotu na jakieś szczególne pytanie, ściśle związane z konkretną sytuacją, w której zostaje zadane i której dotyczy. Dlatego każdy obrót koła *mimesis* jest niepowtarzalny.

Potrójna *mimesis* jako teoria samorozumienia autora i czytelnika za pośrednictwem narracyjnej konfiguracji

1. Moment refleksyjny, czyli subiektywna konstytucja świata tekstu

Zanim przejdę do rozważenia relacji między autorem, dziełem i czytelnikiem, którą potrójna *mimesis* zdaje się zakładać, chciałbym uprzedzić pewną fałszywą interpretację, jaka może się nasuwać. Chodzi o przyporządkowanie trzech wymienionych wyżej elementów tej relacji poszczególnym stadiom *mimesis*. Oczywiste jest skojarzenie dzieła z konfiguracją, odbiorcy z refiguracją. Wystarczy jeszcze uznać prefigurację za domenę autora, by koncepcja domknęła się, ustanawiając potrójną *mimesis* zapośredniczeniem w komunikacji między autorem i czytelnikiem. Rozwiązanie to jest proste i schludne, ale błędne. Potrójna *mimesis* abstrahuje od statusu podmiotu, który wchodzi w relację rozumienia z dziełem. Opisuje ona drogę sensu, jaką przebywa on od żywego doświadczenia do jego językowej, narracyjnej artykulacji i z powrotem. Owszem, to doświadczenie jest doświadczeniem ludzkim, jest doświadczeniem czyimś, ale nie stwierdzamy czyim – może ono należeć zarówno do autora, jak i czytelnika. Potrójną *mimesis* należy raczej uznać za proces rozumienia od początku do końca związany z pojedynczym nieokreślonym podmiotem, który przygląda się samemu sobie oraz otaczającemu światu za pośrednictwem opowieści, dzięki której jego intuicje mogą uzyskać intelligibilną formę i zostać przyswojone. Narracja jest wyróżnionym środkiem, służącym do oddania doświadczenia czasu, którego próby bezpośredniego opisu grzęzną w aporiach nawet mimo pewnych wartościowych ustaleń. Możliwość taka jest otwarta ze względu na dialektyczną strukturę zarówno wewnątrz doświadczenia czasu, jak i opowieści, co Ricoeur pokazuje na przykładzie Augustynowej koncepcji czasu i Ary-

stotelesowej teorii *mythos*. Jeżeli w doświadczeniu czasu, którego opis znajdujemy w X księdze *Wyznań*, ostatecznie tryumfuje niezgodność i tajemnica, to nie należy pomijać jego częściowej, dającej się opisać zgodności. Podobnie, zgadzając się co do przewagi zgodności i zrozumiałości w tragedii, nie wolno zapominać, że jej niezbywalnym składnikiem są również zagrażające spójności intrygi zaskakujące epizody (*peripeteia*), bez których nie byłaby ona w stanie wzbudzić uczuć litości i trwogi w widzu. To dzięki owej dwuwymiarowości po obu stronach opowieść może udzielić poetyckiej odpowiedzi aporiom czasowości[17], nie będąc prostym narzuceniem zgodności na niezgodność. Opowieść wcale nie rozwiązuje aporii czasu, lecz daje możliwość ich wyartykułowania i pozwala im, jak pisze Ricoeur, „pracować" wewnątrz opowieści, wpływając na jej nieustanną modyfikację, korektę i wzbogacenie w kolejnych dziełach.

Sądzę, że ten model zależności można uogólnić na wszelkiego typu doświadczenie, które pragniemy uchwycić w ramy logosu i pojąć. Byłoby to niemożliwe, gdyby nie posiadało ono choćby odrobiny przejrzystości i jawności, choć z drugiej strony trudno nie przyznać, że im bardziej próbuje się skupić na rzeczywistości, im więcej chce się z niej uchwycić, tym dobitniej ujawnia ona swą nieprzeniknioność, nieskończoną złożoność, niewyczerpalność znaczenia. Niekończące się badanie, nieprzerwane jakimś werdyktem, uniemożliwiłoby podjęcie jakiegokolwiek działania, które jest ostateczną stawką całej gry. Jak sądzę, właśnie w imię działania Ricoeur domaga się narracyjnej odpowiedzi na aporie czasu, mimo że jedyna dostępna nam odpowiedź jest tymczasowa.

Jak słusznie zauważa Elżbieta Wolicka, Ricoeur wiele zawdzięcza Heideggerowskiej koncepcji prawdy jako „nieskrytości" (*aletheia*), prawdy, która w jakimś stopniu ukazuje się i chowa, jednocześnie przysługując samemu „wydarzającemu się" byciu[18]. U Ricoeura bez-

[17] Główna wyróżniona przez Ricoeura aporia czasu wyraża się w przeciwstawieniu sobie Arystotelesowskiej koncepcji czasu „kosmicznego" i Augustynowego czasu „duszy", których nie sposób ze sobą zestroić lub zredukować do siebie nawzajem. W pierwszym wypadku czas jest kontinuum momentów, które określane są wyłącznie przez relację „przed" i „po", podczas gdy w drugim istnieje moment szczególny i uprzywilejowany: teraźniejszość postrzegania duszy (por. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. III: *Czas opowiadany*, tłum. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008, s. 17–35).

[18] E. Wolicka, *Narracja i egzystencja. „Droga okrężna" Paula Ricoeura od hermeneutyki do antropologii*, Lublin 2010, s. 85.

pośrednie doświadczenie poddanej dyktatowi czasu rzeczywistości nie daje się wyrazić inaczej, jak tylko poprzez medium narracji, do której istoty należy pierwiastek dialogicznego konstruktywizmu i referencji metaforycznej („bycia-jako"), w której „kluczową rolę pełni dialektyczne «napięcie» [...] między afirmatywnym «jest» oraz «nie jest»"[19]. Przesadzona lub co najmniej nieprecyzyjna wydaje się natomiast konkluzja polskiej badaczki: „Prawdziwość ma tu [...] charakter «uznaniowy» – zależy od jednostkowej decyzji (lub/i społecznej umowy) co do «zawierzenia» narratywnej rewelacji «świata»"[20]. Przeciwnie, analiza tekstowego zapośredniczenia samorozumienia i koncepcja „ponownego opisania" świata przy użyciu narracyjnej fikcji lub metafory nie tyle orzekają o zamknięciu podmiotu w sferze dyskursywnego pozoru, co próbują wykazać, że sam dyskurs jest ze swej istoty otwarty na objawianie się prawdy pojmowanej jako transcendens i że jest jej nośnikiem. Odwołując się do tego, co już wcześniej zostało powiedziane, prawda dyskursu przybierałaby postać słowa wewnętrznego, czyli pewnej pełni sensu, do której tekst intencjonalnie odsyła i jednocześnie uniemożliwia jej pełne, bezpośrednie uobecnienie się. Jest to jednak niemożliwe na mocy wewnętrznej konieczności, ponieważ modusem istnienia słowa wewnętrznego jest bycie tym, co do powiedzenia w wypowiedzi, i tym, co prezentowane w reprezentacji. Założenie to ma duże znaczenie dla przedstawionej w tej pracy interpretacji teorii potrójnej *mimesis*.

Wracając do głównego problemu, najważniejsze jest to, że tym, co poznaję w procesie lektury, jestem ja sam: to moje doświadczenie zostaje ponownie opisane i wzbogacone przez opowieść, to moja odpowiedź na dzieło aktualizuje je i powołuje do istnienia jako dyskurs. Wreszcie to moje bycie-w-świecie i nikogo innego jest ostatecznym odniesieniem dzieła. Ricoeur w wielu swoich pracach podkreślał semantyczną autonomię tekstu, który odrywa się od intencji autora i oczekiwań publiczności, do której początkowo był kierowany. Celem lektury nie jest zrekonstruowanie pierwotnej sytuacji, w której tekst powstał, ale zaktualizowanie jego znaczenia w nowej sytuacji związanej z osobą czytelnika, ujawnienie sensów ukrytych i niedostępnych dla pierwszych odbiorców, a także dla samego autora. Autor w pewnym sensie również jest czytelnikiem swojego dzieła i również

[19] Tamże, s. 72.
[20] Tamże, s. 89.

dokonuje refiguracji swojego doświadczenia. Potrójną *mimesis* dotyczącą danego dzieła możemy rozpatrywać osobno w odniesieniu do autora i czytelnika. Niewątpliwie istnieje jednak między nimi asymetria, której teraz się przyglądniemy.

Zajmijmy się czytelnikiem. Zakładamy, że spełnia on wszystkie warunki rozumiejącej lektury, które Ricoeur wspólnie określa mianem *mimesis I*: jest kompetentnym użytkownikiem języka, w jakimś, powiedzmy, wystarczającym dla danego dzieła stopniu jest zaznajomiony z literacką tradycją, w której dzieło powstało, ma również pewne wyobrażenia co do tego, jakimi prawami rządzi się rzeczywistość, i spodziewa się je znaleźć również w świecie przedstawionym. W trakcie czytania nasz bohater, śledząc rozwój intrygi, stopniowo rekonstruuje świat tekstu, zderzając go nieustannie z własną wiedzą i doświadczeniem, czego skutkiem jest nieustanne modyfikowanie oczekiwań co do dalszego biegu wydarzeń. Śledzenie konfiguracji dialektycznie splata się z refigurowaniem jego własnego doświadczenia, które, przypomnijmy, cały czas pozostaje punktem odniesienia, umożliwiającym rozumienie dzieła. Po skończonej lekturze, jakkolwiek patetycznie może to zabrzmieć, czytelnik nie jest już tym samym człowiekiem. Nie jest możliwe, żeby przeczytane dzieło nie zostawiło w nim najmniejszego śladu, nie wzbudziło żadnych wątpliwości, żadnych pytań, w najmniejszym stopniu nie dało do myślenia. Jasne jest, że głęboka literatura pozostawi głęboki ślad, płytka powierzchowny.

Dla autora *mimesis I* nie będzie dyspozycją do śledzenia intrygi, ale jej komponowania. Proces twórczej konfiguracji w jego wypadku rządzony jest pewnymi intuicjami, które przekraczają opisy odziedziczone wraz z tradycją i domagają się nowego dyskursywnego ujęcia. Wraz z nim owe intuicje zostają nazwane i w jakimś stopniu opisane, przedstawione w dosłowny lub metaforyczny sposób i dzięki temu przyswojone. Dlaczego twórczość i eksperymentowanie w wyobraźni nie miałyby być formą dowiadywania się o sobie i świecie, poszukiwania prawdy? Dlaczego mocą własnej wyobraźni nie można by poszerzyć horyzontów własnego myślenia? Zapewne także w przypadku autora konfigurowanie intrygi łączy się z refiguracją własnego doświadczenia. O ile jednak refiguracja pozostaje jego osobistym przeżyciem, dzieło jako obiektywny twór pojawia się w publicznej przestrzeni i z reguły pozostaje w niej również, gdy samego autora już nie ma, domagając się czytelnika, który na powrót uczyni je przedmiotem znaczącym.

Widzimy więc, że teoria lektury, jaką po części jest potrójna *mimesis*, wyklucza dostęp czytelnika do prywatnego doświadczenia autora. Sensem i odniesieniem dzieła narracyjnego nie są jakieś niezwerbalizowane w tekście motywy, które skłoniły autora do twórczej pracy, nie jest nimi także interpretacja autora. Sens komunikowany przez dzieło to świat, który w skonfigurowanej opowieści zawarty jest tylko potencjalnie, natomiast aktualizowany i powoływany do istnienia jest dopiero mocą czyjejś wyobraźni. Opowieść jest pod tym względem podobna do partytury muzycznej, będącej jedynie propozycją i zachętą do wykonania danej kompozycji, która sama z siebie nie wydaje żadnego dźwięku. Muzyk przedstawiający na koncercie swoją interpretację utworu nie wyraża emocji kompozytora, lecz własne. Kontakt z dziełem, niezależnie, czy swoim, czy cudzym, jest ostatecznie formą autointerpretacji, której efektem jest poszerzenie czy pogłębienie własnej samoświadomości, nigdy zaś przekroczenie granic cudzej. Czy potrójna *mimesis* jest zatem kolejną w XX wieku proklamacją śmierci autora, którego uprzywilejowane przez romantyczną hermeneutykę miejsce zajmuje czytelnik samodzielnie i samowolnie określający sens utworu? Czy obalenie dyktatury autora z konieczności zmienia się w czytelniczą anarchię?

2. Moment dialogiczny, czyli świat tekstu jako miejsce spotkania z innym

Postaram się pokazać, że potrójna *mimesis*, detronizując autora, nie intronizuje czytelnika jako nowego absolutnego władcy sensu literatury. Co więcej, jak sądzę, zakwestionowanie możliwości wżycia się czytelnika w psychikę autora, którego domaga się hermeneutyka romantyczna, odsłania bardziej fundamentalne otwarcie się na siebie autora i czytelnika, którzy pozornie mogą wydawać się zamknięci w świecie własnych przeżyć. W tym celu przywołam Ricoeurowską „hermeneutykę podmiotowości" wyłożoną w pracy *O sobie samym jako innym*, co wydaje się zasadne ze względu na to, że potrójna *mimesis* dotyczy właśnie szczególnego przypadku samorozumienia.

Podstawową tezą wspomnianej książki jest niemożliwość bezpośredniego refleksyjnego zwrócenia się ku sobie samemu i ukonstytuowania siebie jako kartezjańskiego *ego cogito*. Mogę rozpoznać siebie jako podmiot, jako możność działania i źródło własnych aktów tylko

w odniesieniu do tego, co inne, co wyjęte spod mojej władzy, co jakoś oddziałuje na mnie i czyni mnie biernym podmiotem doznawania. Sobość i inność są ze sobą dialektycznie sprzęgnięte. Podmiotowa aktywność polega na oddziaływaniu na jakiś przedmiot, który oddziałuje zwrotnie, stawiając jakiś opór. Wszelka inicjatywa, której towarzyszy poczucie możności i wolności, jest zawsze odpowiedzią na pojawiającą się niezależnie od podmiotu możliwość działania, która jednocześnie otwiera i ogranicza jego pole. Samowiedza może się ukonstytuować tylko jako obraz samego siebie odbity w lustrze inności i tylko na drodze dokonanej przez podmiot analizy własnych obiektywizacji, czyli ingerencji w transcendentną rzeczywistość, która ujawnia jego moc sprawczą w intersubiektywnej przestrzeni. Oczywiście wyróżnioną figurą inności jest inny człowiek, z którym myśląc o sobie i działając, chcąc nie chcąc, liczymy się najbardziej.

Spróbuję teraz wyśledzić dialektykę sobości i inności towarzyszącej autorefleksji poprzez lekturę bądź narracyjną twórczość, tak jak widzi je teoria potrójnej *mimesis*.

Gdy przyjrzymy się recepcji dzieła przez odbiorcę, zobaczymy, że polega ona na ścieraniu się dwóch pretensji do zawłaszczenia procesu konstytucji świata dzieła, pochodzących z jednej strony od czytelnika, a z drugiej od samego tekstu. Inność świata dzieła względem świata czytelnika jest jego nieredukowalnym wymiarem, bo mimo że to czytelnik nadaje mu ostateczną formę w akcie przyswojenia i odniesienia do samego siebie, ów akt zawsze ma charakter odpowiedzi na zawartą w dziele perswazję, zmierzającą do tego, by go ukierunkować. Ta perswazja to właśnie znak autora w tekście, który konstruowany jest w taki sposób, żeby czytelnik zobaczył to, co autor chce mu pokazać.

> Do jakiej dyscypliny – pyta Ricoeur – należy teoria lektury? Do poetyki? Tak – w tej mierze, w jakiej *kompozycja* dzieła rządzi czytaniem; nie – w tej mierze, w jakiej w grze biorą udział inne czynniki przynależące do pewnego rodzaju *komunikacji*, która ma swój punkt wyjścia w autorze i przenika dzieło, aby odnaleźć swój punkt docelowy w czytelniku. [...] teza zakładająca semantyczną autonomię tekstu ważna jest jedynie w analizie strukturalnej, która bierze w nawias strategię perswazji przenikającą operacje należące do czystej poetyki; znieść ów nawias to z konieczności brać pod uwagę tego, kto tworzy strategię perswazji, czyli autora[21].

[21] P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. III, wyd. cyt., s. 230–231.

Świat dzieła nie rozpościera się przed czytelnikiem sam z siebie jak świat naturalny, ale jest opowiadany przez kogoś, kto dokonuje nieprzypadkowego (nawet jeśli nie w pełni intencjonalnego) wyboru i uporządkowania jego elementów. Świat dzieła ma zawsze postać horyzontu, który posiada swoje centrum, punkt patrzenia. Nie należy jednak tego centrum sytuować poza samym tekstem, w umyśle autora. Zarówno strategia perswazyjna, jak i sam autor pod jej postacią wpisani są w dzieło i tam należy ich szukać. Wiążące sens dzieła z psychologią autora pytanie, co rzeczywisty autor chciał powiedzieć, wydaje się niedorzecznością, ponieważ zakładamy, że powiedział on właśnie to, co chciał. Dlatego przedmiotem naszej analizy jest autor ujawniający się w dziele, a nie ukryty za nim. „Zawsze – możemy powtórzyć za Ricoeurem – istnieje jakiś autor wpisany: opowieść zawsze opowiadana jest przez kogoś”[22].

Kategoria autora wpisanego nie oznacza jednak odcięcia się tekstu od autora rzeczywistego i nakazu ignorowania w interpretacji dzieła kontekstów dotyczących jego genezy. Jak zauważa Ricoeur, czytelnik intuicyjnie ujmuje dzieło jako integralną całość, na którą składa się nie tylko spójność strukturalna, ale i logika dokonanych takich, a nie innych wyborów dotyczących formy i tematu, które „czynią z tekstu dzieło kogoś wypowiadającego się, a zatem dzieło wytworzone przez osobę, a nie przez naturę”[23]. Dzieło coś mówi, coś przedstawia, jakoś poucza, o ile wyraża się w nim żywy podmiot, który coś przeżył, coś myślał, coś rozumiał i wniósł to do literatury. Nie traktujemy go jednak jako ostatecznej instancji orzekającej o trafności interpretacji. Autor to po prostu miejsce, z którego wypowiadany jest dyskurs dzieła, to jednostkowe życie, które jako jedyne zdolne jest uczynić coś znaczącym, pozwolić abstrakcyjnym systemom języka, reguł poetyckich i kultury w ogólności wydarzyć się w świecie, zmaterializować, po prostu zaistnieć. Inność dzieła, z którą konfrontuje się czytelnik, sprowadza się ostatecznie do inności żywego autora, podmiotu wyobraźni i woli, które zrodziły dzieło i sprawiły, że coś ono wyraża, coś przekazuje. Tym jednak, co wypowiada autor, jest raczej jego bycie-w-świecie niż myśli, jest on raczej innym *Dasein* niż innym *ego*.

Trudniejszy do wychwycenia i być może ciekawszy z tego względu jest moment bierności towarzyszący operacji konfigurowania in-

[22] Tamże, s. 235.
[23] Tamże, s. 234.

trygi przez autora, któremu intuicyjnie przyznajemy zwykle nieograniczoną wolność stwarzania w królestwie wyobraźni. Czy świat dzieła w stosunku do autora może nosić ślad jakiejkolwiek inności? Oczywiste jest, że czytelnik na ogół nie ingeruje bezpośrednio w proces konstruowania dzieła. Nie znaczy to jednak, że jest w nim nieobecny. Literatura jest ostatecznie pisana po to, aby była czytana. Proces twórczy od początku ukierunkowany jest na potencjalnego odbiorcę, przez co każdym jego stadium rządzi struktura dialogiczna. Jej znakiem są obecne w dziele rozmaite strategie i techniki perswazyjne, za pomocą których autor wpisany stara się pouczyć czytelnika, jak odtworzyć przedstawiony przez niego świat, jakimi przedmiotami go wypełnić, w jakie cechy wyposażyć charaktery, jaką wartość przypisać ich postępowaniu itd. W ten sposób analogicznie do przypadku autora możemy mówić również o czytelniku wpisanym w tekst, który jest jakby modelem idealnego odbiorcy skonstruowanym przez autora. Jednak to nie taki czytelnik jest faktycznym adresatem dzieła. Czytelnik wpisany jest tylko swego rodzaju instrukcją dla konkretnego odbiorcy, za pomocą której autor wpisany pragnie pokierować jego aktem refiguracji. Właśnie ze względu na to, że dzieło ma wpłynąć na pewien żywy i wolny podmiot, artysta niejako od wewnątrz przymuszony jest do oddania swej wizji w sposób możliwie doskonały i sugestywny. Jak pisze Ricoeur: „Artysta wolny *od*… musi jeszcze uczynić siebie wolnym *do*…”[24].

Można wskazać jeszcze dwa inne momenty bierności autora. Jak spróbuję jednak pokazać, sprowadzają się one do inności adresata dzieła, czyli potencjalnego czytelnika.

Pierwszym jest opór, jaki materia słowa stawia próbom jej ukształtowania przez artystę. Chodzi o ograniczenia, jakie nakłada na niego jego własny warsztat. Należy jednak postawić pytanie: po co? W imię czego autor zmaga się z materią dzieła? Otóż celem wysiłku pisania jest możliwie najwierniejsze oddanie w językowej formie myśli, uczuć i wszystkiego tego, co autor ma do powiedzenia odbiorcy. Istotą mimetycznego kształtowania materii jest uczynienie jej znaczącą dla innych, co możliwe jest tylko poprzez wpisanie jej w intersubiektywnie ukształtowaną siatkę znaków, czyli pewien kulturowy kod, służący wzajemnemu porozumiewaniu się. Oznacza to, że język jest dla autora innym w takiej mierze, w jakiej pragnie on powiedzieć coś innemu

[24] Tamże, s. 259.

człowiekowi. Przekuwając myśl na słowo, antycypuje on odwrotny kierunek odnoszenia słowa do żywego doświadczenia w trakcie lektury. Właśnie to dążenie do zrozumiałości dla odbiorcy nasyca medium języka innością. Nawet gdy autor pisze wyłącznie dla własnej przyjemności, zakładając, że żadne oczy poza jego własnymi nigdy nie zobaczą owoców jego natchnienia, to mimowolnie poddaje się on oddziaływaniu potencjalnego odbiorcy, w którego wciela się sam. To właśnie siebie, będąc swoim pierwszym czytelnikiem, autor stara się zadowolić przed wszystkimi innymi i to właśnie on nierzadko okazuje się najsroższym krytykiem własnego dzieła. Innymi słowy, wolność twórcza autora jest ograniczona przez dążenie do zrozumiałości – również dla siebie samego.

Drugim wspomnianym momentem bierności jest podleganie przez autora oddziaływaniu tradycji. Jak już poprzednio zostało zaznaczone, żadna symboliczna twórczość nie rodzi się w symbolicznej próżni i w każdym momencie warunkowana jest rozmaitymi paradygmatami, w które chcąc nie chcąc musi się wpisać. Także jednak to oddziaływanie jest wtórne względem nakierowania na odbiorcę. To właśnie pragnienie skutecznej komunikacji wymaga odwołania się do pewnych odziedziczonych wraz z kulturą schematów funkcjonujących w obrębie danej wspólnoty. Niezależnie od tego, czy artysta je powieli, przetworzy, czy zaneguje, pozostaną one punktem odniesienia umożliwiającym porozumienie. Tradycja ma wpływ na autora o tyle, o ile kształtuje ona oczekiwania odbiorców, którym autor musi wyjść naprzeciw bez względu na to, czy ma zamiar ich zaskoczyć czymś nowym, czy nie. Efekt zaskoczenia osiągany przez zupełnie nowatorskie ujęcie czegoś byłby niemożliwy bez odwołania się do istniejących uprzednio konwencji, które właśnie zostały zanegowane.

• • •

W podsumowaniu chciałbym jeszcze raz podkreślić fakt, że potrójna *mimesis* wskazuje na wszystkie trzy elementy triady twórca-dzieło-odbiorca jako konstytutywne dla znaczeniowości dzieła, żadnemu nie przyznając przewagi. Dopiero ich współpraca może wytworzyć to, co Ricoeur nazywa światem tekstu, zdolnym do ponownego opisania i ujawnienia skrytych, nietrywialnych właściwości świata, w którym żyjemy. W ten sposób autor *Czasu i opowieści* dystansuje się w równej mierze od trzech wielkich metodologii badań literackich, upatrują-

cych źródło sensu dzieła wyłącznie w jednym z tych trzech elementów. Każdej z nich przyznaje także częściową rację.

Po pierwsze, przekroczona zostaje hermeneutyka romantyczna i głoszony przez nią ideał lektury, polegający na wniknięciu w psychikę autora i odtworzeniu zamysłu, który zrodził dzieło. Pisarz nie jest najwyższą instancją orzekającą, jaki sens należy przypisać dziełu, tak jak nie jest wyłącznym panem procesu twórczego, bowiem podlega rozmaitym wpływom. Potencjał znaczeniowy dzieła nie redukuje się do autorskiej interpretacji. Nie znaczy to jednak, że osobę autora należy pominąć. Odtworzenie historycznej sytuacji, w której tworzył rzeczywisty autor, zrekonstruowanie oczekiwań odbiorców, ku którym się zwracał, stanowi ważny kontekst dzieła. Nie tyle ogranicza on pole możliwych interpretacji, ile właśnie je poszerza, nasuwając nowe pytania, na które dzieło daje odpowiedź. Sensem dzieła jest jednak suma wszystkich takich możliwych pytań i odpowiedzi.

Po drugie, w wątpliwość podany zostaje strukturalizm, wedle którego za znaczenie dzieła odpowiedzialny jest obiektywny system relacji między znakami zawarty immanentnie w samym tekście, niezależny od pozatekstowych odniesień do autora, czytelnika lub czegokolwiek. Redukuje się on ostatecznie do pewnego abstrakcyjnego schematu, którego jest wariacją. Potrójna *mimesis* dowodzi niemożliwości takiej redukcji, a także kwestionuje koncepcję języka poetyckiego, który z istoty miałby skupiać uwagę wyłącznie na samym sobie. Rekonstrukcja języka jako struktury wzajemnych odniesień między znakami możliwa jest tylko dlatego, że wcześniej istniał on jako dyskurs, za pomocą którego ludzie komunikowali sobie swoje doświadczenia i symbolicznie porządkowali wspólnie zamieszkiwany świat. Ponieważ język pierwotnie związany jest ze światem i ludzkim doświadczeniem, może się zmieniać wraz z nimi i przekraczać abstrakcyjne bądź tradycyjne schematy, choć gdyby całkowicie się od nich oderwał, stałby się niezrozumiały.

Po trzecie, potrójna *mimesis* dystansuje się od tych nowoczesnych czy ponowoczesnych nurtów w badaniach literackich, które przyznają czytelnikowi absolutną wolność interpretacji. Nawet lektura od początku nastawiona na niezobowiązującą zabawę i przyjemność musi wejść w grę z autorem wpisanym, który jest głosem wypowiadającym dane dzieło. Nawet najbardziej wyszukane żonglowanie logiką pytań i odpowiedzi nie jest zdolne doprowadzić do sytuacji, w której to czytelnik staje się jedynym autorem dzieła. Taką praktyką można dzieło

dotkliwie zniekształcić, ale niemożliwe jest usunięcie wszelkich elementów bierności i bycia pod wpływem po stronie czytelnika. Może on igrać znaczeniem tylko w ramach możliwości, jakie tekst otwiera. Wkład czytelnika w ukonstytuowanie sensu dzieła jest autentyczny i niepodważalny, jednak jest on możliwy tylko jako odpowiedź na perswazję autora wpisanego i propozycje refiguracji wynikające z gotowej już konfiguracji.

Tak więc ani autor, ani anonimowe paradygmaty, ani wreszcie czytelnik nie są w stanie zawłaszczyć całości sensu, jaki niesie dzieło. Może się on zrodzić tylko z dialogu między tymi trzema stronami, dla którego tłem jest doświadczenie transcendującej dyskurs rzeczywistości, a celem ponowne jej opisanie i odkrycie. Każde stwierdzenie padające w tej rozmowie zamyka pewien jej etap i jednocześnie rozpoczyna kolejny, podtrzymując niekończącą się wędrówkę sensu, której rytm wyznaczany jest przez kolejne obroty koła potrójnej *mimesis*.

AUTHOR, WORK, AND READER IN THE LIGHT OF PAUL RICOEUR'S THEORY OF TRIPLE *MIMESIS*

ABSTRACT

This paper concerns the theory of triple *mimesis* formulated by the contemporary French philosopher, Paul Ricoeur, in his three-volume book *Time and Narrative*. It is a hermeneutical interpretation of Aristotle's classic definition of *mimesis* from his *Poetics*. Ricoeur's argument is aimed at proving that the way an imitative transformation of the reality in a narrative operates actually presupposes a circular relation between the living experience and the narrative, which mutually determine each other. The main aim of this paper is to answer the question of how the communication between the author, the work, and the reader should be viewed in the context of triple *mimesis* and what factors determine our understanding of a mimetic work of art.

KEY WORDS

narrative, text, mimesis, author, reader, reference, understanding, representation

Marek Kaplita

MAŁGORZATA KWIETNIEWSKA
(UNIWERSYTET ŁÓDZKI)

DZIEWCZYNA, KTÓRA PRZYCHODZI PO MUZACH. DWIE UWAGI O SZTUCE W DNIU DZISIEJSZYM

STRESZCZENIE

Jednym z bardziej dramatycznych i proroczych gestów heglizmu okazało się orzeczenie przez filozofa „śmierci sztuki" już na początku XIX wieku. Miała ona – jak twierdzi Hegel w *Fenomenologii ducha* – nastąpić w konsekwencji utraty wymiaru duchowości w tejże sztuce, która opuszczona definitywnie przez Muzy przechodzi w ręce młodej dziewczyny, jak się zdaje – tylko naiwnej i zmysłowej. Motyw ten wykorzystany został w polemiczny sposób przez współczesnego dekonstrukcjonistę francuskiego, Jeana-Luca Nancy'ego w eseju, w którym heglowska dziewczyna staje się symbolem niezamierającego piękna sztuki – piękna, które choć faktycznie pozbawione ducha, wciąż oddziałuje mocno na nasze zmysły, jak ma to miejsce w rzeźbie *Trudny wiek* (1956) Aliny Szapocznikow. Zdaniem Nancy'ego współczesna kondycja sztuki jest zatem całkiem dobra. Czy jego optymizm faktycznie może podziałać na nas uspokajająco? Czy wygra w sytuacji, gdy we Francji (ale nie tylko tam) muzea są dewastowane w glorii prawa, a sztuka i kultura pozbawiane środków finansowych do ich utrzymania? Dramatyczny raport w tej sprawie został niedawno opublikowany przez grono francuskich naukowców, spośród których najdonośniej zabrzmiał głos Bernarda Sergenta. Jego uwagi brzmią dziś dziwnie niepokojąco także w Polsce.

SŁOWA KLUCZOWE

Hegel, Nancy, dekonstrukcja, prezentacja, Szapocznikow, kondycja sztuki współczesnej, Sergent, muzea i galerie sztuki, pedagogiczna funkcja sztuki, ideologia

INFORMACJE O AUTORCE

Małgorzata Kwietniewska
Katedra Filozofii Współczesnej, Instytut Filozofii
Uniwersytet Łódzki
e-mail: mamei@neostrada.pl

Nie tak dawno temu świat intelektualny Zachodu zbulwersowała książka Fancisa Fukuyamy pt. *Koniec historii* (*The End of History and the Last Man*, 1992). Już nieco wcześniej we Francji toczyły się rozgorączkowane debaty wokół tezy o śmierci człowieka, którą w swoich *Słowach i rzeczach* (*Les mots et les choses*, 1966) postawił Michel Foucault. Ta seria przepowiedni, brzmiących dość makabrycznie, zaczęła się jednak całe stulecie wcześniej. Zwykle przywołuje się tu nazwisko Fryderyka Nietzschego wraz z motywem śmieci Boga wpisanym w jego dzieło (*Wiedza radosna*, pierwodruk: *Die fröhliche Wissenschaft, la gaya scienza*, 1882). Rzadziej przypomina się epizod z *Fenomenologii ducha* (*Die Phänomenologie des* Geistes, 1806–1807) Georga W. F. Hegla, choć wszystko wskazuje na to, że owa seria uśmierceń zaczęła się właśnie tam – od ogłoszenia śmierci religii, a wraz z nią sztuki. Zanim słynne zdanie orzekające „Bóg umarł" zbulwersowało czytelników Nietzschego, zostało już sformułowane przez Hegla na końcowych stronach *Fenomenologii ducha*[1]. Następujące po nim rozważania nie są optymistycznej natury. Słynny jenajczyk omawia transformację, jaką przechodzi religia od antycznego wielobóstwa do chrześcijaństwa. Słowa „Bóg umarł" wypowiedziane zostają zatem nie w sposób absolutny, a jedynie w sytuacji, gdy wypowiada się świadomość tragiczna, będącą kontrapunktem świadomości ironicznej, której wyrazem jest starogrecka komedia. To moment, kiedy zamiera politeizm Greków, a wraz z nim przepiękny świat stworzonej przez nich sztuki.

Tracąc ducha religijnego – powracamy w ten sposób do wywodu Hegla – sztuka traci dopływ ożywiających ją soków, traci siebie. Posłuchajmy tego fragmentu *in extenso*:

[1] G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tłum. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 473.

> Zgasło w niej [w religii – M. K.] zaufanie do wiecznych praw bogów, jak też do wyroczni, które pozwalały poznać to, co szczegółowe. Posągi są teraz trupami, z których ulotniła się ożywiająca dusza, tak jak hymny – słowami, których nie napełnia już wiara. Na stołach bogów brakuje duchowego pokarmu i napoju i dla świadomości nie następuje w wyniku jej festynów i świąt powrót [do] radosnej jedności z własną istotą. Dziełom muzy brak siły ducha, dla którego z druzgotania bogów i ludzi wynikała pewność samego siebie. Są one teraz tym, czym są dla nas – zerwanymi z drzewa pięknymi owocami. Obdarował nas nimi życzliwy los w taki sposób, w jaki dziewczę oferuje [*präsentiert*] owe owoce: nie daje ono rzeczywistego życia ich istnienia, ani drzewa, które je dźwigało, ani ziemi i żywiołów, które stanowiły ich substancję, ani klimatu, który nadał im swój charakter, ani następstwa pór roku, które rządziły procesem ich powstawania. – Tak też los wraz z dziełami sztuki nie daje nam ich świata, wiosny i lata ich życia etycznego, w których kwitły i dojrzewały, lecz tylko ukryte za zasłoną wspomnienie tej rzeczywistości[2].

Heglowska dziewczyna przychodzi zatem w chwili, gdy milkną Muzy. Jej gest prezentowania dzieł sztuki niczym owoców na tacy służy nie temu, byśmy wżyli się w świat artystyczny, lecz jedynie temu, byśmy go sobie wyobrazili jako coś, co nas już nie dotyczy. Motyw ten został szeroko (bo aż w dwóch tekstach) skomentowany przez współczesnego filozofa francuskiego, Jeana-Luca Nancy'ego. Zanim rozpatrzymy głębiej ten komentarz, zatrzymajmy się na chwilę przy sylwetce samego myśliciela.

Otóż Nancy, obecnie już światowej sławy reprezentant kultury francuskiej, urodził się w roku 1940 w Caudéran (Gironde, Francja). Studiował teologię i filozofię na paryskiej Sorbonie. Prowadził wykłady na Freie Universität w Berlinie oraz na uniwersytetach w Irvine, San Diego oraz Berkeley. Gościły go placówki naukowe między innymi w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Związku Radzieckim, Rumunii. Był współtwórcą Międzynarodowego Parlamentu Pisarzy w Strasburgu (Carrefour des littératures, 1993). Z inicjatywy tej instytucji pomoc otrzymało wielu prześladowanych pisarzy, między innymi Salman Rushdie. Nancy to także inicjator rozlicznych przedsięwzięć naukowych, artystycznych i wydawniczych. Obejmował wysokie stanowiska państwowe w obszarze kultury i nauki. Był i pozostał niestrudzonym propagatorem idei Wspólnoty Europejskiej. W uznaniu zasług dla kultury francuskiej w kwietniu 1995 roku został odznaczony Orderem Kawalerskim. Nie sposób w krótkim artykule

[2] Tamże, s. 474.

wymienić wszystkich jego publikacji (blisko sto pozycji książkowych tłumaczonych na wiele języków świata, ponad dwieście pozycji książkowych powstałych we współpracy z innymi myślicielami, cenione przekłady dzieł Nietzschego i Waltera Benjamina oraz około sześciuset artykułów naukowych w prasie francuskiej i zagranicznej), należy jednak wskazać najważniejsze: *L'absolu littéraire* (z Philippe'em Lacoue-Labarthe'em, 1978), *Ego sum* (1979), *La communauté désoeuvrée* (1986)[3], *Le poids d'une pensée* (1991), *Corpus* (1992)[4], *Le sens du monde* (1993), *Les Muses* (1994), *Être singulier pluriel* (1996), *Hegel. L'inquiétude du négatif* (1997). Twórczość tego niezwykle płodnego myśliciela zalicza się (również w jego własnej opinii) do nurtu zwanego dekonstrukcją filozoficzną.

W Polsce pojawienie się dekonstrukcji na scenie filozoficznej w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (a więc około dwadzieścia lat później niż we Francji) wywołało spore ożywienie wśród historyków filozofii, była to jednak recepcja dość spontaniczna, niepogłębiona i zasadniczo ograniczona do badań nad dziełem twórcy tego nurtu, Jacques'a Derridy. Tymczasem dekonstrukcjonistów było – i wciąż jest – wielu. Wśród najsłynniejszych przedstawicieli należałoby wymienić (obok Nancy'ego oczywiście): Philippe'a Lacoue-Labarthe'a, Daniela Payota, Hélène Cixous, Laurenta Jiméneza-Balaguera, Bernarda Stieglera, Avital Ronell, Luisa de Miranda, Edwarda Saida, Paula de Mana, François Naulta, George'a Steinera, Yves'a Cittona, Jacques'a Ehrmanna, Gayatri Chakravorty Spivak, Alexis Virginie Jimenez. Wyraźne elementy dekonstrukcji dochodzą do głosu także w dziełach współcześnie działającego filozofa włoskiego, Giorgia Agambena. U wszystkich nich łatwo daje się zauważyć w procesie filozofowania oraz redagowania tekstów zastosowanie swoistej „metody dekonstrukcyjnej", polegającej na dekomponowaniu treści klasycznych dzieł filozoficznych, a czasem pojedynczych pojęć utrwalonych w zachodniej filozofii, w taki sposób, by można je było następnie złożyć inaczej, odmiennie zaaranżować i nadać im nowe funkcje. Jacques Derrida umyślnie przez całe swoje życie wystrzegał się podania jednej, obowiązującej definicji dekonstrukcji, by w ten sposób uniknąć uwikłań w zastaną i obowiązującą od tysiącleci na Zachodzie formułę metafizyki. Niemniej jednak wyrażał zgodę na jej określenia

[3] Wydanie polskie: J.-L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, tłum. M. Gusin, T. Załuski, Wrocław 2010.

[4] Wydanie polskie: tenże, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.

prowizoryczne, strategiczne, robocze. Jedno z nich mogłoby brzmieć następująco:

Dekonstrukcja to procedura przeplatająca aspekt rozkładu i składania badanych elementów. Jako taka sytuuje się ona pomiędzy teoretycznym namysłem a praktycznym działaniem, a w konsekwencji pomiędzy pojęciem a performatywnymi wypowiedziami i manipulacją rzeczami. Nie jest ona żadną doktryną czy też abstrakcyjną teorią, dlatego określenia typu dekonstruktywizm lub dekonstrukcjonizm są tu nie na miejscu. Dekonstrukcja myśli i działa, utrzymując owe dwie aktywności w chwiejnej, niestabilnej równowadze. Żadnej z nich jednak nie traktuje w sposób uprzywilejowany zgodnie z zasadą nowego paradygmatu. Według niego zaś elementy rzeczywistości nie układają się w hierarchicznie uporządkowaną całość na wyobrażeniowej osi wertykalnej, ale stykają się ze sobą niejako na jednym planie, to znaczy jeden obok drugiego, horyzontalnie i symultanicznie. I tak jak trzeba się oswoić z tymże paradygmatem, tak też należy nauczyć się nowego typu postępowania na chybotliwej drodze pomiędzy pojęciami a tym, do czego się one odnoszą.

Procedury dekonstrukcyjne stanowią u Nancy'ego główny i niezbywalny składnik filozofowania. To właśnie one umożliwiły francuskiemu myślicielowi nowatorskie odczytanie wspomnianego wcześniej ustępu z *Fenomenologii ducha*. Przyjrzyjmy się zatem uważnie tej interpretacji.

Tym, co od razu przyciąga uwagę Nancy'ego, jest zastosowanie przez Hegla czasownika „prezentować" (*präsentieren*) na określenie gestu, jakiego dokonuje owa „dziewczyna przychodząca po Muzach". Wedle autora *Fenomenologii ducha* gest ten obnaża pustkę nowożytnej sztuki, dla Nancy'ego natomiast staje się on – mimowolnym ze strony Hegla – wskazaniem na wyzwolenie sztuki z pęt jej przeintelektualizowanych, metafizycznych koncepcji. Wszak jedną z nich była również koncepcja samego Hegla, który uczynił ze sztuki kolejne ogniwo swojej dialektyki. Co więcej, w opisie niemieckiego filozofa rozwój dialektyczny wyraźnie faworyzuje ponadzmysłowy element idealny, każąc religii estetycznej (a zarazem sztuce) ustąpić miejsca religii jawnej[5], a wreszcie filozoficznej wiedzy pojęciowej. Nancy zauważa jednak, że w tym rozwoju moment sztuki blokuje sprawne

[5] Bardzo możliwe, że Hegel widział w tej dziewczynie anioła, który doprowadza antycznych Bogów do uznania narodzin jedynego Boga w Chrystusie.

działanie całego mechanizmu: coś, co wcale nie należy do porządku religii, lecz właśnie sztuki, stawia opór (w)zniesieniu (*Aufhebung*)[6]. Otóż dzieła sztuki nowożytnej są ofiarowywane jako takie, czyli prezentowane w swej „nagiej" widzialności, jak faktycznie ma to miejsce za naszych czasów w salach ekspozycyjnych muzeów i galerii. Choć wykorzenione ze swego świata, niczym owoce zerwane z gałęzi, nie tracą one wcale siły oddziaływania na zmysły. Piękno tych dzieł nie tylko nie zanika, lecz nawet wzrasta, czyniąc z ich widzialności jakby rewers idealności, a równocześnie jądro przeżycia estetycznego. Zmysłowa zewnętrzność uwypukla się, wcale nie ginąc w elemencie idealnym. To właśnie stanowi dla Nancy'ego wyzwolicielski moment sztuki: nie „uzewnętrznienie Idei", lecz jej absorpcja aż do pełnego rozbłysku tego, co zmysłowe. Wprowadzając do swojego tekstu dziewczynę z owocami, Hegel sam już to właściwie powiedział, choć kontekst jego wypowiedzi wskazuje, że nie przemyślał tego do końca. Co więcej, opisując tę dziewczynę – jakby w przeczuciu innej możliwości zrozumienia kresu sztuki – użył on czasownika *präsentiert* zamiast zwykłego „przedstawiać" (*sie stellt vor*) lub po prostu – jak chciał tłumacz polski – „ofiarować" (*gibt, obfert*). W zastosowaniu tego czasownika, bez względu na intencje jenajczyka, dochodzi wyraźnie do głosu prezentacja jako uobecnianie, czyli czynienie obecnym (por. łac. *praesens*). Znaczyłoby to, że sztuka wciąż i mimo wszystko jest obecna. Przede wszystkim jest obecna – i to jest jej najbardziej własny moment. Wbrew tej możliwości Hegel uznał jednak, że sztuka jest wyłącznie nośnikiem, wehikułem tego, co ideowe/idealne, co oznaczałoby, że powinna była zaniknąć tam, gdzie jej zadanie zostało spełnione. Tymczasem – jak zauważa Nancy – sztuka wcale tam nie zanika bez reszty, tylko uwidacznia swą wewnętrznie niejednorodną naturę. Uogólniając, można zaryzykować stwierdzenie,

[6] Jak wiadomo, w swojej filozofii Hegel gra na dwuznaczności niemieckiego słowa *aufheben*, które oznacza zarówno „zachowywać, strzec", jak i „kasować, anihilować". Odwołujący się do tego czasownika filozoficzny mechanizm *die Aufhebung* sprawia więc wiele kłopotów tłumaczom Hegla. Francuzi mają tu kilka propozycji (*relève, sursomption, suppression* i inne), w Polsce zaś przyjęło się używać zamiennika „zniesienie", który jednak gubi konserwującą, zachowawczą stronę mechanizmu *die Aufhebung*. W tej sytuacji zdecydowałam zatem, by zastosować jako przekład słowa *Aufhebung* neologizm „(w)zniesienie", sugerujący, że pomimo kasacji coś tu zostało zachowane i wzniesione na wyższy poziom. Tego tłumaczenia trzymam się konsekwentnie zarówno w tej, jak i w innych swoich publikacjach.

że sztuka pojawia się dokładnie w swym własnym zaniku. I choć powiedzenie tego generuje logiczną sprzeczność, to skądinąd wiadomo, że tejże nie obawiali się ani Hegel, ani Nancy. Nadto dla tego ostatniego natura sztuki uwidaczniać miałaby się *par excellence* właśnie w owym nielogicznym, naiwnym geście dziewczyny, który pokazuje, że sztuka nie służy pokazywaniu czegoś innego niż ona sama. W tym kontekście należy umieścić poetyckie i enigmatyczne słowa Nancy'ego z jego znacznie późniejszego tekstu, zatytułowanego *Au fond des images* (*W głębi obrazów*):

> Czym jest jednak dawanie obecności? Czyż nie jest to dawanie tego, co nie jest do dania: tego, co jest lub nie jest. Jesteście obecni lub nie jesteście. Obecności nie da wam nic poza waszym własnym nadejściem, które nie jest nikim lub jest wami. Proszę zatem, ukażcie się![7]

Tak więc, zdaniem Nancy'ego, sztuka nie służy pokazywaniu czegoś względem niej zewnętrznego. Analogicznie rzecz biorąc, nie jest też imitowaniem, wywoływaniem ani uwzniośleniem. Jest wyłącznie prostym i czystym gestem prezentacji tego, że coś się prezentuje: p r e z e n t a c j ą p r e z e n t a c j i.

Ani na stronach *Fenomenologii ducha*, ani później w *Wykładach o estetyce* nie powiodło się Heglowi unicestwienie elementu sztuki i (w)zniesienie go do elementu filozoficznego. W heglowskim systemie sztuka wciąż żyje życiem po życiu i przekracza swą własną śmierć jako sztuka chrześcijańska. Jej kolejnym pośmiertnym wcieleniem stanie się, nieznana Heglowi, sztuka współczesna. Oto jak podsumowuje to Nancy:

> W ten sposób przeniesiona do *Estetyki* dziewczyna z *Fenomenologii ducha* ustanawia tę nieskończenie złożoną figurę, w której sztuka antyczna jednocześnie zostaje unieruchomiona i przetransportowana w element sztuki chrześcijańskiej, w której spojrzenie rozjaśnia się w prezentacji form bez spojrzenia, a wewnętrzność lśni i ofiarowuje się z gracją, nieofiarującą wszak niczego poza samą sobą[8].

---

[7] J.-L. Nancy, *L'oscillation distincte*, [w:] tegoż, *Au fond des images*, Paris 2003, s. 126.

[8] Tenże, *La jeune fille qui succède aux Muses*, [w:] tegoż, *Les Muses*, Paris 1994, s. 93–94.

Przytaczając komentarz Nancy'ego do omawianego tu fragmentu *Fenomenologii ducha*, należy uwypuklić przede wszystkim sprzeciw, jaki francuski dekonstrukcjonista wyraża wobec Heglowskiego pesymizmu. Sztuka jako prezentacja prezentacji nie umiera nigdy, zawsze ma w sobie moc pokazywania i myślenia w sposób oderwany od zwykłego przedstawiania, re-prezentowania zewnętrza. W tym sensie jest ona prezentacją „czystą". Zatrzymajmy się jeszcze przez chwilę przy tym ostatnim określeniu, gdyż może być ono mylące. Nancy'emu nie chodzi bowiem o wydobycie w refleksji nad sztuką jej oczyszczonej, niejako wydestylowanej natury. Nie chodzi mu też o wskazanie idealnego stanu artystycznego, w którym miałaby się zawierać sztuka doskonała. Czystość sztuki oznacza dla niego jej prostotę, bezpretensjonalność, nieomal naiwność wobec własnej oczywistości. W ten sposób „czysty" jest gest dziewczyny, która uświadamia nam, że historia sztuki to dzieje ustawicznie powtarzającego się zadziwienia wobec prostoty pokazującego gestu oraz podwojenia się obecności:

> Owa niezwykłość [...] ma w sobie jedynie wielką prostotę, skromność, wręcz surowość i obywa się bez udziwnień oraz ozdób, ponieważ jej jedyną ozdobą jest samo pojawienie się[9].

Od swych narodzin (w innym tekście Nancy analizuje także najstarsze dzieła sztuki, które pozostawili po sobie prehistoryczni artyści na ścianach jaskiń) sztuka pojawiała się zatem w skromnej oczywistości, która nie tylko nie potrzebowała istnienia jakiegoś „poza", ale wręcz je wykluczała: wnętrze i zewnętrze stanowią tu tę samą obecność, która znakomicie obywa się bez transcendentnego Stwórcy lub trzymającej nad nią pieczę Idei. Historia sztuki przebiega więc w niej samej pod postacią nieskończenie wyłaniających się początków i końców, gdyż każdy nowy gest, warsztat, koncept czy styl zapoczątkowują całkiem nową sztukę – jak Feniks odradzającą się ze swych popiołów. Inaczej mówiąc – śmierć każdej postaci sztuki stanowi równocześnie jej ponowne narodziny. A triumf owych sił witalnych chyba najlepiej obrazuje wymyślona przez Hegla, choć – jak uważa Nancy – nie do końca wyeksplorowana przez niego filozoficznie, postać dziewczyny śmiało demonstrującej swą młodość, zmysłowość i nagą

[9] Tenże, *Peinture dans la grotte*, [w:] tegoż, *Les Muses*, wyd. cyt., s. 126–127.

cielesność. Mogłaby ona wyglądać tak, jak pokazuje to rzeźba Aliny Szapocznikow *Trudny wiek* (1956).

Na temat autorki tego dzieła informacje znaleźć można bez trudu w różnego rodzaju encyklopediach, słownikach czy też kompendiach poświęconych sztuce współczesnej. Bardzo spodobała mi się zamieszczona w internecie notatka autorstwa Małgorzaty Wiktorko – pracownicy Działu Edukacji Łódzkiego Muzeum Sztuki. Przypomina nam ona to, co najważniejsze, pointując zarys życia artystki jej własną, bardzo znamienną wypowiedzią. Oto ta notatka:

> Alina Szapocznikow to jedna z najciekawszych polskich rzeźbiarek. Urodziła się 16 maja 1926 roku w Kaliszu. Pochodziła z rodziny żydowskich lekarzy. Jej ojciec zmarł w 1938 roku. Kiedy miała 13 lat, wybuchła wojna. Mieszkała w Pabianicach, w tamtejszym getcie razem z matką spędziła dwa lata okupacji (1940–1942), potem przeniesiono ją do łódzkiego getta, a stamtąd do obozów koncentracyjnych: Auschwitz (spędziła tam tydzień w 1942 roku), Bergen-Belsen (gdzie była dziesięć miesięcy), a następnie do Theresienstadt w Czechach.
>
> Po wojnie jej matka zamieszkała w Łodzi, ale Szapocznikow nie wróciła do Polski, tylko postanowiła podjąć studia rzeźbiarskie w Pradze. Od 1947 roku kontynuowała je w Paryżu.
>
> W 1951 wróciła do Warszawy, ale już pod koniec 1963 roku osiedliła się na powrót w Paryżu. Zmarła na nowotwór 2 marca 1973 roku we Francji, w miejscowości Praz-Coutant. Miała niespełna 47 lat.
>
> Pokazywała swoje życie poprzez sztukę, utrwalając to, co najszybciej przemijające, czyli ciało: „Ciało ludzkie jest najwrażliwszym, jedynym źródłem wszelkiej radości, wszelkiego bólu i wszelkiej prawdy, a to z powodu swej ontologicznej nędzy, tak samo nieuniknionej, jak – w płaszczyźnie świadomości – zupełnie nie do przyjęcia”[10].

Zacytowana przez Wiktorko wypowiedź Szapocznikow wyraźnie nawiązuje do wartości, jaką niesie ze sobą cielesność człowieka oraz związane z nią zmysłowe odczucie radości, bólu, a także prawdy w jej wymiarze egzystencjalnym. Takie też zadanie wyznacza Nancy sztuce współczesnej: wydobywać z naszego życia piękno i prawdę zmysłowości, nie dając się zredukować do nośnika idei.

W ten sposób przeczucie Hegla, oczekiwania Nancy'ego oraz dzieło Szapocznikow złożyły się nam w harmonijną całość. A jednak po zastanowieniu nasuwają się tu pewne wątpliwości. Dają się one wyra-

[10] M. Wiktorko, *Alina Szapocznikow „Trudny wiek”*, [online], http://msl.org.pl/pl/wydarzenia/szapocznikow-trudny_wiek/ [dostęp: 12.05.2013].

zić w formie dwóch trudnych pytań: 1. Czy aby na pewno sztuka współczesna koncentruje się na pięknie fizycznym i zmysłowym? 2. Czy współczesna sytuacja sztuki jest na tyle komfortowa, że uzasadnia optymizm Nancy'ego co do jej kondycji?

Rzeźba Szapocznikow powstała w roku 1956, gdy komunistyczny reżim w Polsce domagał się sztuki realistycznej, propagandowo radosnej i młodej. Nie chciano wtedy u nas nic wiedzieć o ambicjach artystów działających na Zachodzie, o nowych nurtach ani o twórczych poszukiwaniach w dziedzinie sztuki. Tym żądaniom Szapocznikow przeciwstawi się dopiero w swojej późniejszej twórczości, począwszy od lat sześćdziesiątych. Dopiero wtedy sięgnie po nowe materie plastyczne (poliuretan, masę winylową, sprzęt oświetleniowy, przedmioty osobiste, fotografie i inne) i nada swoim rzeźbom awangardowy kształt. Wciąż pozostaną one zapisem przemian ludzkiego ciała, ale klasycznego piękna będzie w nich zdecydowanie mniej. I tu wyraz artystycznych ambicji rzeźbiarki uzgadnia się z tendencją, która zdaje się dominować w całej sztuce współczesnej, a która polega na wywoływaniu u odbiorcy wstrząsu, na skandalizowaniu lub zaskakiwaniu środkami odwołującymi się raczej do sfery konceptualnej (a więc umysłowej) niż do zmysłów. Widać to wszędzie, a jednego z ilustratywnych przykładów dostarcza choćby wystawa zorganizowana w Łódzkim MS2[11], na której pokazano między innymi *Półkobietę* (2000) Jacka Malinowskiego oraz filmowy zapis performance'u *Zmiana* (1979) Ewy Partum.

Dzieła te stanowią – chyba nie tylko w moim odczuciu – charakterystyczny dla sztuki najnowszej komunikat brutalnie atakujący widza, nie zaś przedmiot zmysłowego upojenia. Przekonanie Nancy'ego o odradzaniu się sztuki w zmysłowym pięknie staje tu co najmniej pod znakiem zapytania, jeśli w ogóle nie ulega zaprzeczeniu. Optymizm filozofa zderza się z pesymistycznymi wizjami samych artystów dnia dzisiejszego.

Jeszcze gorzej wygląda to wtedy, gdy na kondycję sztuki współczesnej spojrzy się z dystansu, jaki narzuca naukowy obiektywizm. Takiej zdystansowanej ewaluacji kondycji sztuki we współczesnej Francji dostarcza nam praca Bernarda Sergenta, znakomitego francu-

[11] *Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm*, MS2, Łódź 14.12.2012–30.06.2013; wystawa ta stała się bezpośrednim pretekstem do napisania tego tekstu i wygłoszenia jego pierwotnej wersji w muzeum 16 maja 2013 roku na spotkaniu zorganizowanym przez dr Wiolettę Kazimierską-Jerzyk i Pawła Polita.

skiego indoeuropeisty, komparatysty, przedstawiciela nieformalnej szkoły George'a Dumézila. Zazwyczaj pisze on o czasach prehistorycznych, badając różnorodne (nie tylko artystyczne) przejawy kultury indoeuropejskiej, ale piętrzące się w ostatnich latach utrudnienia w tej pracy badawczej przywiodły go do szerszej refleksji na temat degradacji kultury współczesnej. Degradacji, która – jak zauważa Sergent – nie jest dziełem przypadku ani „efektem erozyjnym" naturalnie towarzyszącym przemianom świata kultury, lecz skutkiem świadomych, wolicjonalnych zabiegów ideologicznych i propagandowych. Swojego zaniepokojenia francuski badacz nie wyraża w postaci mglistych odczuć czy też niejasnych pragnień, lecz odwołuje się do konkretnych przykładów, którym nadaje – jak mają to zwyczaj czynić profesjonalni naukowcy – formę bardzo precyzyjnego opisu likwidacji trzech wielkich muzeów paryskich, jakiej dokonano w latach 1997–2002, w czasie rządów Lionela Jospina oraz prezydentury Jacques'a Chiraca. W następnych latach, za rządów premierów Jeana-Pierre'a Raffarina i Dominique'a de Villepina, to dzieło zniszczenia nie tylko nie zostało zahamowane, ale konsekwentnie przeprowadzono je aż do zatrważającego końca.

Sprawa dotyczy, jak wspomniano, trzech położonych w Paryżu placówek muzealnych, a zarazem edukacyjnych i naukowych. Sergent mocno akcentuje fakt, że muzea nie powinny jedynie kokietować zwiedzających zmysłowym pięknem, lecz przede wszystkim kształcić: wszak stellę z inskrypcją Hammurabiego wyeksponowaną w Luwrze oglądamy nie tylko dla jej urody, lecz przede wszystkim ze względu na wiedzę, jakiej nam ona dostarcza odnośnie do życia w państwie starobabilońskim. Taką poznawczą funkcję z powodzeniem pełniły we Francji od okresu międzywojnia Muzeum Człowieka (Musée de l'Homme, nazywane też potocznie – Trocadéro), Muzeum Narodowe Sztuki Afryki i Oceanii (Le musée national des Arts africains et océaniens) oraz Muzeum Sztuki i Tradycji Ludowych (Le musée national des Arts et Traditions populaires). Wszystkie one prezentowały ciekawe, choć nie zawsze piękne eksponaty, przekazując kolejnym pokoleniom Francuzów bezcenne dziedzictwo ich przodków (rodzimych wytwórców, etnologów, geografów, misjonarzy itd.), którzy zgromadzili, wytworzyli lub przywieźli z dalekich podróży obiekty powierzone następnie instytucjom publicznym godnym w ich mniemaniu najwyższego zaufania. Zaufanie to jednak zostało przekreślone przez kilku polityków i ich zamożnych przyjaciół, dla których sprawy kultu-

ry i dumy narodowej nie zasługują na ochronę i muszą ustąpić tak zwanej rentowności. Ich zdaniem muzea powinny przede wszystkim sprzedawać jak najwięcej biletów. W ten sposób, w imię interesów ekonomicznych, poświęcono bez skrupułów kulturę. Zrobiono to dla zysku, bo jak definiuje Sergent, główny powód uskutecznionej dewastacji to nic innego jak profit finansowy:

> Oto dlaczego muzeum Branley[12] powinno być estetyczne, dostosowane do wymogów współczesnej muzeologii, w której każdy obiekt jest dobrze oświetlony, odseparowany od innych przestrzenią kilku metrów i posiada zaledwie marginalne funkcje naukowe czy też pedagogiczne[13].

Potwierdza to przekonanie, że kulturę najchętniej podporządkowano by obecnie światu zysków, którego odgałęzieniem jest lukratywna turystyka. Pod tym względem politycy nie muszą liczyć się ze zdaniem naukowców, personelu muzealnego ani nawet z opinią publiczną, gdyż decyzje podejmuje się arbitralnie na najwyższych szczeblach władzy.

Media w takich sytuacjach okazują zaskakujący serwilizm. W omawianej tu sprawie – pomimo licznych protestów Paryżan – największe dzienniki francuskie „Le Monde" i „Le Figaro" zachowały całkowite milczenie, jak gdyby nic się nie działo, inne zaś media ograniczyły się do zdawkowych i propagandowo podkolorowanych wzmianek, byle tylko nie rozgniewać władzy.

Jej przedstawiciele zaś – jak zgaduje Sergent – kierowali się głównie racjami ideologicznymi: żaden z wpływowych polityków nie chce dziś nic słyszeć o zakorzenieniu kulturowym ani o uczuciach narodowych, zamiast tego wolą oni mówić o obszarach intelektualnych i geograficznych o zamazanych granicach i zdecydowanie mniej zdefiniowanych, takich jak Śródziemnomorze lub Europa[14]. Nawet sztuka Afryki, Oceanii, obu Ameryk i Azji zdominowana zostaje przez „obo-

[12] Muzeum Sztuki Kultur Pozaeuropejskich, zlokalizowane w Paryżu przy Quai Branly 37. Zostało ono otwarte w 2006 roku z inicjatywy prezydenta Francji Jacques'a Chiraca, by pomieścić część zbiorów zlikwidowanego wcześniej Muzeum Człowieka.

[13] B. Sergent, C. Abensour, E. Wolf, J. P. Testefort, *De la destruction du savoir en temps de paix. École, Université. Patrimoine, Recherche*, Paris 2007, s. 396.

[14] Por. tamże, s. 401.

jętny co do czasu i przestrzeni impresjonizm, w fazie ekonomicznego «mondializmu», sprzeciwiający się identyczności kulturowej"[15].

Koncepcji Nancy'ego na temat rozkwitu zmysłowego piękna sztuki, które znajduje dogodne warunki ekspozycji w nowoczesnych, estetycznych salach, przeciwstawiona zostaje zatem pesymistyczna wizja zaniku kultury tłumionej przez profit finansowy i brutalną ideologię. Tak bowiem przedstawia sprawę Sergent w konkluzji swojego „raportu":

> Rezultatem tego jest – wraz z kasacją trzech muzeów – wielka kulturowa katastrofa, która nie ma niczego do pozazdroszczenia chińskiej rewolucji kulturalnej czy też tej, jaką uskutecznili w Afganistanie talibowie. Z tą delikatną różnicą, że kasacja francuska przebiega w kraju, który uważa się za demokratyczny, w czasach pokoju"[16].

Moje rozważania pragnę pozostawić bez definitywnego rozstrzygnięcia. Optymistów pozostawiam chętnie z Nancym, pesymistom zaś nie bronię dzielić goryczy Sergente'a. Być może – jak uczy nas dekonstrukcja – prawda jest po prostu p o m i ę d z y.

THE GIRL WHO COMES AFTER THE MUSES. TWO NOTES ON CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

This article presents two opposing opinions on the condition of modern art. These have been authored by a philosopher, Jean-Luc Nancy, and a scholar in Indo-European culture, Bernard Sergent. The former states that modern art has very favorable conditions for development and presentation. In his opinion, most recent works of art constitute a continuation of Hegel's figure of a young girl, discussed in the article on the example of Alina Szapocznikow's sculpture *Trudny wiek*. The latter, however, judges the condition of art very severely, especially considering the situation of French museums and art galleries in recent years. This issue, however, has a much broader reach and can easily be applied to the situation in Poland. The author of the article does not settle this dispute, but leaves the final judgment to the reader.

[15] Tamże.
[16] Tamże, s. 402.

KEY WORDS

Hegel, Nancy, deconstruction, presentation, Szapocznikow, condition of modern art, Sergent, museums and art galleries, pedagogical functions of art, ideology

Małgorzata Kwietniewska

RAFAŁ MAZUR
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

CZEGO MUZYK IMPROWIZATOR MOŻE SIĘ NAUCZYĆ OD MISTRZA SZTUK WALKI?

PRACA Z *QI* W WEWNĘTRZNYCH SZTUKACH WALKI ORAZ WE WSPÓŁCZESNEJ IMPROWIZACJI SWOBODNEJ

STRESZCZENIE

W konfucjańskim kręgu kulturowym uważa się, iż skuteczność i jakość działania jest ściśle determinowana jakością „pracy z *qi*". To przekonanie znajdujemy zarówno w pismach filozoficznych, tekstach dotyczących estetyki, zapiskach mistrzów sztuk walki, jak i w tak zwanej mądrości ludowej. Fenomen „pracy z *qi*" związany jest z pracą z umysłem i przy bliższej obserwacji wydaje się możliwy do zaadaptowania na gruncie pozachińskim. W artykule postaram się wyjaśnić, czym jest „praca z *qi*" na przykładzie sztuki walki *Taijiquqan* oraz naszkicować teoretyczną możliwość zastosowania „pracy z *qi*" w praktyce swobodnej improwizacji w muzyce współczesnej.

SŁOWA KLUCZOWE

filozofia chińska, chińskie sztuki walki, swobodna improwizacja, filozofia sztuki

INFORMACJE O AUTORZE

Rafał Mazur
Zakład Filozofii Kultury, Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: rafal.mazur@uj.edu.pl

1. W chińskiej tradycji wszelką ludzką aktywność przenika idea *gong fu* – osiągnięcia dużych/niecodziennych umiejętności przez duży wkład pracy. Każdy, kto w swoim działaniu osiąga poziom *gong fu*, zasługuje na miano Mistrza, a jego działanie podniesione zostaje do rangi sztuki, niezależnie od tego, czy jest to na przykład krojenie wołu w rzeźni, wyrabianie dzwonów, malowanie obrazów i kaligrafia, granie na *guqin*, czy też praktykowanie sztuki walki (z którą to działalnością na Zachodzie termin *gong fu* kojarzy się najbardziej). Na tym poziomie działanie pozostaje w harmonii z Niebem i Ziemią, czyli z całością otaczającej na rzeczywistości. Z osiągnięciem doskonałości nieodłącznie związane jest poznanie zasady kreacji – spontanicznego działania, zgodnego z Naturą – a co za tym idzie wiedza na temat kontrolowania przepływu *qi*. Zgodnie z chińską myślą *qi* jest wszędzie, a raczej płynie wszędzie i poprzez wszystko, jest nieustannym przepływem pomiędzy Niebem a Ziemią, pomiędzy *yin* i *yang*, i bez jej przepływu nic istnieć nie może (w zasadzie *qi* przenika całą rzeczywistość, różnice w formach bytów wypełniających świat wynikają z różnych stanów skupienia *qi* w tychże formach). Ze względu na jej pierwotny i bazowy charakter techniki gromadzenia i kontrolowania przepływu *qi* stały się podstawą wszelkich świadomych działań Chińczyków. Rozważania na temat sposobów kontrolowania przepływu *qi* zajmują jedno z centralnych miejsc w chińskiej literaturze filozoficznej, medycznej, estetycznej czy w tekstach dotyczących sztuk walki. Na rozpoznaniu dróg i jakości przepływu *qi* w ciele ludzkim bazuje chińska medycyna. Harmonizowaniem jej przepływu w organizmie zajmują się akupunktura, akupresura i chińska tropologia (nauka o dobieraniu składników posiłku – jest to również dział chińskiej medycyny).

W sztukach walki rozwinęły się *neijia* – style „wewnętrzne", których cechą charakterystyczną jest wykorzystywanie *qi* w treningu i zastosowaniu bojowym, w odróżnieniu od stylów „zewnętrznych", kładących nacisk na siłę mięśni. Mistrzowie *neijia* mówią, iż siła pochodzi nie z mięśni, ale z kości, co ma oznaczać, iż dzięki ćwiczeniom pozwalającym gromadzić i skutecznie kontrolować przepływ *qi* uzyskują oni wysoką skuteczność w walce. Chen Xin, jeden z wielkich mistrzów stylu *Taiji Quan Chen*, stwierdził, że „tylko ten, kto jest w stanie poruszyć swoje *qi*, może chronić życie. [...] Znaczy to, że ochrona życia i poruszanie *qi* prowadzą do doskonalenia charakteru

bądź przywrócenia jego pierwotnej natury"[1]. Również w chińskiej myśli estetycznej kontrola przepływu *qi* odgrywa ważną, jesli nie kluczową rolę, szczególnie w estetycznych rozważaniach i artystycznych działaniach bazujących na tradycji daoistycznej. Wśród Sześciu Zasad chińskiego malarstwa tuszem, opracowanych przez Xie He w czasach Południowej Dynastii Qi (479–501), zasada *qiyun shengdong* – „przepływ *qi* rodzi żywy ruch" – dotycząca obecności *qi* w obrazie jako warunku koniecznego zaistnienia dzieła sztuki, jest Pierwszą Zasadą.

> Zasada Pierwsza jest zasadą szczególną. Od niej nie tylko można rozpocząć naukę i praktykę malarską, lecz również można ją potraktować jako tę, która odnosi się do najgłębszego źródła, do samego początku cywilizacji chińskiej. A jest nim przekonanie, że człowiek jest stąd. Jest nie tylko mieszkańcem Kosmosu, ale i jego żywą częścią – częścią wielkiej organicznej całości, którą przenika życiodajna moc określana mianem *qi*[2].

Innymi słowy, jak przedstawia to Guo Ruoxu w *Zapiskach tego, co widziałem i zasłyszałem o malarstwie*: „Obraz musi być przepełniony harmonią tchnienia[3], aby uznany był za perłę swojego wieku. W innym przypadku, nawet jeśli koncepcje artysty są zręczne, nie wyjdzie on poza poziom zwykłych rzemieślników. Nazywać się będzie obrazem, lecz nim nie będzie"[4]. Znamienne jest również wspomnienie francuskiej malarki, Fabienne Verdier, z czasu, gdy uczyła się tradycyjnej kaligrafii w Chengdu, u jednego z mistrzów, którzy przetrwali okres „rewolucji kulturalnej". Gdy po miesiącu prezentowania swoich prac uzyskała zgodę mistrza Huanga na podjęcie u niego studiów, ku swojemu zdumieniu przed nauką posługiwania się pędzelkiem musiała posiąść umiejętność przyjmowania właściwej postawy.

> Mistrz nauczył mnie właściwej postawy: obie stopy powinny właściwie wrastać w ziemię, bo wtedy twórca czerpie z niej energię. Musiałam trenować

[1] J. Silberstorff, *Chen. Żywe taijiquan w klasycznym stylu*, tłum. W. Krawczuk, Kraków 2008, s. 328.

[2] A. I. Wójcik, *Sześć zasad chińskiego malarstwa tuszem*, „Estetyka i Krytyka" 2/2002, s. 70.

[3] Guo Ruoxu, *Zapiski tego, co widziałem i zasłyszałem o malarstwie*, [w:] *Estetyka Chińska. Antologia*, red. A. Zemanek, Kraków 2007, s. 186.

[4] Tamże.

> wyprostowaną pozycję, by przepływał przeze mnie strumień energii krążącej między Niebem a Ziemią. Czy miałam zmienić się w piorunochron wychwytujący siły telluryczne? I to wcale nie był żart![5]

W niniejszym artykule chciałbym przedstawić zasadę pracy z *qi* w działaniu muzyka improwizatora. Zasadę tę stosuję w moim treningu improwizacji (pracy nad udoskonaleniem umiejętności improwizowania), inspirowanym chińską tradycją osiągania poziomu *gong fu*, bazującym głównie na treningu *Taiji Quan Chen* – wewnętrznego stylu walki, który trenuję od ośmiu lat. Skupię się na podobieństwach, jakie widzę pomiędzy zasadą pracy z *qi* w *neijia* oraz w działaniach muzyka improwizatora. Zarówno bowiem adept *Taiji*, jaki i muzyk improwizator w swojej praktyce stają wobec podobnej, nieprzewidzianej sytuacji i dysponują minimalną wiedzą o jej rozwoju. Obydwoje muszą się przygotować do działania adekwatnego i natychmiastowego w konfrontacji z nieznanym. W części pierwszej artykułu wyjaśnię, na czym polega praca z *qi* w „wewnętrznym" stylu walki, w formie wywiadu z moim nauczycielem, instruktorem *Taiji Quan Chen*, Jaromirem Śniegowskim. W drugiej części opiszę, do którego aspektu pracy muzyka improwizatora można zastosować zasadę pracy z *qi* przetransponowaną z treningu charakterystycznego dla „wewnętrznej" sztuki walki.

2. *Taiji Quan Chen* jest najstarszym znanym stylem *neijia* o udokumentowanym drzewie genealogicznym. Założycielem stylu, w formie, która przetrwała do współczesności, był Chen Wanting, ponad trzysta lat temu służący jako generał w wojsku dynastii Ming. To on jest uważany za twórcę podstawowych ćwiczeń stylu *Chen*. Jego teksty są najstarszymi zachowanymi pisanymi uwagami i wskazówkami dotyczącymi *Taiji*. Jak w każdym *neijia*, wykorzystanie przepływu *qi* jest podstawą tej sztuki walki. Mój rozmówca, Jaromir Śniegowski, jest obecnie najbardziej zaawansowanym instruktorem *Chen* w Polsce oraz prezesem WCTA – Polskiego Towarzystwa Rozwoju *Chen Tai Ji Quan*. Pod koniec marca 2009 roku w *Chenjiagou* w Chinach został oficjalnie członkiem 20. generacji wojowników rodziny *Chen*, a więc „uczniem zamkniętych drzwi" wielkiego mistrza Chen Xiaowanga.

[5] F. Verdier, *Pasażerka ciszy – dziesięć lat w Chinach*, tłum. K. Arustowicz, Warszawa 2007, s. 94.

Wywiad z Jaromirem Śniegowskim

R. M. – Na czym polega praca z qi w sztuce walki Taiji? Czy da się to zwerbalizować, wyjaśnić?

J. Ś. – Da się to wyjaśnić. Specyficzna współpraca pomiędzy ciałem i umysłem (uwagą) to umiejętność, którą Chińczycy określają jako „umiejętność użycia energii *qi*". *Qi* jest tam i płynie tam, gdzie jest Twoja uwaga. Do części ciała, na którą zwracasz uwagę, płynie *qi*. To nie znaczy, że gdzie indziej w ciele jej nie ma, że jest tylko w tym jednym punkcie, tylko że jej główny nurt płynie właśnie w tym kierunku. Zawsze gdy zwracasz na coś uwagę, płynie tam *qi*. Płynie także w stylach „zewnętrznych", ale w ich wypadku, gdy chcesz uderzyć, od razu zwracasz uwagę na pięść, w pięści jest uwaga i nią uderzasz. W pięści i w celu. Podczas gdy w *Taiji*, który jest stylem „wewnętrznym", zwracasz uwagę kolejno na różne części ciała i dopiero na końcu na dłoń, przy uderzeniu czy też przy pchnięciu. Także cel na ogół znajduje się wewnątrz ciała czy przedmiotu, na który działamy. Trzeba tu podkreślić, że nie jesteśmy w stanie bezpośrednio poruszać własną energią. Możemy tylko kierować uwagą, a – jak twierdzi klasyka – *qi* samo podąża za umysłem, czyli za uwagą.

R. M. – Natychmiast przeszliśmy do zagadnienia, które chciałem poruszyć w drugim pytaniu, czyli do tego, co ma wspólnego „praca z qi" z „pracą z umysłem".

J. Ś. – *Qi* jest niemierzalna i niewyczuwalna. Nie jesteśmy w stanie jej zmierzyć ani sprawdzać, natomiast nad własną uwagą mamy pełną kontrolę, jeśli tylko trochę poćwiczymy. I jeśli zwracamy ją na jakąś część ciała bądź czynność, to tam na pewno jest *qi*. Jak już wspomniałem, *Taiji* jest stylem „wewnętrznym", a style „wewnętrzne" opierają się przede wszystkim na dobrym opanowaniu własnego ciała i na tym, że umysł skupiony jest na przepływach zachodzących „tu i teraz", a nie zajęty założeniami teoretycznymi, przewidywaniem przyszłości czy możliwych konsekwencji postępowania.

R. M. – Na czym zatem polega trening? Chodzi mi o takie wyjaśnienie, które uzmysłowi komuś niepraktykującemu Taiji, iż jest to trening z qi.

J. Ś. – Każdy trening polega na tym, że opanowujesz jakąś technikę poruszania się, ale w *Taiji* ruchowi zewnętrznemu, ruchowi ciała, towarzyszy ruch uwagi wewnątrz, który jest mniej więcej zgodny z tym pierwszym, chociaż droga uwagi jest bardziej spiralna. Ciało porusza się mniej spiralnie ze względu na ograniczenia fizyczne, natomiast ruch uwagi nie ma takich ograniczeń. Oczywiste jest, że techniki walki na zewnątrz muszą podążać prostą drogą do konkretnego celu. Jednak te dwa ruchy, choć nie identyczne, muszą być skoordynowane: im bardziej, tym ruch wymaga mniejszego wysiłku, jest silniejszy, ćwiczący lepiej zachowuje równowagę. Przy praktykowaniu *Taiji* równowaga jest potrzebna. Jeśli jej nie masz, to nie możesz się skoncentrować, zwracać uwagi na to, na co chcesz, tylko musisz się skupiać na tym, by się nie przewrócić. Zachowanie równowagi jest główną zasadą *Taiji Quan* – równowagi zarówno fizycznej (nie chwiać się), jak i umysłowej (zachować spokój). Należy także pamiętać, że – tak jak w większości stylów wewnętrznych – główną bronią stylu jest energia wewnętrzna, wobec czego cały trening ześrodkowany jest na jej rozwoju, a zastosowania w walce to sprawa drugorzędna. Tylko siła i prawidłowa postawa zapewnia skuteczność – człowiek, który je osiągnął, nawet bez doświadczenia w walce, spontanicznie może być skuteczniejszy niż ktoś, komu brakuje siły, zdecydowania i spokoju. Stąd skoncentrowanie treningu najpierw na osiąganiu mocy, a dopiero później na zastosowaniach, które dostępne są osobom zaawansowanym i nie stanowią dla nich specjalnej trudności.

R. M. – Czy można zatem powiedzieć, że cały trening z qi polega na nauce, jak koncentrować umysł na „tu i teraz”?

J. Ś. – Tak. Ponieważ cały ruch odbywa się tylko „tu i teraz”. Jednak podkreślam, nie jest to ćwiczenie statyczne. W stylach wewnętrznych nie zaczyna się od nauki konkretnych technik, lecz od podstawowych umiejętności – koordynacji ruchowej i koncentracji, a więc tego, żeby umysł był „tu i teraz”, co jest podstawową bronią w samoobronie, bez której żadne techniki nie skutkują. Właściwy stan umysłu uzależniony jest od gwarantującej równowagę pozycji i ułożenia własnego ciała. Na przykład trening „pchających dłoni” (ćwiczenie wykonywane parami, rodzaj sparringu) w gruncie rzeczy nie uczy jakichś specjalnych zachowań, lecz po pierwsze, oswaja z agresorem, co sprzyja spokojowi w sytuacji zwarcia, po drugie, na wyższym stopniu, uczy,

jak kontrolować w tej sytuacji własną energię, po trzecie, uczy, jak kontrolować energię przeciwnika, koordynując z nią energię własną. Niestety, by dokładniej to wyjaśnić, konieczna jest demonstracja, gdyż nie da się tego ująć słowami. W każdym razie chodzi o rzeczy raczej proste i praktyczne, a nie o żadne czary czy „zabijanie siłą umysłu". Innymi słowy, adept *Taiji* powinien zadbać o to, by jego umysł znajdował się w odpowiednim stanie.

R. M. – Nie chodzi zatem o wyobraźnię? O to, że coś sobie wyobrażamy, wizualizujemy?

J. Ś. – Wizualizacja to wyobrażanie sobie czegoś, czego tu i w tej chwili nie ma. Użycie takiego terminu wskazuje na coś intensywniejszego niż tylko wyobrażanie sobie – musimy ten pożądany stan niemal zobaczyć. Uważność, którą ćwiczymy, polega na zwracaniu uwagi na pewne miejsca i zdarzenia, które istnieją, zachodzą tu i teraz. Nie myślimy ani o przeszłości, ani o przyszłości. Jeśli myślisz o czymś z przyszłości, to raczej Twoja energia nie płynie w przyszłość, tylko tutaj się rozprasza, nie ma żadnego punktu skupienia – bo przedmiot twej wizualizacji dopiero będzie, nie ma go „tu i teraz" – i tej energii, którą masz właśnie w tej chwili, nie dotyczy. Tak samo, kiedy myślisz o przeszłości...

R. M. – Jeśli ćwiczymy, pracujemy z qi za pomocą uważności, koncentracji, to czy można przenieść doświadczenia z treningu Taiji na wszelkie inne pola działania ludzkiego?

J. Ś. – Tak, na wszystkie, łącznie z wbijaniem gwoździ i podobnymi czynnościami. Można nawet powiedzieć, że gdy nie ma w czynności *qi*, to wbijanie gwoździ się nie udaje. Gdybyś próbował robić to, zupełnie nie zwracając uwagi i myśląc o czymś zupełnie innym, to podejrzewam, że źle by się to skończyło. Zachodzą takie wypadki, że gdy uderzasz młotkiem lub siekierą przy rąbaniu drewna i nagle coś Cię mocno zdekoncentruje, odwróci Twoją uwagę, to młotek odbija się od gwoździa, siekiera odbija się od drewna zamiast wbić się w pień.

R. M. – Zatem gdy ćwiczymy „Stanie jak słup" – jedyne ćwiczenie koncentrujące qi w Taiji – to właśnie dlatego, że w ćwiczeniu tym jesteśmy nieruchomi, możemy najlepiej skoncentrować się na groma-

dzeniu qi. Czy możemy więc powiedzieć, że jest to główna metoda pracy z umysłem? Czy można stwierdzić, że to jest metoda treningu z qi?

J. Ś. – To jest pierwsza, niezbędna część metody, bo trzeba pamiętać, że przy wszystkich czynnościach, w których używasz *qi*, niezbędne jest nie tylko gromadzenie *qi*, ale też jej przepływ. I musi on być zharmonizowany z ruchem (ciała), musi go wspierać. Powinien jakby lekko wyprzedzać w czasie ruch ciała – najpierw ruch uwagi (*qi*), potem ruch fizyczny. Oba muszą płynąć w tym samym kierunku, muszą mieć ten sam cel. I tego już w „Staniu" nie wyćwiczysz. Bo można zebrać energię, ale jeżeli ona nie płynie, nie ma kontrolowanego przepływu, to się rozprasza.

R. M. – Ponieważ, ogólnie rzecz ujmując, qi płynie, jest w ruchu. Nie można powiedzieć, że gdzieś jest, w sensie pozostawania w spoczynku.

J. Ś. – Tak, bo według Chińczyków w ogóle nie ma bezruchu. Każde istnienie jest przepływem pomiędzy Niebem a Ziemią, pomiędzy *yang* a *yin*, i ten przepływ cały czas trwa, wszystko jedno, czy jest to myśl, kamień, czy żywa istota. Każde z nich jest jakimś rodzajem przepływu. Jeśli umysł wspiera ten przepływ, działa zgodnie z Naturą, to cała sytuacja ulega wzmożeniu, a nasze działanie jest skuteczne.

R. M. – Czyli w pracy z qi nie mamy do czynienia z „czarami", a z „Potęgą umysłu" nic zdziałać nie możemy, jeśli nie umiemy się poruszać?

J. Ś. – Tak.

R. M. – A i ruchy bezmyślne do niczego nam się nie przydadzą.

J. Ś. – Ruchy bezmyślne mogą spowodować, że rozrośnie się nam tkanka mięśniowa. I to nie harmonijnie, bo taki ruch pozbawiony uwagi jest zawsze izolowany, czyli rozwija się tylko pewna grupa mięśni, a podczas przepływu *qi* pracuje całe ciało, obciążenie rozkłada się na wszystkie grupy mięśni, czyli pojedyncze muskuły rozwijają się trochę mniej.

R. M. – Podsumowując, możemy zatem powiedzieć, że „praca z qi" polega na zharmonizowaniu ruchu ciała i uważności.

J. Ś. – Tak, przepływu uwagi. Jest to ruch fizyczny i przepływ uwagi. I *qi* po prostu zawsze w tym będzie. W miarę powtarzania, w miarę treningu ta harmonizacja jest coraz lepsza, coraz lepsze jest następstwo czasowe, coraz bardziej zgodne ich kierunki, coraz więcej jest sił skupionych na jedynym zadaniu, które akurat w tym momencie wykonujemy. Jeśli chodzi o walkę, to gdy parę tysięcy razy powtórzy się przeprowadzanie *qi* w odpowiednim kierunku i skojarzy to z odpowiednim ruchem, zachodzi to automatycznie i nie przeszkadza w obronie. Ideą *Taiji Quan* jest wykorzystanie wszystkich możliwości ciała ludzkiego – w czasie treningu aktywne są i ciało (zewnętrze), i umysł (uwaga), i to w jednakowym stopniu. Położenie akcentu tylko na jedną z tych stron powodowałoby zakłócenie równowagi, niepokój i brak siły.

R. M. – Czyli mówiąc o treningu, nie możemy odrębnie mówić o treningu uważności i treningu ruchu (treningu umysłu i treningu ciała). Są one ze sobą nieodłącznie związane. Trenując ruch, trenujemy uwagę koncentrującą się na tymże ruchu.

J. Ś. – Tak, to jest chińska koncepcja *gong fu* – czas poświęcony treningowi i wysiłek w niego włożony, przynoszący wyjątkowe umiejętności, to mniej więcej jest to znaczenie. Albowiem w *gong fu* zawsze się zawiera trening uwagi, nie tylko trening ciała. Dla Chińczyków jest to oczywiste. Można zauważyć to w innych dziedzinach, bo w nich wszystkich można osiągać *gong fu*. Na przykład w kaligrafii – jeżeli uwaga nie „podpiera" ruchu, czynności malowania, to widać, że namalowany znak nie ma energii.

R. M. – O tym pisze Fabienne Verdier, która wspomina, że gdy w Chengdu studiowała kaligrafię, zanim zaczęła się uczyć, jak obchodzić się z pędzlem i tuszem, musiała opanować postawę, którą należy przyjąć podczas kaligrafowania, aby umożliwić przepływ energii.

J. Ś. – Oczywiście. Jeśli bowiem postawa jest zła, to przepływ energii/uwagi jest utrudniony. Zła postawa zakłóca przepływ.

3. Improwizacja swobodna w muzyce europejskiej pojawiła się w drugiej połowie XX wieku. W odróżnieniu od wcześniejszych form improwizowania jest ona pozbawiona ograniczeń formalnych. Polega na tworzeniu, komponowaniu utworu muzycznego bezpośrednio na koncercie (komponowanie jest równoczesne i równoznaczne z wykonaniem utworu), bez uprzedniego przygotowania jakichkolwiek elementów kompozycji. Jej najciekawszą formą jest swobodna improwizacja kolektywna.

Nauczanie improwizacji swobodnej wydaje się rzeczą karkołomną, problemem jest bowiem ujęcie w ramy metody działalności, która z założenia ma być pozbawiona założeń i ograniczeń, ma być spontaniczna i swobodna. Sposoby nauczania improwizacji stylistycznych (od renesansu począwszy, poprzez barok, na jazzie skończywszy) bazują na jak najlepszym opanowaniu języka danej stylistyki, idiomu stylistycznego, który się przyswaja za pomocą poznawania specyficznej „gramatyki" tego języka. W przypadku jazzu są to tak zwane patterns, które adepci stylu starają się stosować w trakcie improwizowania, stopniowo odchodząc od nich, wykształcając swoje własne wzorce grania. W przypadku improwizacji swobodnej ta metoda nie zdaje egzaminu, koncentruje się ona bowiem na pewnym specyficznym dla danej stylistyki materiale dźwiękowym. W praktyce swobodnego improwizowania muzyki taki materiał, założony wcześniej, programowo eliminuje swobodę improwizacji. Jest to niematerialowe podejście do muzyki czy wręcz, jak twierdzi Bogusław Shaeffer, odnosząc się partytur intuitywnych Karlheinza Stockhausena (którego uznaję za jednego z pierwszych „klasycznych" muzyków zainteresowanych improwizacją swobodną/intuitywną/niezdeterminowaną), podejście obojętne wobec materiału dźwiękowego[6]. Tradycyjne w kształceniu muzycznym poznawanie struktur dźwiękowych w tym wypadku nie spełnia zatem swojej funkcji. W swobodnym/intuitywnym improwizowaniu struktury dźwiękowe są bowiem generowane na bieżąco, zgodnie z rozwojem sytuacji dźwiękowej, i jako takie są charakterystyczne nie dla stylistyki (której nie ma), lecz dla konkretnego, niepowtarzalnego utworu, który jest w tym konkretnym momencie tworzony. Jego postać dźwiękowa nie wynika z wcześniejszych założeń, dotyczących na przykład organizacji materiału dźwiękowego, lecz z konkretnej interakcji zachodzącej pomiędzy improwizującymi muzykami. Wydaje

[6] B. Shaeffer, *Kompozytorzy XX wieku*, tom 2, Kraków 1990, s. 155.

się zatem, iż ciężar przygotowania powinien zostać położony na możliwości i umiejętności jak najgłębszego wchodzenia w tę interakcję.

W związku z tematem i wcześniejszymi częściami artykułu nasuwa się pytanie: „Co mają ze sobą wspólnego swobodna/intuitywna improwizacja w muzyce współczesnej i chińskie, «wewnętrzne» sztuki walki?". W moim przekonaniu sztuki walki są treningiem improwizacji (oczywiście skoncentrowanym na specyficznym tej improwizacji zastosowaniu), gdyż najważniejszą rzeczą, której uczą, jest zdolność radzenia sobie w sytuacjach nieprzewidzianych. Skuteczność w realnej walce wynika pośrednio z opanowania ruchów fizycznych danego stylu. Opanowanie ciała i możliwość wykorzystania go w dowolnym momencie i w dowolny sposób to pierwszy krok do panowania nad umysłem. Chińskie przysłowie mówi: „Mocne nogi, spokojna głowa". A dzięki spokojnemu umysłowi sytuacja pozostaje pod naszą kontrolą. Możemy ją obserwować i adekwatnie reagować na jej rozwój. Mamy tutaj do czynienia ze wspomnianą w wywiadzie umiejętnością pracy z *qi*, czyli specyficzną współpracą ciała i umysłu. W Chinach ma ona szerokie zastosowanie, a metodę jej doskonalenia sztuki walki współdzielą z wieloma innymi aktywnościami ludzkimi.

Należałoby zatem odpowiedzieć na kolejne pytanie: „Do czego umiejętność pracy z *qi* może się przydać muzykom improwizatorom?". Innymi słowy można zapytać, dlaczego specyficzna współpraca pomiędzy ciałem i umysłem, zdolność do koncentrowania się na „tu i teraz", jest użyteczna w treningu improwizacji. Po pierwsze, jak już wspomniałem, praca z *qi* może być użyteczna w każdym działaniu ludzkim, a co za tym idzie w każdym działaniu muzycznym. Daleki jestem od sugerowania, iż muzykę notowaną można wykonywać bezmyślnie, nie zwracając uwagi na to, co dzieje się „tu i teraz". Niemniej twierdzę, że w muzyce improwizowanej ten rodzaj działania – praca z *qi* – może być s z c z e g ó l n i e użyteczny. Aby to zrozumieć, należy uchwycić specyfikę muzyki improwizowanej, jej spontanicznego tworzenia. Spróbujmy dojść do tego drogą „nie wprost", poprzez zrozumienie głównej różnicy pomiędzy muzyką notowaną i jej przygotowanym zaprezentowaniem a muzyką improwizowaną, improwizowanym koncertem muzycznym.

Muzyk zajmujący się tradycyjnie wykonywaną muzyką (komponowanie z utrwaleniem efektu w zapisie, przygotowanie prezentacji, wykonanie) dysponuje skonkretyzowanym wcześniej materiałem dźwiękowym (w większym lub mniejszym stopniu) oraz dodatkowo

uwagami dotyczącymi jego wykonania (bardziej lub mniej ścisłymi). W zasadzie, z wyjątkiem utworów muzyki aleatorycznej, im mniej pojawi się w prezentacji elementów nieprzewidzianych, odbiegających od kompozytorskiej wizji, tym lepiej. Oczywiście zawsze istnieje ryzyko, jak w każdej działalności, iż wydarzą się sytuacje nieoczekiwane, powodujące odstępstwo w wykonaniu od wcześniejszych założeń, niemniej w pracy muzyka tradycyjnego chodzi o to, aby proces przygotowania wykonania utworu w jak największym stopniu gwarantował perfekcyjne, zgodne z oczekiwaniami kompozytora zaprezentowanie. Zarówno kompozytor, jak i wykonawcy dysponują pewną wizją wykonania utworu, którą starają się zrealizować. W przypadku takiego sposobu tworzenia muzyki mamy do czynienia z mocną kontrolą kompozytorską nad działaniami instrumentalistów wykonawców.

W odróżnieniu od powyższego muzyk improwizator nie dysponuje wcześniej wyselekcjonowanym materiałem dźwiękowym. Innymi słowy, nie prezentuje on na koncercie przygotowanej uprzednio kompozycji. Nie dysponuje również wizją utworu, który ma powstać. Zamiast przygotowywać konkretne utwory do wykonania/prezentacji, w swojej codziennej pracy przygotowuje samego siebie. Po pierwsze, doskonali swoje umiejętności muzyczne poprzez pracę z instrumentem oraz przygotowanie ogólnomuzyczne. W tym punkcie jego praca nie odbiega od pracy muzyka działającego w sposób tradycyjny. Po drugie, doskonali on swoją umiejętność adekwatnego działania w zależności od rozwoju sytuacji. Albowiem materiał dźwiękowy, z którym ma do czynienia w czasie koncertu, jest mu dany tylko w jego trakcie, włączając w to materiał przez niego samego kreowany. Improwizator nie wie, jakie dźwięki będą grali jego partnerzy w zespole, nie wie również, jakie dźwięki wykona on sam – są one zależne od tego, co zagrają pozostali członkowie zespołu. Aby móc działać w takiej sytuacji skutecznie, musi posiąść umiejętność koncentracji na kreacji muzycznej w sytuacjach skrajnie niezaaranżowanych, mocno stresowych i otwartych na ich rozwój. W przypadku muzyki improwizowanej nieokreśloność kierunku rozwoju sytuacji w zespole odczytywana jest jako atut. Jest nawet uważana za źródło najciekawszych utworów improwizowanych. Zaletą tego rodzaju sytuacji jest możliwość spontanicznego tworzenia muzyki, o którym improwizatorzy twierdzą, iż jest działaniem faktycznie szczerym i prawdziwym.

Do działania w takich okolicznościach należy się przygotować zarówno w aspekcie pracy z ciałem (technika gry na instrumencie,

która musi być opanowana w stopniu maksymalnie najwyższym), jak i w aspekcie pracy z umysłem (umiejętność skoncentrowania się na „tu i teraz"). Ponieważ, aby być spontanicznym, trzeba być przygotowanym. Umiejętność pracy z *qi*, czyli „specyficzna współpraca między ciałem a umysłem", pozwala muzykowi skutecznie uczestniczyć w kolektywnej improwizacji swobodnej. Biorąc udział w koncercie muzyki improwizowanej, instrumentalista nie może zbytnio koncentrować się na samym sobie, takie zachowanie bowiem nie pozwala dostrzec dostatecznie jasno, co czynią pozostali członkowie zespołu. Nie może też wybiegać myślą do przodu, starając się antycypować rozwój sytuacji. Doświadczenie pokazuje, iż nie jesteśmy nigdy w stanie właściwie przewidzieć rozwoju wydarzeń, a koncentracja na wyobrażeniu nie pozwala skupić się na kontroli sytuacji faktycznej. W momencie wejścia w sytuację swobodnej improwizacji kolektywnej należy osiągnąć stan umysłu pozwalający na maksymalne kontrolowanie sytuacji „tu i teraz".

Parafrazując wypowiedź dotyczącą sztuki walki, improwizator w chwili koncertu musi zachować spokój wobec nieznanego, musi doskonale kontrolować swoją „uważność/energię", gdyż tylko dzięki kontroli jej przepływu może dysponować odpowiednim dźwiękiem oraz percypować przepływ „uważności/energii" u współtwórców, aby do niego dołączać. Praca z „uważnością", praca z umysłem, kontrolowanie sytuacji, tego, co grają inni, i podejmowanie adekwatnych działań jest najważniejszym elementem pracy improwizatora. Musi on zatem przygotować się na nieznane, musi wypracować w sobie postawę pozwalającą czynnie uczestniczyć w dynamicznym „biegu" powstającej kompozycji kolektywnej. Trening *Taiji*, zawarta w nim metoda pracy z *qi*, pozwala na osiągnięcie stanu umysłu, dzięki któremu możemy skutecznie koncentrować nasze działania na „tu i teraz", a właśnie „tu i teraz" rozgrywa się swobodna improwizacja muzyczna.

Improwizator musi umieć koncentrować swoją uwagę na obecnej sytuacji w jej wieloaspektowości (w zespole gra kilku muzyków, nie można koncentrować się tylko na jednym z nich, albo – jak już wspomniałem – tylko na sobie, poza tym powstawanie utworu muzycznego dokonuje się na wielu płaszczyznach, utwór ma wiele równie istotnych parametrów). Trening improwizatora musi pomóc mu osiągnąć taki stan uważności, jaki musi osiągnąć adept *Taiji*. Jest to stan określany jako „pusty umysł", co w treningu *neijia* określa się jako „rozluźnienie umysłu". Polega ono nie na koncentrowaniu się na

jednym elemencie, ale na „luźnym" postrzeganiu całej otaczającej nas sytuacji. Mistrzowie *Taiji* mówią o tym, iż nie należy zatrzymywać się na żadnym wrażeniu, na żadnej myśli przebiegającej przez umysł, tylko pozwalać im swobodnie przepływać. Analogicznie rzecz biorąc, muzyk improwizator „rozluźnia" swoje słyszenie, nie koncentrując się na pojedynczych źródłach dźwięku, co pozwala słyszeć mu wszystkie równocześnie. Aspekt „rozluźnienia" musi także dotyczyć jego postawy fizycznej. Ciało idzie za umysłem, jest w stanie zrealizować każdą myśl, podąża za każdym ruchem wewnętrznej uwagi. Innymi słowy, improwizator musi pozostać maksymalnie elastyczny (dotyczy to zarówno ciała, jak i umysłu), zdolny do wykonania każdego ruchu, każdej akcji fizycznej, wydania każdego dźwięku w dowolnym momencie. Tylko spełniając te warunki, będzie w stanie zareagować adekwatnie do rozwoju sytuacji, czyli partycypować z pozostałymi muzykami we współkomponowaniu utworu.

Innymi słowy, ten specyficzny rodzaj koncentracji na bieżącej sytuacji, skutkujący maksymalnie adekwatną partycypacją, okazuje się kluczową strategią w swobodnym improwizowaniu. W momencie, gdy muzycy nie mają przygotowanych żadnych założeń dotyczących utworu, który będą grali, ani nawet założeń dotyczących materiału dźwiękowego, czy też reguł jego strukturyzowania, potrzebują narzędzi do szybkiego orientowania się oraz błyskawicznej reakcji. Swobodna improwizacja jawi się zatem jako sztuka głębokiego postrzegania i szybkiej, adekwatnej reakcji. Tym samym wydają się dalekowschodnie sztuki walki. Nie bez kozery Chińczycy twierdzą, iż głównym i najbardziej pożądanym efektem ćwiczenia *wu shu* jest integracja ciała i umysłu, co pozwala na bardziej pełne bycie w świecie. Zatem propozycja, aby trening pracy z *qi* włączyć do treningu improwizatora, wydaje się sensowną propozycją.

Przedstawiony w powyższym artykule projekt doskonalenia praktyki improwizowania swobodnego w muzyce przy pomocy metod treningowych *Taiji* jest teoretycznym zarysem zastosowania pracy z *qi* we współczesnym działaniu artystycznym. Aby stał się on skutecznym projektem, muszą iść za nim różnego rodzaju ćwiczenia dotyczące rozwoju umiejętności kontrolowania *qi* w sytuacji interakcji pomiędzy muzykami. Nie jest to już jednak temat powyższego artykułu. Podanie tematu do przemyślenia praktykom być może poskutkuje otwarciem nowych dróg w doskonaleniu ulotnej i ciężko uchwytnej metody twórczej.

WHAT A MUSICIAN-IMPROVISER CAN LEARN FROM A MASTER OF THE MARTIAL ARTS?

WORK WITH *QI* IN THE INTERNAL MARTIAL ARTS AND CONTEMPORARY FREE IMPROVISATION.

ABSTRACT

In the Confucian cultural circle it is believed that the efficiency and quality of one's actions is closely determined by the quality of one's "work with *qi*." This belief is found equally in philosophical writings, texts on aesthetics, and notes of masters of the martial arts, as well as within the so-called "folk/common wisdom." The phenomenon of "working with *qi*" is related to working on one's mind, and on closer examination seems adaptable and applicable in contexts other than that of Chinese culture. In this article I will try to explain what the "work with *qi*" consists in on the example of *Taijiquan* martial art, and then sketch a theoretical possibility of "working with *qi*" in the practice of free improvisation in contemporary music.

KEY WORDS

Chinese philosophy, Chinese martial arts, free improvisation, philosophy of art

Rafał Mazur

NATALIA ANNA MICHNA
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

FRANCUSKI FEMINIZM A PROBLEM KOBIECEJ TOŻSAMOŚCI

STRESZCZENIE

Problem kobiecej tożsamości jest zagadnieniem żywym we współczesnym dyskursie feministycznym. Szczególne miejsce zajmuje on zwłaszcza we francuskiej myśli feministycznej, reprezentowanej między innymi przez liberalną feministkę Élisabeth Badinter. Najnowsza książka filozofki, zatytułowana *Konflikt: kobieta i matka*, stanowi szczegółowe opracowanie obowiązujących obecnie poglądów na naturę kobiety jako matki, która pragnie także realizować swoje własne, indywidualne potrzeby. Stąd tytułowy konflikt wartości, będący podłożem współczesnego kryzysu kobiecej tożsamości. Początki tożsamościowego myślenia kobiet przypisuje się matce europejskiego feminizmu, Simone de Beauvoir. Badinter, kontynuując tożsamościowe rozważanie de Beauvoir, analizuje wpływ myślenia naturalistycznego i maternalistycznego na obowiązujący obecnie status kobiet. Filozofka zajmuje się także wyjątkowym przypadkiem Francuzek, które ze względu na historyczną specyfikę realiów życia we Francji jako jedyne realizują współcześnie model spełnionej kobiety i zaangażowanej matki.

SŁOWA KLUCZOWE

liberalny feminizm, kryzys tożsamości, Élisabeth Badinter, feminizm francuski, Simone de Beauvoir, naturalizm, maternalizm

INFORMACJE O AUTORCE

Natalia Anna Michna
Pracownia Retoryki Logicznej, Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: natalii26@gmail.com

Francuski feminizm stanowi historycznie ciekawy przypadek nurtu myślowego, który narodził się w kraju zdominowanym przez męski punkt widzenia. Pozycja kobiet tradycyjnie była postrzegana w odniesieniu do płci męskiej. Jednak to właśnie we Francji rozpoczęła się trwająca do dziś debata dotycząca problemu kobiecej tożsamości. Współcześnie nurtem dominującym w obrębie myślenia feministycznego we Francji jest liberalny feminizm, reprezentowany między innymi przez Élisabeth Badinter[1].

Liberalny feminizm jest bez wątpienia najstarszym i najszerszym nurtem całego ruchu feministycznego. Od początku dążył on przede wszystkim do emancypacji kobiet poprzez zreformowanie społeczeństwa, a także przez zmiany polityczne, zmiany w prawie oraz w mentalności kobiet i mężczyzn. Feminizm ten opiera się dziś na indywidualistycznej koncepcji jednostki, która jest w pełni niezależna i racjonalna. Tym samym zwolenniczki tego rodzaju myślenia feministycznego za wszelką cenę starają się upodobnić kobiety do męskiego pierwowzoru, niejednokrotnie nie zastanawiając się, czy jest to możliwe i pożądane z ich punktu widzenia.

Liberalny charakter miała niewątpliwie pierwsza fala feminizmu, nastawiona na przyznanie równych praw kobietom i mężczyznom. Pierwszym liberalnym manifestem feministycznym było *Wołanie o prawa kobiety* Mary Wollstonecraft z 1789 roku. Za inną klasyczną pracę wczesnego liberalnego feminizmu uznaje się *Poddaństwo kobiet* Johna Stuarta Milla, napisaną w 1869 roku. Następnym ważnym tytułem dla liberalnego feminizmu była wydana w 1963 roku *Mistyka kobiecości* Amerykanki Betty Friedan, która stała się jedną z czołowych prac feminizmu drugiej fali, a jednocześnie współczesnym opracowaniem postulatów feminizmu liberalnego. Największą organizacją tego nurtu jest amerykańska National Organization for Women (NOW), której współzałożycielką była właśnie Friedan. NOW, z po-

[1] Élisabeth Badinter urodziła się 5 marca 1944 roku w Boulogne-Billancourt we Francji jako Élisabeth Bleustein-Blanchet. Jest córką Marcela Bleusteina-Blancheta, założyciela Publicis Groupe i żoną Roberta Badintera, znanego prawnika francuskiego, profesora prawa oraz byłego ministra sprawiedliwości Francji. Jest uznawana za jedną z najbardziej rozpoznawalnych i aktywnych współczesnych feministek. Zajmuje się także filozofią oświecenia i historią kobiet. Wykłada w paryskiej École Polytechnique. Jej poglądy wpisują się w nurt liberalnego feminizmu. Od lat śledzi ona rozwój światowych środowisk feministycznych. Znana jest z ostrej krytyki drogi obranej przez część amerykańskich, a potem europejskich feministek. Czynnie angażuje się także w obronę państwa laickiego.

czątku domagająca się reform prawnych i systemu edukacji, z czasem dodała postulaty o prawie kobiet do aborcji i równouprawnieniu osób homoseksualnych. Liberalny feminizm najczęściej krytykowany jest za powierzchowność poglądów i skupienie się na formalnych gwarancjach równości, które najczęściej nie znajdują odzwierciedlenia w społecznej rzeczywistości.

Badinter, realizując powyższe postulaty liberalnego feminizmu, zajmuje się badaniem historii kobiet oraz jedną z najbardziej kontrowersyjnych obecnie kwestii, problemem kobiecej tożsamości na przełomie XX i XXI wieku.

Kryzys kobiecej tożsamości

Konflikt: kobieta i matka[2] to najnowsza książka Badinter. Autorka należy do współczesnego pokolenia liberalnych feministek i nazywana jest duchową spadkobierczynią Simone de Beauvoir. Książka ta stanowi kontynuację rozważań autorki na temat kobiecej tożsamości, które pojawiły się także we wcześniejszych jej pracach, takich jak *Historia miłości macierzyńskiej*[3], *XY Tożsamość mężczyzny*[4], a także *Fałszywa ścieżka*[5]. Dla francuskiej filozofki szczególne miejsce we współczesnym dyskursie feministycznym zajmuje kwestia macierzyństwa i jego wpływ na tożsamościowe poszukiwania kobiet przełomu XX i XXI wieku.

Problem macierzyństwa jest także obecny w najnowszej książce Badinter. Jednak tym, co zasługuje na szczególną uwagę czytelnika, jest radykalna teza autorki dotycząca obecnej, kryzysowej sytuacji kobiet. Twierdzi ona, że współczesne kobiety same doprowadziły do obecnego kryzysu tożsamości własnej płci! Podkreśla, że walkę o równouprawnienie oddały walkowerem i sprawiły, że mężczyźni odnieśli sukces, na który nie musieli szczególnie zapracować. Swój wkład w obecną sytuację kobiet miał także powrót do ideału zaangażowanego macierzyństwa, a zatem przyczyniły się do niej niemowlęta, które stały się niemymi sprzymierzeńcami mężczyzn.

[2] É. Badinter, *Konflikt: kobieta i matka*, tłum. J. Jedliński, Warszawa 2013.
[3] Taż, *Historia miłości macierzyńskiej*, tłum. K. Choiński, Warszawa 1998.
[4] Taż, *XY Tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, Warszawa 1993.
[5] Taż, *Fałszywa ścieżka*, tłum. M. Kozłowska, Warszawa 2005.

Książka Badinter jest próbą zebrania obowiązujących obecnie poglądów na naturę macierzyństwa i społeczną rolę kobiety przy jednoczesnym wskazaniu na źródła współczesnego kryzysu kobiecej tożsamości.

Trochę historii

Problem kobiecej tożsamości ma długą historię w ramach całego nurtu myślenia feministycznego. Badinter, analizując współczesny status tożsamościowy kobiet, wpisuje się w tradycję historycznych rozważań dotyczących istoty kobiecości, przyjmując jednocześnie krytyczne stanowisko wobec niektórych współczesnych trendów. Jednak wydaje się, że właściwe przedstawienie poglądów francuskiej filozofki wymaga krótkiego zarysu stanowiska, jakie wobec problemu tożsamości kobiet zajęła Simone de Beauvoir. Badinter nazywana jest dziś duchową spadkobierczynią de Beauvoir, ponieważ to właśnie jej rozważania dotyczące istoty kobiecości stanowią filozoficzny fundament współczesnego liberalnego feminizmu[6].

W wydanej w 1949 roku *Drugiej płci* de Beauvoir zajęła się zagadnieniem istoty kobiecości, inicjując trwającą do dziś tożsamościową debatę. Francuska filozofka drugiej fali feminizmu jako pierwsza dostrzegła problem współczesnych kobiet, które pozbawione zostały możliwości niezależnego od czynników zewnętrznych określenia własnej tożsamości. Natomiast jak podkreślała de Beauvoir, potrzeba samookreślenia jest jedną z najbardziej podstawowych i przynależnych gatunkowi ludzkiemu potrzeb: „Każdy człowiek pragnie się utwierdzić; owo Inne, które mu przeczy i które go ogranicza, nie przestaje być mu potrzebne: człowiek może siebie osiągnąć tylko poprzez rzeczywistość, którą sam nie jest”[7]. Samookreślenie to zatem nic innego jak zdefiniowanie własnej tożsamości, które jest nie tylko potrzebą każdego człowieka, ale przede wszystkim wewnętrzną koniecznością. W przytoczonym fragmencie *Drugiej płci* de Beauvoir podkreśla jednak znaczenie, jakie w procesie poszukiwania tożsamości odgrywa świat zewnętrzny, w tym drugi człowiek. W tym kontekście pojawia się egzystencjalistyczne pojęcie sytuacji, które determinuje horyzont tożsamościowych poszukiwań każdego człowieka.

[6] Por. N. Bauer, *Simone de Beauvoir, Philosophy & Feminism*, New York 2001.
[7] S. de Beauvoir, *Druga płeć*, t. 1, tłum. G. Mycielska, Kraków 1972, s. 219.

Można zatem powiedzieć, że przesiąknięta sartre'owskim egzystencjalizmem feministyczna myśl de Beauvoir w sposób istotny wpłynęła na kształt rozważań dotyczących kobiecej tożsamości całego kolejnego półwiecza. Należy zwłaszcza podkreślić znaczenie słynnego stwierdzenia francuskiej filozofki, że nikt nie rodzi się kobietą, ale staje się nią w procesie poszukiwania własnej, kobiecej tożsamości. Zatem istota bycia kobietą (lub mężczyzną) jest efektem podmiotowego wysiłku, podejmowanego przez każdego człowieka w ramach jego indywidualnej egzystencji. Człowiek czyni siebie samego takim, jaki ostatecznie jest, twierdzi de Beauvoir i podkreśla, że „kobieta nie jest zakrzepłą rzeczywistością, lecz stawaniem się; w tym stawaniu należy przeciwstawić ją mężczyźnie, to znaczy, zdefiniować jej możliwości; tyle dyskusji zostało zafałszowanych dlatego, że chce się kobietę ograniczyć do tego, czym była, do tego, czym jest dziś, zamiast wysunąć zagadnienie jej możliwości"[8]. Charakterystyczne dla egzystencjalizmu pojęcie możliwości wskazuje zaś na istnienie wrodzonej wolności każdego człowieka. Wolność ta czyni go samorealizującym się projektem. Także kobieta, jako projekt, ma zatem prawo i obowiązek poszukiwania własnej tożsamości, niezależnej od woli mężczyzny, ale również od ideału macierzyństwa.

Dlatego to właśnie de Beauvoir zawdzięczamy możliwość zakwestionowania tradycyjnych ról kobiety jako żony i matki, a tym samym zapoczątkowanie trwającej do dziś publicznej debaty dotyczącej kobiecej tożsamości. Wpływ antyesencjalistycznego myślenia de Beauvoir oraz jej postulaty przekraczania narzucanych z zewnątrz, tradycyjnych określeń kobiecości dochodzą również do głosu w liberalno-feministycznych poglądach samej Badinter.

Powrót do natury

Pierwsza część książki Badinter poświęcona jest trzem współczesnym ideologiom, które w istotny sposób przyczyniły się do obecnego statusu tożsamościowego kobiet. Autorka obszernie i w sposób obrazowy omawia wkład doktryn ekologicznych, etologii oraz feminizmu esencjalistycznego we współczesną debatę dotyczącą istoty kobiety jako matki. Ideologie te filozofka określa mianem reakcyjnego naturali-

[8] Tamże, s. 88, 219.

zmu, który w drugiej połowie XX wieku odrodził się i wpłynął na tożsamościową konstytucję kobiet.

Myślenie proekologiczne dotyczy przede wszystkim kwestii antykoncepcji, znieczuleń okołoporodowych oraz sztucznych wytworów cywilizacji, takich jak mleko modyfikowane czy pampersy. Badinter przywołuje wiele krytycznych głosów, przyrównujących owe zdobycze cywilizacji do zła koniecznego, które należy zwalczać celem powrotu do ich naturalnych odpowiedników. Radykalne myślnie ekologów dopełnia także etologia[9], która kładzie szczególny nacisk na biologię człowieka, podkreślając jego istotę jako ssaka. Ludzka matka, tak jak wszystkie inne matki ssaków, musi być niewątpliwie obdarzona wrodzonym instynktem macierzyńskim, który stanowi także o jej kobiecej tożsamości. Najciekawszym jednak przypadkiem, w opinii Badinter kuriozalnym, jest wkład drugiej fali feminizmu[10], który dziś określa się mianem esencjalistycznego. Feminizm lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych odkrył bowiem, że równość między obiema płciami jest ułudą, w związku z czym jedynym pozostającym tożsamościowym kryterium, do którego powinny odwoływać się kobiety, jest natura i macierzyństwo.

Na czym zatem polegała wspomniana już reakcyjność trzech naturalistycznych ideologii? Otóż według Badinter nurty te, bazując na odwołaniu się do prastarej mądrości Matki Natury, postulują powrót do tradycyjnych form macierzyństwa. Formy te oznaczają przede wszystkim nieograniczone miejscem i czasem karmienie piersią oraz odrzucenie wszelkich sztucznych „narzędzi", ułatwiających życie młodym matkom. Innymi słowy, kobieta na nowo ma stać się oddaną matką i opiekunką domowego ogniska.

Badinter, dokonując prezentacji trzech powyższych ideologicznych podstaw współczesnego naturalizmu, zajmuje wobec nich umiarkowanie krytyczne stanowisko. Wskazuje na ich niewątpliwy radyka-

[9] Etologia jest dziedziną zoologii zajmującą się szeroko pojętymi badaniami dziedziczonych i nabytych zachowań zwierząt, ich aspektem przystosowawczym, rozwojem osobniczym i zachowaniami społecznymi.

[10] Określenia „druga fala feminizmu" używa się w stosunku do ruchów i teorii charakterystycznych dla lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Termin „feminizm drugiej fali" (*second wave feminism*) został po raz pierwszy użyty przez Marshę Lear w 1968 roku. Druga fala feminizmu objęła przede wszystkim Stany Zjednoczone i niektóre kraje Europy Zachodniej, a najczęściej poruszanymi tematami były równouprawnienie na rynku pracy, kwestie kobiecej seksualności oraz prawa do aborcji.

lizm i konsekwencję, którą jest towarzyszące współczesnym kobietom poczucie winy, że odejście od praw natury może zaciążyć na całym rozwoju psychicznym i fizycznym ich dziecka. Jednocześnie nie bagatelizuje ona znaczącego wkładu owej „trójcy reakcjonistów" we współczesny kształt macierzyństwa i tożsamościowe myślenie kobiet. Filozofka podkreśla, że nie sposób w dzisiejszym świecie negować wpływu ideałów naturalistycznych na projekt budowy nowej kobiecej tożsamości.

Liga Mleka

Dalsze rozważania Badinter mają charakter historyczny i stanowią zbiór najważniejszych postulatów organizacji La Leche League (LL, Liga Mleka). Symboliczne powstanie tej organizacji datuje się na 1956 rok, kiedy na przedmieściach Chicago dwie matki karmiły piersią swoje dzieci, po raz pierwszy w historii łamiąc społeczne tabu dotyczące kobiecej cielesności. Tak rozpoczęła się „bitwa o mleko", w której zwolenniczki karmienia piersią odnoszą coraz większe sukcesy. Świadczy o tym fakt, że La Leche League obecna jest w sześćdziesięciu ośmiu krajach na całym świecie i posiada status organizacji *non profit*, promującej karmienie piersią i dostarczającej informacji na ten temat (ang. *breastfeeding*). Ponadto organizacja ta postuluje dziś powrót do naturalnych odruchów i obowiązków matki, które zostały zebrane w specjalnym Dekalogu Mlecznej Ligi.

Badinter twierdzi, że nie można pominąć wkładu Ligi, podobnie jak działań naturalistów, we współczesny dyskurs dotyczący problemu kobiecej tożsamości. Krytykująca ideę instynktu macierzyńskiego[11] filozofka pozostaje jednak ostrożna wobec większości postulatów Ligi, wskazując głównie na niebezpieczeństwo bezkrytycznej akceptacji tego rodzaju promacierzyńskiego myślenia. Przede wszystkim,

[11] Obszerną krytykę instynktu macierzyńskiego autorka przedstawiła w kontrowersyjnej książce *Historia miłości macierzyńskiej*. Badinter podała w niej argumenty kwestionujące historyczne znaczenie, a w efekcie także istnienie wrodzonego instynktu macierzyńskiego. Odwołała się ona do zjawiska świadomej bezdzietności współczesnych kobiet, które coraz częściej rezygnują z posiadania dzieci. Według filozofki stanowi to niezbity dowód na to, że nie odczuwają one presji „instynktu macierzyńskiego", *ergo* coś takiego jak „instynkt macierzyński" po prostu nie istnieje! Konkluzją Badinter było stwierdzenie, że macierzyństwo nie jest istotą kobiet i nie stanowi fundamentu ich tożsamości.

jak twierdzi autorka, nie można oprzeć się wrażeniu, że Liga niejednokrotnie odwołuje się do podobnych emocji i metod działania jak wszelkiego rodzaju sekty. Ponadto członkinie Ligi mają skłonność do demonizowania wszystkich matczynych zachowań, które nie wpisują się bezpośrednio w „mleczną" ideologię. Autorka przywołuje pogląd zwolenniczek La Leche League, wedle którego karmienie piersią ma niepodważalny i pozytywny wpływ na inteligencję dziecka. Badinter – starając się zachować w tej kwestii zdrowy rozsądek – podkreśla, że nie można bezkrytycznie akceptować tak radykalnych i nieuzasadnionych naukowo twierdzeń.

Dziecko przede wszystkim!

W kolejnych rozdziałach książki Badinter skupia się na kwestii współczesnego macierzyństwa i poglądów na relację matka – dziecko. Dostajemy historyczny przegląd wydarzeń, poczynając od lat pięćdziesiątych XX wieku, które doprowadziły do wspomnianej już ofensywy naturalizmu, ideologów zaangażowanego macierzyństwa oraz esencjalistycznego rozumienia kobiety jako matki. Autorka kolejne dwa rozdziały książki zatytułowała *Wszystko dla dziecka!* oraz *Imperium niemowlęcia*, dając nam bezpośrednie sygnały, do czego doprowadziły dwa omówione uprzednio zjawiska.

Zjawisko babycentryzmu jest bezpośrednim następstwem działań naturalistów oraz maternalistów i co podkreśla Badinter, odegrało ono kluczową rolę w tożsamościowych poszukiwaniach współczesnych kobiet. Coraz częściej kobiety odnajdują swoją tożsamość właśnie jako zaangażowane matki, niejednokrotnie kosztem kariery zawodowej i indywidualnego samorozwoju. Filozofka opisuje współczesny paradoks: kobiety poszukują własnej tożsamości, zatracając ją niepostrzeżenie na rzecz całkowitego podporządkowania dziecku! Autorka pokazuje, jak to się stało, że naturalizm (ekologia, etologia, druga fala feminizmu) oraz działania Ligi Mleka doprowadziły do sytuacji, w której na przełomie XX i XXI wieku kobiety ponownie powracają do poszukiwania swojej tożsamości nie w ramach indywidualizującej, czystej kobiecości, ale esencjalistycznego macierzyństwa. Dziecko stało się dzisiaj „słodkim tyranem", któremu podporządkowany został cały kobiecy świat. Dlatego też możemy mówić o regresie procesów emancypacji i równouprawnienia, o które jeszcze pół wieku temu walczyły zaangażowane feministki.

Regres emancypacji i równouprawnienia sprzyja także wzmocnieniu porządku patriarchalnego i utwierdza mężczyzn w przekonaniu o wyższości ich płci. W tym miejscu ujawnia się zasadność stwierdzenia autorki, że to kobiety same doprowadziły do kryzysu własnej tożsamości, postulując naturalistyczne i maternalistyczne ideały. Badinter pisze, że paradoksalnie „mężczyźni nie ruszyli nawet małym palcem, aby doprowadzić do tej zmiany modelu macierzyństwa. Najlepszym sojusznikiem męskiej dominacji – wbrew sobie – stało się niewinne niemowlę”[12]. Badinter przedstawia statystyki i opinie ekspertów, które dowodzą, że nierówność między obiema płciami została współcześnie wzmocniona i coraz częściej jest świadomie eksponowana, także przez same kobiety.

Fenomen Francuzek

Autorka książki *Konflikt: kobieta i matka* należy niewątpliwie do współczesnego pokolenia wybitnych francuskich feministek. Jednak historia francuskiego feminizmu ma dużo starsze korzenie i niezwykle bogatą tradycję. Francja już od przełomu XVII i XVIII wieku była miejscem, w którym myślenie feministyczne znalazło wyjątkowo podatny grunt do rozwoju. Kraj ten jest bowiem ojczyzną najbardziej znanych i wpływowych feministek: twórczyni Deklaracji Praw Kobiety i Obywatelki (1791) Olimpii de Gouges[13], wspomnianej już de Beauvoir, a także Hélène Cixious[14], Virginie Despentes[15], Julii Kri-

[12] É. Badinter, *Konflikt: kobieta i matka*, wyd. cyt., s. 110.

[13] Olimpia de Gouges była osiemnastowieczną francuską abolicjonistką, feministką i dramatopisarką. W ogłoszonej w 1791 roku Deklaracji Praw Kobiety i Obywatelki domagała się przyznania kobietom prawa do powszechnej edukacji, prawa do własności i pełnienia tych samych co mężczyźni funkcji społecznych. Za głoszenie swoich poglądów została zgilotynowana w 1793 roku.

[14] Hélène Cixious to urodzona w Algierii w 1937 roku francuska filozofka feministyczna, teoretyczka i krytyczka literatury, a także pisarka, poetka i dramatopisarka. Obecnie profesor na paryskiej Sorbonie. We Francji zasłynęła esejem na temat twórczości Jamesa Joyce'a napisanym w 1968 roku oraz wydaną w kolejnym roku autobiograficzną powieścią *Dedans*. Jest jedną ze współczesnych propagatorek idei *écriture féminine*.

[15] Virginie Despentes to urodzona w 1969 roku kontrowersyjna francuska pisarka, należąca do pokolenia nowej generacji, wyrosłego już w klimacie kultury popularnej. Ma ciekawy życiorys: pracowała między innymi jako prostytutka, a także współpracowała ze znaną francuską aktorką porno przy pisaniu scenariu-

stevej[16], Luce Irigaray[17] czy założycielki feministycznego pisma „La Fronde" Marguerite Durand[18]. Wydaje się jednak, że mamy tu do czynienia z kulturowym i historycznym paradoksem. Biorąc bowiem pod uwagę seksizm, który jako zjawisko kulturowe w różnych formach i nasileniu był zawsze obecny w społeczeństwach francuskich, rozwój myślenia feministycznego nie jest wcale taki oczywisty.

Historycznie rzecz ujmując, kobiety francuskie zawsze znajdowały się na rozdrożu „bycia kobietą" i „bycia matką". Z jednej strony kojarzone były jako symbol wyrafinowania i elegancji, zdobiący dom i męża, z drugiej zaś podlegały konieczności sprostania wymogom społecznym, które kładły nacisk na posiadanie jak największej liczby potomstwa. Macierzyństwo było zatem warunkiem koniecznym posiadania statusu pełnowartościowej kobiety.

Niemały wkład w postrzeganie francuskich kobiet mieli także artyści. Sztuka francuska była przesycona kobiecością, widzianą oczywiście okiem mężczyzny. Kobiety były muzami (często także kochankami) największych artystów. Wystarczy wspomnieć Misię Sert (właściwie Maria Zofia Olga Zenajda Godebska), muzę wielu artystów działających w Paryżu w pierwszej połowie XX wieku, takich jak

sza na podstawie jednej ze swoich książek. Stąd w jej twórczości pojawiają się tematy związane ze współczesnymi kobietami, ich sytuacją społeczną i zawodową. Despentes opowiada się na przykład za legalizacją prostytucji.

[16] Julia Kristeva to francuska językoznawczyni, psychoanalityczka i filozofka pochodzenia bułgarskiego, urodzona w 1941 roku. Zajmuje się głównie językoznawstwem, literaturoznawstwem i psychoanalizą. W krajach anglosaskich znana jest jako przedstawicielka feminizmu francuskiego. Jej prace wpłynęły przede wszystkim na feministyczną teorię literatury oraz postmodernistyczny nurt feminizmu.

[17] Luce Irigaray to współczesna francuska myślicielka i aktywistka feministyczna. Jej twórczość ma charakter interdyscyplinarny, łączy w sobie elementy psychoanalizy, językoznawstwa i filozofii. Uważana jest za jedną z głównych przedstawicielek feminizmu postmodernistycznego (inspirowanego pracami Jacques'a Derridy i Jacques'a Lacana). Proponuje nietypowe metody przezwyciężania niekorzystnej sytuacji kobiet we współczesnych społeczeństwach, takie jak teatralizacja i parodia kobiecych zachowań przez same kobiety czy stworzenie nowego, kobiecego języka.

[18] Marguerite Durand to francuska aktorka, dziennikarka i feministka z przełomu XIX i XX wieku. Początkowo była krytyczna wobec działań feministek (w 1896 roku miała napisać krytyczny artykuł na temat odbywającego się wówczas Międzynarodowego Kongresu Feministycznego), następnie poparła ideały emancypacji kobiet, zakładając feministyczny dziennik „La Fronde". Od tego momentu Durand była zaangażowana w liczne społeczne działania mające na celu zmianę statusu kobiet w społeczeństwie francuskim.

Auguste Renoir, Henri Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard czy Édouard Vuillard. Kolejną muzą i zarazem kochanką Man Raya była Elizabeth Miller, amerykańska fotografka, która w czasie swojego pobytu w Paryżu zainspirowała Pabla Picassa, Jeana Cocteau czy Paula Éluarda. Nie można pominąć także Camille Doncieux, jednej z najbardziej znanych postaci z płócien Claude'a Moneta, która była jego żoną, muzą i modelką. Jeden z czołowych rzeźbiarzy francuskich Auguste Rodin zafascynowany był z kolei Camille Claudel. Słynna kochanka i intelektualna partnerka artysty przyczyniła się do jego międzynarodowego sukcesu, a ich burzliwy romans, zakończony jej chorobą psychiczną, na trwałe wpisał się do historii życia wybitnego rzeźbiarza. Warto wspomnieć także drugą żonę Picassa, Francuzkę Jacqueline Roque, której podobiznę artysta uwiecznił na prawie czterystu portretach! Historia ich miłości miała jednak tragiczne zakończenie, ponieważ trzynaście lat po śmierci Picassa, w 1986 roku Jacqueline popełniła samobójstwo.

Powyższe przykłady pokazują, że we Francji kobiety posiadały specjalny status płci szlachetniejszej od rodzaju męskiego. Jako muzy artystów przyczyniły się do utrwalenia kulturowego postrzegania kobiety jako istoty owianej tajemniczą aurą, wysublimowanej, która ma zachwycać swoją urodą i inspirować mężczyzn do lepszych, wyższych uczynków. Wydaje się, że takie postrzeganie francuskich kobiet było kwintesencją seksizmu, którego następstwem stała się utrwalana przez wieki nierówność płciowa i zależność kobiet od mężczyzn, czyli wszystkie te zjawiska, które zakwestionowały francuskie feministki począwszy od końca XVIII wieku.

Wydaje się również, że ten kulturowy paradoks nadal jest obecny w społeczeństwie francuskim. Silnie zakorzeniony seksizm, traktujący kobiety jak „ozdobny dodatek" do mężczyzny, współistnieje z jednym z najbardziej żywotnych i różnorodnych ruchów feministycznych na świecie. Francja jest krajem, w którym wobec kobiet stawiane są szczególnie wysokie wymagania: funkcjonują rozmaite normy, na przykład idealnej sylwetki i elegancji, a także wymogi dotyczące charakteru, preferujące skromność, wyrafinowanie, powściągliwość. Silny pozostaje również rozdźwięk pomiędzy statusem społecznym kobiet i mężczyzn: nadal istnieje olbrzymia przepaść pomiędzy płacami obu płci, a kobiet w polityce jest wciąż niewiele. W życiu codziennym kobiety także napotykają wiele zakazów i nakazów, które zakorzenione w tradycji nie ustępują miejsca zdobyczom nowoczesnego pra-

wa i postępowej moralności francuskiego społeczeństwa. Wszystkie te wymagania, zakazy i nakazy są echem historycznego ideału kobiety jako żony swojego męża, której głównym zadaniem jest przydawanie mu splendoru i zaspokojenie naturalnych potrzeb. Właśnie w tej patriarchalnej, seksistowskiej atmosferze od ponad dwustu lat kwitnie mniej lub bardziej radykalne feministyczne myślenie.

W tym miejscu zabiera głos Badinter, która stara się wyjaśnić, w jaki sposób współczesnym Francuzkom udało się pogodzić tradycyjny ideał matki i pani domu z nowoczesnym postulatem indywidualnego rozwoju i emancypacji. Dlatego też ostatni, krótki rozdział poświęcony jest sytuacji Francuzek, które posiadają odrębną historię i związane z nią odmienne podejście do macierzyństwa. Przypadek francuskich kobiet stanowi bowiem ewenement na skalę światową. Od zawsze charakteryzowała je wczesna separacja od niemowlęcia oddawanego mamkom, opiekunkom czy guwernantkom. Pomimo to Francja może pochwalić się stosunkowo (na tle innych państw europejskich) dużym przyrostem naturalnym. Nie przeszkadza temu także fakt, że obecnie Francja jest światowym liderem w używaniu wszelkich metod antykoncepcji! Jak zatem wytłumaczyć tę wyjątkową sytuację francuskich kobiet, które rodzą dzieci i równocześnie inwestują w siebie, realizując się nie tylko w pracy, ale i poza nią?

Badinter wskazuje na historyczne uzasadnienie obecnej sytuacji francuskich kobiet. Już od XIII wieku normalną praktyką było oddawanie potomstwa pod opiekę mamek. Biedne kobiety powierzały swoje dzieci obcej osobie, ponieważ musiały pracować, aby utrzymać rodzinę. Bogate chciały być wyzwolone i dostosować się do panującej mody. Możne panie chciały mieć dzieci, ale jednocześnie pragnęły spełniać się jako panie domu i ozdoby własnych mężów. Choć motywacje w obu tych wypadkach były skrajnie różne, to efekt pozostawał ten sam: Francuzki przez wieki uczyły się, w jaki sposób optymalnie pogodzić pracę czy też czas wolny z posiadaniem dziecka. Macierzyństwo uważano za ważny element życia każdej kobiety, kluczowy także z punktu widzenia społeczeństwa, ale nigdy nie stanowiło ono istoty kobiecości i jej tożsamościowej podstawy.

Badinter nie twierdzi, że przypadek Francji jest ideałem, do którego powinny dążyć inne kraje. Przeciwnie, wskazuje na wiele luk i niedociągnięć we współczesnym francuskim prawie rodzinnym oraz systemie opieki nad matkami i dziećmi. Niemniej jednak fenomen Francuzek pokazuje, że możliwe jest pogodzenie roli matki z rolą kobiety,

a macierzyństwo nie musi z konieczności stanowić o istotowej tożsamości współczesnych kobiet.

Przesłanie Badinter

Mnogość badań i przytaczanych opinii, na które powołuje się Badinter, świadczy niewątpliwie o głębokiej znajomości aktualnego dyskursu poświęconego problemowi kobiecej tożsamości. Autorka podsumowuje swoje rozważania, mówiąc o potrzebie stworzenia nowej definicji kobiecości. Kryzys tożsamości spowodował tak daleko idące zmiany w postrzeganiu współczesnej kobiety, że stosowanie starych schematów, narzędzi czy określeń jest dzisiaj niewystarczające.

Nowa definicja powinna wziąć pod uwagę kwestię macierzyństwa, ponieważ jak pisze Badinter, nie da się już dziś zlekceważyć stanowiska naturalistów i maternalistów. Niemniej jednak należy w sposób mniej radykalny potraktować jego znaczenie dla całej istotowej tożsamości współczesnej kobiety. Autorka podkreśla także, że trzeba zrewidować wysoki status przyznawany pojęciu instynktu macierzyńskiego, który pozbawiony jest znaczeniowego sensu. Francuska filozofka opowiada się raczej za stworzeniem eklektycznej definicji, która uwzględni postulaty naturalistów, maternalistów oraz współczesnych feministek esencjalistycznych, ale daleka będzie od ich radykalizmu i stronniczości. Wydaje się, że choć jest to projekt rozsądny i bardzo pożądany, to jednocześnie niezwykle trudny do zrealizowania, biorąc pod uwagę wielość stanowisk we współczesnej debacie dotyczącej problemu kobiecej tożsamości na przełomie XX i XXI wieku.

Do kogo zatem skierowana jest najnowsza książka francuskiej filozofki? Do mężczyzn, którzy powinni przeczytać ją z dużą dozą refleksyjnego nastawienia, aby móc podjąć próbę zrewidowania swoich poglądów na temat współczesnych kobiet? Albo być może przeciwnie: powinna być opatrzona zastrzeżeniem „Tylko dla kobiet!", tak by mężczyźni (którzy – jak pokazała Badinter – walkowerem wygrali już wojnę o równouprawnienie) nie dostali w swoje ręce kolejnego dowodu na przewagę, jaką zdobyli i utrzymują nad kobietami we współczesnym świecie? A może to książka tylko dla feministek, bliskich myśleniu Badinter, które jak nikt inny, opierając się na przytaczanych przez nią przykładach i badaniach, będą broniły niezależności kobiet, radykalizując z kolei umiarkowaną krytykę i poglądy samej autorki?

Myślę, że podobnie jak w postawionej przez Badinter kwestii nowej definicji kobiecości nie mamy jeszcze satysfakcjonującego rozwiązania, tak i w przypadku pytania o to, dla kogo jest napisana niniejsza książka, nie ma dobrej odpowiedzi. Tym, co nie pozostawia wątpliwości, jest fakt, że autorka wykonała rzetelną pracę, zgromadziwszy mnogość badań, eksperckich opinii i danych statystycznych. Autorka nie poprzestała jednak na ich bezrefleksyjnej prezentacji, ale poddała je krytycznej ocenie doświadczonej badaczki zagadnień związanych z tożsamością kobiet i statusem kobiecości we współczesnym świecie. Jedynym zarzutem, który można podnieść wobec stanowiska Badinter, jest fakt, że autorka, zdając sobie sprawę z trudności, jakich przysparza zdefiniowanie współczesnej kobiety, ucieka od jednej, konkretnej propozycji, stawiając na zrównoważony eklektyzm. Myślę, że takie rozwiązanie, choć niezwykle pociągające, grozi zawsze niebezpieczeństwem stworzenia definicji za wąskiej bądź, co gorsza, za szerokiej, która ostatecznie nie da satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie, kim współcześnie jest kobieta. Tytułowy konflikt pomiędzy kobietą a matką pozostaje zatem nierozwiązany.

FRENCH FEMINISM AND THE PROBLEM OF FEMININE IDENTITY

ABSTRACT

The work is focused on the problem of feminine identity in the contemporary world. It occupies a special place especially within French feminism, represented by the liberal feminist, Élisabeth Badinter. The latest book by this philosopher, entitled *The Conflict: How Modern Motherhood Undermines the Status of Women*, is a detailed study of the current views on the nature of woman as a mother who also wants to pursue her own individual needs. Taken together, these two identities, the mother and the modern woman, embody the source of that conflict of values which is the ground of the modern woman's identity crisis. We find the origins of women's thinking around identity in the works of the mother of European feminism, Simone de Beauvoir. Badinter continues de Beauvoir's way of thinking and analyzes the impact of modern naturalistic thinking and the pro-maternity organization *La Leche League* on the prevailing status of women. In addition, Badinter indicates the special case of French women, who are the only ones to fulfill the contemporary model of a satisfied woman and a committed mother.

KEY WORDS

liberal feminism, identity crisis, Élisabeth Badinter, French feminism, Simone de Beauvoir, naturalism, pro-maternity thinking

Natalia Anna Michna

JOANNA WINNICKA-GBUREK

(UNIWERSYTET ŚLĄSKI)

CO MA DO POWIEDZENIA O WSPÓŁCZESNYM DZIELE SZTUKI HERMENEUTYKA ROZUMIANA JAKO INTERPRETACJA SYMBOLU I METODY?

STRESZCZENIE

W tekście proponuję rozważenie pojawiających się od dawna opinii o końcu sztuki równolegle z obserwowanymi zmianami w pojmowaniu znaczenia symbolu w kulturze. W nawiązaniu do problematyki symbolu odwołuję się między innymi do filozofii Hansa-Georga Gadamera, Paula Ricoeura oraz hermeneutyki personalistycznej Luigiego Pareysona. Na postawione w tekście pytanie o to, czy istnieją takie koncepcje kultury, na gruncie których używanie terminu „koniec sztuki" jest bezzasadne, odpowiadam twierdząco, odwołując się do koncepcji formy Pareysona. Stawiam dodatkowo tezę, że forma u Pareysona jest formą symboliczną. Artykuł kończy szkic interpretacji hermeneutycznej jednego z dzieł sztuki pokazanych na 54. Biennale w Wenecji.

SŁOWA KLUCZOWE

hermeneutyka personalistyczna, „koniec sztuki", forma symboliczna

INFORMACJE O AUTORCE

Joanna Winnicka-Gburek
Zakład Edukacji Kulturalnej, Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji
Uniwersytet Śląski
e-mail: jgburek@wp.pl

Frazą „końca sztuki" i „śmierci sztuki" posługiwało się dotąd wielu filozofów i teoretyków sztuki, począwszy od Pliniusza Starszego, aż do pesymistycznych diagnoz współczesnych.

> Wyrażenie „koniec sztuki" może wygłosić tylko ktoś, kto zdecydował lub założył, że sztuka ma swoją historię, a historia ma pewien sens. Żeby pomyśleć sztukę jako umierającą, trzeba ją najpierw pomyśleć jako rodzącą się, a to oznacza, że sztuka powstała i rozwijała się dialektycznie aż do punktu ostatecznego, w ramach czegoś, co można nazwać autoteleologią. Myśl o „końcu" w tej dziedzinie, podobnie jak w innych, zawiera się w myśli o „celach", a raczej ich definicji, o ich kategoriach tożsamości, począwszy od narodzin, oraz o idei ich rozwoju[1].

Georges Didi-Huberman, autor cytowanej wypowiedzi, łączył łatwość wyrokowania o końcu sztuki z charakterystyczną dla historyków sztuki chęcią odsunięcia w przeszłość przedmiotu swych rozważań. Potraktowanie sztuki jako posiadającej początek i koniec, który właśnie nastąpił, implikowałoby sztuczne odseparowanie jej od dziejów ludzkiej egzystencji i wpisanej w nią twórczości.

Koniec sztuki można ogłosić z różnych powodów, ale jak pyta Huberman: „czy zawsze chodzi o ten sam koniec sztuki? Czy to, co jedni nazwali «końcem», nie wydało się innym oczyszczonym żywiołem tego, czym sztuka jeszcze może, a nawet powinna być?"[2].

Interesujące są zatem pytania: (a) Kto i z jakiego punktu widzenia chce mówić o końcu sztuki? (b) Czy istnieją takie koncepcje kultury, na gruncie których używanie terminu końca sztuki jest bezzasadne? (c) Czy hermeneutyka jako interpretacja symbolu i metafory ma coś do powiedzenia o współczesnym dziele sztuki?

Dwie hipotezy na temat śmierci sztuki przedstawił w 1963 roku Umberto Eco[3]. Hipotezy te są następujące: (a) śmierć sztuki, (b) odzyskanie wartości estetycznej. Filozof rozróżnia co najmniej dwa sposoby wypowiadanie się o sztuce. Pierwszy z nich jest wyjaśnianiem historycznego kontekstu oraz nazwaniem rodzaju zastosowanej poety-

[1] G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, tłum., B. Brzezińska, Gdańsk 2011, s. 34.

[2] Tamże.

[3] U. Eco, *Dwie hipotezy na temat śmierci sztuki*, [w:] tegoż, *Sztuka*, tłum. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008. Pierwodruk w „Il Verri", czerwiec 1963.

ki i modelu działania, polega zatem na opisie strukturalnym[4]. Drugi sposób polega na zajmowaniu „aksjologicznej", zaangażowanej postawy krytycznej, wymagającej ocen estetycznych typu: piękny, brzydki, udany/nieudany, sztuka/nie sztuka.

Sam Eco deklaruje swe przywiązanie do pierwszego sposobu mówienia o sztuce, a więc do opisywania zjawisk sztuki współczesnej z punktu widzenia intencji przyświecających artystycznemu działaniu (z punktu widzenia poetyki) i historycznych racji tych intencji. Pewne aspekty kultury, interesujące z tego punktu widzenia, wyjaśniają zarówno dzieła udane, jak i nieudane. Filozof stawia tezę, że dzieła sztuki współczesnej mogą i powinny być pojmowane jedynie jako przykłady pewnej poetyki i na tym polega ich wartość[5]. Znajomość poetyki umożliwia racjonalizację dzieła, a często tak się zdarza, że ta racjonalizacja staje się ważniejsza od samego dzieła sztuki.

Jeśli więc „podoba się" racjonalizacja i jeśli dałoby się uznać to zjawisko za powszechne – mówi Eco – to znaczy, że:

> [...] w sztuce współczesnej zagadnienie poetyki przeważyło nad zagadnieniem dzieła, jako wytworzonego i konkretnego obiektu. Sposób tworzenia stał się ważniejszy od wytworu, a forma zaczęła być odbierana, jako przykład sposobu formowania. [...] w takim historycznym kontekście przyjemność estetyczna stopniowo zmieniła swą naturę oraz warunki występowania i z przyjemności o charakterze emocjonalnym i intuicyjnym stała się *przyjemnością o charakterze intelektualnym*[6].

Pierwsza hipoteza mówi zatem o zaniku możliwości wartościowania estetycznego z punktu widzenia tradycyjnej, kantowskiej estetyki, prowadzącej nieuchronnie do „śmierci sztuki". Hipoteza druga, jak zapewnia jej autor – niebędąca opozycyjną w stosunku do pierwszej, mówi o możliwości prowadzenia w dalszym ciągu krytyki współczesnego dzieła sztuki z pozycji estetycznych. Potrzebne są tylko do spełnienia co najmniej dwa warunki: należy zaakceptować zmiany w pojęciu sztuki (obecne i przyszłe) oraz fakt, że zgodność z właściwą

[4] Eco używa zwykle nazwy „poetyka", odnosząc się nie tylko do literatury, ale szerzej do całej sztuki. Poetyka jest zespołem intersubiektywnie istniejących reguł twórczości w danym okresie historycznym. Takie rozumienie poetyki zgodne jest z definicją Luigiego Pareysona, którego Eco był uczniem.

[5] U. Eco, *Dwie hipotezy na temat śmierci sztuki*, wyd. cyt., s. 267.

[6] Tamże, s. 271.

poetyką też może być estetyczna, wobec czego istnieje możliwość estetycznego wartościowania dzieła.

Niech komentarzem do powyższych ustaleń będą fragmenty wywodów Eco, akceptującego „radykalną ewolucję wrażliwości estetycznej", dotyczące „rozumienia"/interpretacji symbolu:

> [...] we wrażliwości nowoczesnej stopniowo umacniało się dążenie do takiego dzieła sztuki, które – coraz bardziej świadome rozwojowego charakteru „odczytań" – staje się bodźcem do swobodnej interpretacji ukierunkowanej tylko w swych podstawowych zarysach. [...] Symbolistyczna „sugestia" ma na celu stworzenie sprzyjających warunków do odbioru nie tyle dokładnego znaczenia, ile ogólnego schematu znaczeniowego, wianuszka możliwych znaczeń – wszystkich jednakowo nieprecyzyjnych i tyle samo wartych, zależnie od stopnia przenikliwości, nadwrażliwości i emocjonalnego nastawienia czytelnika[7].

Już ten mały fragment prowokuje do szeregu pytań, mających w tym miejscu oczywiście charakter retoryczny. Co to znaczy „swobodna interpretacja"? Czym jest „ogólny schemat znaczeniowy", „wianuszek możliwych znaczeń"? Czym są interpretacje „jednakowo nieprecyzyjne i tyle samo warte"?

Dalej Eco „wyjaśnia": „symbolizm nowoczesny jest symbolizmem «otwartym» – dlatego właśnie, że przede wszystkim ma komunikować to, co nieokreślone, wieloznaczne, poliwalentne"[8]. Do przemyśleń skłania kategoria „nowoczesnego symbolizmu otwartego". Sugestie Eco co do sposobu interpretacji symbolu diametralnie różnią się od propozycji interpretacji współczesnego dzieła sztuki przez zwolenników takiej koncepcji kultury, w której symbol odgrywa rolę konstytuującą.

• • •

Hans-Georg Gadamer rozpoczyna *Aktualność piękna* od pytania o rację bytu sztuki, czym wpisuje się w rozważania o końcu sztuki. Filozof wymienia kilka takich momentów w tradycji kultury europejskiej, w których pytanie o uprawomocnienie sztuki pojawiało się ze szczególną siłą. Należą do nich starożytność i słynne pretensje Platona do

[7] Tenże, *Problem dzieła otwartego*, [w:] tegoż, *Sztuka*, wyd. cyt., s. 168.
[8] Tamże, s. 169.

sztuki, okres obrazoburstwa i jego potępienie przez Kościół chrześcijański, reformacja i kontrreformacja, przemiany w myśleniu o kulturze i sztuce wieku XVIII i XIX. Stwierdza, że w wieku XIX zakończyła się ostatecznie pewna jednolita tradycja związana ze sposobem odpowiedzi na to pytanie. Filozof ma tu na myśli awangardowy przewrót w myśleniu o sztuce z początku XX wieku. Zrozumienie, czym jest dziś sztuka, to jedno z zadań filozofa, więc Gadamer podjął się obrony sztuki. W latach 60. XX wieku, gdy pisał *Prawdę i metodę*, „zagrożenie sztuki" ze strony antysztuki było już wyraźnie widoczne. Posługiwanie się pojęciami klasycznej i kantowskiej estetyki w ocenie awangardowych dzieł sztuki (na przykład twórczości Marcela Duchampa, w tym czasie już powszechnie znanej i z powodzeniem wystawianej) stawało się problematyczne. Gadamer odwołuje się więc do bardziej podstawowych niż estetyczne doświadczeń ludzkich. W celu uaktualnienia piękna jako wyznacznika sztuki szuka szerszych, antropologicznych podstaw i odwołuje się do trzech kategorii: gry, symbolu i święta.

W *Aktualności piękna* czytamy, że dzieło sztuki nie dlatego jest niezastąpione, ponieważ jest nośnikiem sensu, którym można obciążyć również inne nośniki. Sens dzieła sztuki polega raczej na tym, że ono w ogóle się pojawia. Prawdziwe dzieło sztuki jest czymś więcej niż zwykły przedmiot, a jego zniszczenie bywało w historii uznawane za rodzaj bluźnierstwa religijnego. Czyli dzieło sztuki nie tylko odsyła do czegoś, ale samo w sobie jest przyrostem bytu. Nie jest jedynie środkiem, ale samym celem. Aby odkryć to, do czego dzieło odsyła, ale również – a może przede wszystkim – to, co samo znaczy, potrzebny jest wysiłek, uczestnictwo w grze. Nie istnieje symbol, którego rozumienie mogłoby się odbyć bez interpretacji. Na uwagę zasługuje tu troska Gadamera o to, aby gra o właściwe rozumienie była uczciwa.

Jeśli jednak od początku XIX wieku artysta stopniowo rezygnuje z wypowiadania się w zrozumiałym języku symbolicznym wspólnoty europejskiej tradycji humanistyczno-chrześcijańskiej, czyli rezygnuje z przemawiania w imieniu swojej wspólnoty, to w czyim imieniu mówi? Filozof odpowiada: „poprzez najbardziej swoiste wypowiadanie siebie sam sobie tworzy własną wspólnotę [...] ta wspólnota zaś jest w swej intencji całością zamieszkanego świata, ma charakter

ekumeniczny, prawdziwie uniwersalny”[9]. Widać tu wyraźnie optymistyczną wiarę w szczerość artystycznych intencji.

Niejednokrotnie jednak w kontakcie z dziełami sztuki nowoczesnej, sięgającej korzeniami do awangardy, można mieć wrażenie, że artyście nie chodzi o sprowokowanie odbiorcy do wysiłku rozumienia, do tego, aby przestał być widzem, został uczestnikiem gry o rozumienie, ale o zwykłą zabawę, której niejasne często reguły są zupełnie odmienne od tych zakładanych przez Gadamera.

Coraz częściej, na co wskazuje Manfred Lurker, słowo „symbol” rozumie się jako rozmyty, nienaukowy termin, używany przez marzycieli, fantastów i fanatyków religijnych. Prawdą jest również, że w stosunku do symboli używa się – lub raczej używało się kiedyś – określenia „uświęcony”, co nadaje im specyficzne znaczenie cenności, czegoś, czego powinno się strzec i co powinno się przekazywać następnym pokoleniom. Jak mówi Lurker: „Gdzie przestaje się szanować dziedzictwo przodków, gdzie zrywa się kontakt z tradycją, tam również uświęcone symbole tracą sens i wydają się jedynie kalkomanią dawno minionych czasów”[10].

Lurker ubolewa nad tym, że współcześnie pojawiają się głosy, aby znieść różnicę w pojmowaniu znaku i symbolu oraz

> [...] nazywać wszystkie znaki, które coś reprezentują, symbolami, choćby to były tablice drogowe lub indiańskie sygnały dymne. Stąd już dzieli nas tylko krok od nadania wszystkim bez wyjątku symbolom charakteru znaków; wtedy na przykład chrześcijański krzyż nie byłby wcale ważniejszy od numeru domu, obydwa służyłyby jedynie do zewnętrznego znakowania[11].

Gilbert Durand przyznaje rację Pascalowi, który uważał, że filozofem odpowiedzialnym za szczególnego rodzaju „obrazoburstwo”, to znaczy za przyspieszenie triumfu „znaku” nad symbolem, był Kartezjusz. Dla Kartezjusza wyobraźnia symboliczna i wszelkie wrażenia zmysłowe nie były uznanymi drogami poznania. Sądził, że człowiek powinien okazywać swoje zainteresowanie tylko takim przedmiotom, które można poznać w sposób jasny i pewny za pomocą swego „du-

[9] H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 52.

[10] M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 22.

[11] Tamże, s. 23.

cha”[12]. Ten duch to intelektualne możliwości człowieka, które – jak się później okazało – Kartezjusz oczywiście przeceniał. Z symbolem jest dokładnie odwrotnie, bowiem gdy zwracamy się w jego kierunku, mamy pewność, że nie poznamy go w sposób jasny i pewny, ale w sposób niejasny i niepewny. Durand pisze:

> W filozofii współczesnej nastąpiło, z kartezjańskiego rozpędu, podwójne wykrwawienie symbolizmu: bądź redukuje się „cogito” do „cogitationes” i wtedy otrzymuje się świat nauki, w którym znak jest pomyślany tylko jako adekwatny termin dla jakichś stosunków; bądź „chce się byt wewnętrzny zwrócić świadomości” i wtedy otrzymuje się fenomenologie owdowiałe po transcendencji, dla których zbiór fenomenów nie ukierunkowuje się już ku biegunowi metafizycznemu, [...] osiąga jedynie „prawdę na dystans, prawdę zredukowaną”[13].

Czytamy dalej, że

> Takie radykalne obrazoburstwo rozwinęło się nie bez poważnych następstw dla malowanego lub rzeźbionego obrazu artystycznego. W świecie, w którym na co dzień triumfuje pragmatyczna moc znaku, kulturowa rola malowanego obrazu jest w najwyższym stopniu zminimalizowana. [...] Artysta, jak i obraz, nie ma już swego miejsca w społeczeństwie, które stopniowo wyeliminowało zasadnicze funkcje obrazu symbolicznego, a w narastającej i mściwej anarchii obrazów, jaka rozpętała się i zalała wiek XX, artysta rozpaczliwie szuka zakotwiczenia swej ewokacji poza scjentystyczną pustynią naszej pedagogii kulturalnej[14].

„Wyobraźnia symboliczna jest witalną, dynamiczną negacją, negacją nicości, śmierci i czasu”[15]. Takie określenie symbolu jest zdaniem filozofa główną jego funkcją. Przedstawia on następnie cztery zakresy, w których przejawia się, można by powiedzieć, równoważąca funkcja symbolu i wyobraźni symbolicznej.

---

[12] „Należy zajmować się tylko tymi przedmiotami, do których poznania w sposób pewny i niewątpliwy umysły nasze zdają się wystarczać” (R. Descartes, *Reguły kierowania umysłem. Poszukiwania prawdy poprzez światło naturalne*, tłum, L. Chmaj, Kęty 2002, s. 17).

[13] G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, tłum. C. Rowiński, Warszawa 1996, s. 37.

[14] Tamże, s. 38 i n.

[15] Tamże, s. 124.

1. Symbol przywraca równowagę witalną (biologiczną). Durand podkreśla negatywne oddziaływanie na człowieka „władzy inteligencji", a więc przewagi scjentystycznego interpretowania świata nad duchowym. W jego wyniku człowiek pozostaje sam z frustrującą i budzącą lęk świadomością śmierci. Terapeutyczną funkcję spełnia sztuka zrodzona z wyobraźni symbolicznej.

2. Wyobraźnia symboliczna wpływa na równowagę psychospołeczną, pełniąc szczególnego rodzaju funkcję pedagogiczną. Durand przywołuje badania psychologiczne nad związkiem umiejętności dostrzegania i interpretowania obrazów symbolicznych za zdrowiem psychicznym.

3. Równowagą antropologiczną nazwane jest człowieczeństwo w rozumieniu personalistycznym. Taką równowagę można osiągnąć, aktywnie partycypując we wspólnym dla wszystkich kultur „muzeum wyobraźni", czyli muzeum symbolicznych dzieł, będących dorobkiem wszelkich dziedzin kultury.

> Dopiero wtedy – mówi Durand – będzie mogła się ukonstytuować antropologia tego, co wyobrażeniowe, antropologia, której celem jest nie tylko być kolekcją obrazów, metafor i tematów poetyckich. Ale która ponadto musi mieć ambicję stworzenia złożonego wizerunku nadziei i obaw rodzaju ludzkiego, ażeby każdy mógł się w nim rozpoznać i w nim się potwierdzić[16].

Stanem oczekiwanym byłby „ekumenizm sfery wyobrażeniowej" prowadzący do braterstwa kultur.

4. W każdej antropologii symbolistycznej symbol odsyła do nieskończonej transcendencji. *Homo symbolicus* tworzy poprzez symbole dziedzinę najwyższych wartości , sprzeciwiając się materialistycznej koncepcji świata i otwierając się na teofanię.

Paul Ricoeur, do którego wielokrotnie odwoływał się Durand, uważał, że współczesność jest jednocześnie tym momentem dziejowym, w którym nastąpiło zapomnienie symbolu, i odpowiednim czasem do tego, aby przywrócić jego znaczenie, „powtórną naiwność". W tym celu filozof formułuje jedną z najbardziej znanych i cytowanych maksym: „Symbol daje do myślenia".

Symbole występują na trzech obszarach: sacrum, nieświadomości, poetyckiej wyobraźni. W celu przybliżenia się do jak najlepszego

[16] Tamże, s. 133.

intuicyjnego określenia, czym jest symbol, Ricoeur pokazuje różnice między symbolem a znakiem, alegorią, symbolem w logice i mitem. Umiejętność dostrzeżenia tych różnic jest wyznacznikiem stopnia akceptacji interpretacji metafizycznej, to znaczy takiej, która w symbolu widzi znacznie więcej niż tylko to, co w prosty sposób wskazuje poza siebie. Inaczej mówiąc, oznacza to zgodę na przyznanie symbolowi mocy transcendencji.

Władysław Stróżewski również łączy symbol z transcendencją. Symbol należy do dziedziny znaków, co wśród zwolenników językowego modelu rzeczywistości rodzi oczekiwania, żeby symbol jako znak w sposób adekwatny i jednoznaczny nazywał rzeczywistość. Zwykły znak odsyła do czegoś (pozwala coś rozpoznać), jest jednoznaczny i da się wyrazić za pomocą pojęcia. Służy porozumiewaniu się, ma funkcję komunikatywną. Symbole zaś coś reprezentują, są wieloznaczne i konieczne wtedy, gdy pojęcia w jakiś sposób zawodzą. Natomiast

> [...] symbol nie odnosi do symbolizowanego ani w sposób jasny, ani całkowicie jednoznaczny, nie ma w nim także intencji „zawładnięcia" : gdyby się w nim znalazła, zaprzeczyłby sam sobie. Symbol zbliża do nieznanego, pozostawiając je nieznanym, wskazuje na transcendencję, nie degradując jej istoty[17].

„Jak wydobyć z symbolu tę i n n o ś ć, która wzbudza myśl, by nie okazał się nią sens już gotowy, utajony, zasłonięty, zakryty?"[18] – pyta filozof i odpowiada: potrzebna jest interpretacja hermeneutyczna mająca doprowadzić do rozumienia, bo żaden symbol nie jest rozumiany bez jakiejkolwiek interpretacji.

Na koniec zaprezentowanego wyboru hermeneutycznych koncepcji, czyniących symbol i w większości pesymistyczne diagnozy co do jego aktualnej kondycji we współczesnej sztuce ważnymi przedmiotami rozważań, chciałabym odwołać się do personalistycznej hermeneutyki Luigiego Pareysona, w obszarze której wspomniana problematyka rozwiązana jest inaczej.

Na pierwszy rzut oka, jak stwierdza słusznie Gianni Vattimo, estetyka formatywności Pareysona wydaje się fenomenologią twórczości

[17] W. Stróżewski, *Istnienie i sens*, Kraków 2005, s. 482.

[18] P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, tłum. E. Bieńkowska et al., Warszawa 1985, s. 66.

artystycznej pozbawioną widocznych związków z biblijnym i chrześcijańskim dziedzictwem. Filozofia była dla Pareysona, jak sam wielokrotnie stwierdzał *explicite* i wyjaśniał, hermeneutyką doświadczenia religijnego. Do takiego podejścia doprowadziła filozofa refleksja estetyczna. Vattimo, jego ulubiony i wdzięczny uczeń, który jednak dość daleko odszedł od założeń swego mistrza, w następujący sposób wyjaśnia ewolucję jego poglądów:

> Nietrudno jednak dostrzec ciągłość i spójność drogi, którą podążał od estetyki aż do zainteresowań religijnych ostatnich lat jego życia. Odkrycie formy formującej (*forma formante*) skierowało jego myśl ku pewnej rzeczywistości, mającej więcej wspólnego z idealizmem niż z jakąkolwiek formą realizmu bądź empiryzmu. Forma rodząca się w twórczości artystycznej, jak każde zdarzenie związane z ludzką inicjatywą, stanowi przejaw obecności wykraczającej poza czystą relację podmiot – przedmiot[19].

Vattimo cofa się przed użyciem takich pojęć jak metafizyka czy transcendencja. Pareyson natomiast, charakteryzując osobę jako podstawową kategorię jego filozofii, mówi wyraźnie: „Problem poznania prawdy i wielości filozofii nie jest ani epistemologiczny, ani historiozoficzny, ale m e t a f i z y c z n y [podkreślenie – J. W.-G.]”[20]. Artysta i odbiorca sztuki są u Pareysona osobami. A osoba ze względu na jej dwa aspekty – totalność i rozwój – „jest samotworzącym się dziełem, czyli formą”[21].

Forma u Pareysona jest wynikiem udanego formowania. „ Jedynie coś niepowtarzalnego i jednostkowego może wywołać interpretację. [...] Nie ma mowy o możliwości ani o konieczności interpretacji tam, gdzie nie istnieją formy do poznania ani osoby zamierzające je poznać”[22]. Filozof wielokrotnie, opisując udane dzieło sztuki, czyli formę, używa terminu doskonałość. Doskonałe dzieło sztuki jest wynikiem doskonałego procesu formowania. Gdy Pareyson mówi o formowaniu materii dzieła sztuki, nazywa ją duchowością i osobowością artysty:

---

[19] G. Vattimo, *Przedmowa*, [w:] L. Pareyson, *Estetyka. Teoria formatywności*, tłum. K. Kasia, Kraków 2009, s. 9.

[20] L. Pareyson, *Esistenza e persona*, Torino 1992, s. 217, [za:] K. Kasia, *Rzemiosło formowania. Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Kraków 2009, s. 43.

[21] Tenże, *Estetyka. Teoria formatywności*, wyd. cyt., s. 205.

[22] Tamże, s. 207.

> Jeśli nie dostrzegamy w stylu tej całej duchowości oraz energii formatywnej zaangażowanej w dzieło, redukujemy je wówczas do czystej materii – rzeźbę do bloku marmuru, obraz do pomalowanej powierzchni. Forma jest równocześnie fizyczna i duchowa. Duch i materia krzyżują się ze sobą w dziele. Dzieło sztuki nie tyle „wyraża" osobowość artysty, ile całe nią *jest* – integralną i niepodzielną osobą, która stała się materialnym, fizycznym i istniejącym przedmiotem, co nie stoi wcale w sprzeczności z oczywistą wzajemną transcendencją dzieła i osoby[23].

Metafizyczny charakter poznania prawdy, doskonała forma, kategoria osoby, która zawiera w sobie niejako te dwie poprzednie, uprawomocnia następującą hipotezę: Mimo że Pareyson nie werbalizuje tego w swej estetyce, można chyba stwierdzić, że jego forma jest formą symboliczną.

Pareyson formułuje pewne prawo dotyczące poetyk, które gdyby je zaakceptować, byłoby jednym z argumentów przeciw wszelkim przeszłym i mającym jeszcze nastąpić diagnozom o „śmierci sztuki".

> Poetyki nie mogą się połączyć i uzgodnić w syntezie, która mogłaby się wydawać filozoficzna, lecz zawsze pozostanie ona eklektyczna, ponieważ one między sobą walczą i muszą walczyć, bo tam, gdzie jest jedna, nie ma miejsca na inne, historyczne gusty się wykluczają i często nawzajem zwalczają, programy sztuki następują po sobie nie tylko z natury, ale również z powodu gwałtownych reakcji, co w żadnym razie nie hamuje sztuki, gdyż kiedy już zostanie ona szczęśliwie osiągnięta, może się prezentować poprzez wszystkie, zróżnicowane, odległe, a nawet przeciwne programy[24].

Podkreślenia wymaga tu fragment dotyczący formowania, które rozpoznajemy w słowach: „kiedy zostanie ona szczęśliwie osiągnięta", czyli osiągnie doskonałość. Właśnie odwołanie się do „formy formującej" wyklucza dalsze dywagacje na polu poetyk. Jeśli dzieło zostanie uformowane z sukcesem, wtedy pytanie o to, jak to zostało zrobione i czy zastosowana poetyka zgodna jest z gustem i preferencjami odbiorcy/krytyka, nie ma głębszego uzasadnienia.

Pierwszeństwo i jakby niezależność ukształtowanej formy od opinii, przekonań i upodobań odbiorcy wydaje się może najważniejszym aspektem estetyki Pareysona. Forma jest ponad wszelką krytyką.

---

[23] Tamże, s. 67.
[24] Tamże, s. 339.

Oczywiście w domyśle tylko ta forma, która została „szczęśliwie osiągnięta". Wtedy może jedynie zaprosić do „wykonania" i interpretacji.

Na terenie hermeneutyki personalistycznej w ogóle nie może pojawić się problem „końca sztuki". Jeśli pada diagnoza: śmierć sztuki, to tak, jakby wypowiadał ją „nie-człowiek", bo język symboliczny jest – w personalistycznej koncepcji osoby – wyznacznikiem człowieczeństwa.

Wyobraźnia symboliczna Duranda (ekumenizm sfery wyobrażeniowej), „życie symboliczne" Junga czy też jakakolwiek antropologia symbolistyczna to właściwa, a być może jedyna płaszczyzna, na której jest możliwe realizowanie się popularnej kiedyś, a dziś zapomnianej koncyliacyjnej funkcji sztuki. „Czy sztuka symboliczna może pomóc w przezwyciężeniu alienacji, przywrócić stan partycypacji, czyli pierwotną unię człowieka ze światem *sacrum* i mitami"[25]? Niedawno Zofia Rosińska pozostawiła to pytanie otwarte. Pozwolę sobie postawić na koniec inne pytanie, które również pozostawię bez odpowiedzi: Czy istnieje sztuka inna niż symboliczna?

• • •

Na 54. Biennale w Wenecji Urs Fischer pokazał zestaw trzech rzeźb wykonanych z wosku i będących doskonałymi, hiperrealistycznymi kopiami trzech figur: postaci przyjaciela artysty, krzesła z pracowni artysty oraz znanej rzeźby Giovanniego z Bolonii *Porwanie Sabinek* (1581–1583). Artysta wraz z otwarciem tego jednego z najbardziej znaczących, a jednocześnie spektakularnych pokazów sztuki światowej zapalił „knoty" owych monumentalnych „świec" woskowych. Podczas kilkumiesięcznego trwania wystawy rzeźby topiły się, zmieniając swą postać i dążąc każdego dnia do całkowitego, mogłoby się wydawać, unicestwienia.

Najwięcej emocji wśród zwiedzających i największe zainteresowanie krytyków wzbudzała „zagłada" barokowej rzeźby. *Porwanie Sabinek* Giambologny było szczytowym osiągnięciem jego artystycznej wirtuozerii. Mimo że tytuł nawiązuje do mitologii rzymskiej, niektórzy historycy sztuki dopatrują się w nim alegorii trzech okresów

[25] Z. Rosińska, *Przygodność aksjologiczna. Esej o niemocy*, „Estetyka i Krytyka", nr 20 (1/2011), s. 165.

życia: młodości, dojrzałości i starości. Rzeźba pokazuje doskonały warsztat; trzy wyważone postaci w układzie piramidalnym wykonane są z jednego kawałka marmuru. Ten układ jest mistrzowskim zastosowaniem typowej dla manieryzmu *figura serpentinata*. Artysta przekształcił rozumienie formy rzeźbiarskiej w taki sposób, iż widz jakby czynnie uczestniczy w przedstawieniu. Nie zapominajmy, że iluzja ruchu i teatralność to cechy charakteryzujące sztukę baroku, którego Giambologna był prekursorem.

Trzeba przyznać, że topiące się na oczach publiczności elementy robiły wrażenie. Odpadające stopniowo części otaczały coraz gęściej płonącą rzeźbę. Zniekształcone całkowicie lub jeszcze rozpoznawalne, jak na przykład kikut dłoni, już tylko z dwoma pięknymi palcami, które wcześniej na coś wskazywały, więcej znaczyły. Wszystko to działo się w migotliwym świetle świec, co potęgowało wrażenie barokowej teatralności.

Czy Urs Fischer swoim dziełem tylko zręcznie wpisał się w wiodący temat Biennale –obowiązujące hasło ILLUMI*nations* miało mieć, zdaniem kuratora Bice'a Curigera, symboliczne, szerokie odniesienia: temat światła, poezję Arthura Rimbauda, pisma Waltera Benjamina, kondycję narodowych pawilonów wystawienniczych, ale też ulotną materię sztuki rozumianej jako doświadczenie rozjaśniające rzeczywistość (*illuminating experience*) – czy też chciał nam powiedzieć coś o nieuniknionym przemijaniu sztuki zbudowanej na klasycznym ideale piękna i mistrzostwie wykonania? A może nie mamy do czynienia z dziełem, które mówi jednocześnie o sztuce, człowieku i symbolicznej tradycji, bez której ani jedno, ani drugie nie może się obejść?

Zmianie stanu, kształtu uległ przedmiot, wydaje się natomiast, że dzieło sztuki Fischera nie straciło swej, jak powiedziałby Pareyson, integralności. W krótkim rozdziale *Okaleczenie nie niszczy wszystkiego: kikuty, ruiny, fragmenty* czytamy:

> Z perspektywy udanego i zakończonego formowania okaleczenie (choć rzecz jasna nie takie, które mogłoby zniszczyć fizyczną rzeczywistość dzieła, redukując je do nieruchomego fragmentu czy nic nie znaczącej ruiny) nie niszczy całości. [...] Okaleczenie starożytnej rzeźby objawia jej prawdziwą istotę jedynie w tym sensie, że stanowi odwieczne wezwanie do podziwiania w dziele sztuki tego, co istotne, czyli natury formy[26].

[26] L. Pareyson, *Estetyka. Teoria formatywności*, wyd. cyt., s. 129.

Ryc. 1. Urs Fischer, bez tytułu, czerwiec 2011
wosk barwiony, knoty, stal, wymiary instalacji zmienne
54. Biennale w Wenecji
Źródło: materiały własne.

Ryc. 2. Urs Fischer, bez tytułu, wrzesień 2011
54. Biennale w Wenecji
Źródło: materiały własne.

Ryc. 3. Urs Fischer, bez tytułu, fragment, wrzesień 2011
54. Biennale w Wenecji
Źródło: materiały własne.

WHAT DOES HERMENEUTICS UNDERSTOOD AS INTERPRETATION OF SYMBOL AND METAPHOR HAVE TO SAY ABOUT THE CONTEMPORARY WORK OF ART?

ABSTRACT

In the article I propose an analysis of both the opinions about "the end of art," that have been appearing for a long time and the changes in understanding the meaning of symbols in culture. In connection with the problem of symbols, I refer to the philosophy of Hans Georg Gadamer and Paul Ricoeur, as well as to the personalistic hermeneutics of Luigi Pareyson. Asking if there exist such concepts of culture that would make the use of the term "end of art" irrelevant, I answer yes and I give the example of the concept of form by Pareyson. Additionally, I make the point that Pareyson's form is a symbolic one. Finally, I try to outline a hermeneutic interpretation of one of the art works shown at the 54 Venice Biennale

KEY WORDS

personalistic hermeneutics, „end of art", symbolic form

Joanna Winnicka-Gburek

CEZAR JĘDRYSKO
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

WIZJONER, PROROK CZY SZALENIEC? ROZWAŻANIA WOKÓŁ *FILOZOFII WSPÓLNEGO CZYNU* NIKOŁAJA FIODOROWA

RECENZJA KSIĄŻKI

Nikołaj Fiodorow, *Filozofia wspólnego czynu*, tłum. M. Milczarek, C. Wodziński, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2012, 831 stron.

INFORMACJE O AUTORZE

Cezar Jędrysko
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: cezar.jedrysko@gmail.com

Przeszło ćwierć wieku w szufladzie profesora Cezarego Wodzińskiego zalegało tłumaczenie jednej z najważniejszych książek w duchowej historii Rosji, które ostatecznie za sprawą Wydawnictwa Marek Derewiecki i pracy Michała Milczarka ujrzało światło dzienne w rozszerzonej i poprawionej wersji pod koniec roku 2012. Mowa o *Filozofii wspólnego czynu* Nikołaja Fiodorowicza Fiodorowa.

Fiodorow to postać, która w polskich badaniach nad myślą rosyjską nie została jeszcze w pełni opracowana. Do tej pory funkcjonowały przekłady jedynie kilku artykułów o Nietzschem i Kancie, również nie ukazała się żadna rodzima filozoficzna monografia poświęcona w całości temu niezwykłemu myślicielowi[1]. A jest to autor inspirują-

[1] Tłumaczenia zostały zawarte w: *Wokół Szestowa i Fiodorowa*, red. J. Dobieszewski, Warszawa 2007. Obszerne fragmenty poświęcone Fiodorowowi można

cej koncepcji, która fascynowała zarówno Fiodora Dostojewskiego, jak i Włodzimierza Sołowjowa. Myśl Fiodorowa inspirowała na równi mumifikujących Lenina i śniących o podboju kosmosu bolszewików[2], jak i luminarzy rosyjskiego renesansu religijno-filozoficznego. Pomimo niezwykłej popularności, sięgającej aż po popkulturę, niezwykła idea Fiodorowa w swym oryginalnym kształcie zmarła wraz ze swoim twórcą.

Omawiana tutaj *Filozofia wspólnego czynu* jest pozycją nietypową, ponieważ nie jest dziełem ukończonym. Nietypowy jest także sam autor, który nie pozostawił po sobie ani jednej książki, a jedynie sporo zapisków i artykułów – z czego parę o znacznej objętości, które następnie Nikołaj Peterson i Władimir Kożewnikow, jego najbliżsi uczniowie, wydali pod zbiorczym tytułem. Bazą dla polskiego tłumaczenia było kompleksowe rosyjskie wydanie *Dzieł zebranych N. F. Fiodorowa w czterech tomach* przygotowane i opatrzone komentarzem przez A. G. Gaczewę oraz S. G. Siemienową. W polskim wydaniu znalazły się kluczowe teksty, zawierające najpełniejszą wykładnię idei Fiodorowa, czyli *Supramoralizm albo powszechna synteza…* oraz *Problem braterstwa lub pokrewieństwa…* Dołączono także wybór artykułów o treści religijnej, filozoficznej (głównie poświęconych filozofii Nietzschego, Kanta, ale także myśli Sołowjowa, Dostojewskiego i Tołstoja), historiozoficznej, o sztuce i regulacji przyrody. Całość dopięto paroma przykładami korespondencji Fiodorowa, aby przybliżyć polskiemu czytelnikowi sposób filozofowania rosyjskiego myśliciela. W porównaniu do rosyjskiego wydania nie jest to skromny wybór, gdyż zawiera się w nim kompletny wykład idei Fiodorowa. Musimy pamiętać, że był on myślicielem tworzącym w drugiej połowie XIX wieku i choć siła jego przekazu pozostaje niezmienna, to język i niekiedy argumentacja nie przetrwały próby czasu. Zwłaszcza wywody historiozoficzne, obszerne w polskim wydaniu, straciły na wartości. Należą się tutaj jednak pochwały dla tłumaczy, którzy pomimo ana-

znaleźć w: S. Mazurek, *Utopia i Łaska. Idea rewolucji moralnej w rosyjskiej filozofii religijnej*, Warszawa 2006; A. Sawicki, *Poprzez bunt i pokorę. Zagadnienie cierpienia i śmierci w eschatologicznych koncepcjach myślicieli rosyjskich*, Białystok 2011; J. Żylina-Chudzik, *Aktywistyczna eschatologia Mikołaja Fiodorowa jako pragmatyczna implikacja jego antropologii*, [online], www.filozofia-rosyjska.uz.zgora.pl/ [dostęp: 21.03.2013].

[2] Jednym z inicjatorów konserwacji ciała Lenina był zwolennik idei wskrzeszenia Leonid Borysowicz Krasin. Por. L. Stołowicz, *Historia filozofii rosyjskiej. Podręcznik*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 221.

chroniczności języka myśliciela i jego utrudniającej odbiór maniery (długie zdania, mnóstwo neologizmów i gier słownych) potrafili stworzyć tekst zrozumiały i dogodny w odbiorze na progu XXI wieku.

Fiodorow jest filozofem tylko jednej myśli, której z niespotykaną w historii filozofii konsekwencją poświęcił każde napisane przez siebie słowo. A chodzi o coś najbardziej podstawowego i najbardziej osobistego dla każdego człowieka – o problem przezwyciężenia śmierci. Tytułowy wspólny czyn polegać ma na wykorzystaniu potencjału militarnego do zapanowania nad klimatem i zaspokojenia w ten sposób doczesnych potrzeb ludzkości, co umożliwi jej skoncentrowanie wszystkich wysiłków na postępie naukowym, którego celem jest przywrócenie życia wszystkim zmarłym pokoleniom. Choć brzmi to fantastycznie, tkwiąca u podłoża idea ma niezwykłą wagę.

Fiodorow występuje przeciw temu, co wydaje się najbardziej oczywiste – że każdy z nas podlega prawom przyrody i na ich mocy kiedyś umrze. Ten fakt, z którym stykamy się, obserwując odchodzenie bliskich (ojców), a później doświadczając własnego starzenia się, jest podstawową przyczyną naszego cierpienia. Moment bólu po stracie bliźniego, buntu przeciwko takiemu stanowi rzeczy wyłania człowieka spośród wszystkich istot. Świadomość śmiertelności jest zaczątkiem moralności, zrozumieniem fundamentalnego podziału na dobro-życie oraz zło-śmierć.

W problemie śmierci skupiają się wszystkie zagadnienia etyczne. Synowie obdarowani przez Ojców życiem stają się odpowiedzialni za ich życie i zobowiązani do ich wskrzeszenia. Przesłanie to przynosi chrześcijaństwo, w którym odkryta zostaje tajemnica powszechnego braterstwa ludzi poprzez ich wspólne pochodzenie od pierwszych rodziców i Boga Ojca. Chrześcijaństwo jest więc objawieniem stosunku Syna do Ojca oraz zapowiedzią ostatecznego przezwyciężenia śmierci. Jezus Chrystus poprzez wskrzeszenie Łazarza, a następnie poprzez swoje zmartwychwstanie dał ludzkości zadanie do wykonania – powszechne wskrzeszenie. Jest to absolutny imperatyw człowieczeństwa.

Przyrodzie, będącej siedliskiem śmierci, należy przeciwstawić się działaniem, które aby było powszechne i wszechogarniające swych zasięgiem, wymaga uczestnictwa wszystkich ludzi. Wypełnienie przykazania Chrystusa jest zależne wyłącznie od ludzkości, musi dokonać się jej zjednoczonymi siłami tu i teraz. Służyć temu ma postęp technologiczny, który odpowiednio nakierowany doprowadzi do nastania

Królestwa Bożego, czyli odtworzenia w formie nieskażonej złem (śmiercią) wszystkich pokoleń i przemienienia kosmosu w sferę podległą duchowi ludzkiemu.

Jedynie aktywizm doprowadzi do pozytywnego rozwiązania soteriologicznego, gdyż Bóg jest w człowieku i co za tym idzie – nie istnieje transcendentna, zewnętrzna względem ludzkości, siła mogąca zbawić świat. Bierność i uległość wobec determinizmu przyrodniczego może doprowadzić do katastrofy, takiej jak na końcu Ewangelii św. Jana.

Niezwykłość konceptu Fiodorowa tkwi w jego maksymalizmie i holizmie, jak również w absolutnym prymacie powinności nad bytem i radykalnym imperatywie działania. Wydaje się, że projekt wspólnego dzieła przeciwstawia się zupełnie filozofii zachodniej, opartej na wątpieniu i dociekaniu prawdy, ale właśnie przez to stanowi dla niej interesujący kontrapunkt.

Filozofia wspólnego czynu zasługuje na szczególną uwagę z jeszcze jednego powodu. Sposób myślenia Fiodorowa jest skrajnie antysystemowy, jego projekt rozwija się w krótkich notatkach i artykułach dotykających wielu pozornie niezwiązanych ze sobą kwestii, takich jak na przykład liturgia i charakter pisma, wywoływanie deszczu jodkiem srebra i staroruska tradycja stawiania drewnianych cerkwi w ciągu jednego dnia. Jednak te tematy połączone są wspólną ideą – obowiązkiem wskrzeszenia – i tworzą razem spójną, koherentną i bardzo konsekwentną całość, wolną od aporii klasycznych systemów filozoficznych.

Pomimo uniwersalności podjętego przez Fiodorowa tematu nie udało mu się uniknąć popadnięcia w pewnego rodzaju naiwność, gdy przechodzi do sposobów realizacji wspólnego czynu. Fragmenty poświęcone praktyce regulacji przyrody pomimo tkwiących w nich intuicji czyta się jak anachroniczne science fiction. Poprzez próbę zakorzenienia w rzeczywistości naukowej i społecznej końca XIX wieku koncepcja Fiodorowa staje się formą technologicznej utopii i przez to ucieka jej prawdziwy sens. Ale nie to stanowi największą wadę dzieła tego rosyjskiego wizjonera. Zupełnie niewspółczesna jest jego wypaczona interpretacja islamu.

Islam wedle Fiodorowa jest obrazem świata pozbawionego dobra, groźbą, która stanie się rzeczywistością, jeżeli nie zostanie dokonane wspólne dzieło. Z jednej strony jest to geopolityczny wróg chrześcijaństwa w postaci najeźdźców ze Wschodu, który opanował Konstantynopol i prowadzi permanentną wojnę z Rosją. Z drugiej strony islam

jest zagrożeniem metafizycznym, kultem okrutnego nieludzkiego Boga. Fiodorow interpretuje Allacha jako zaprzeczenie wszelkich przymiotów chrześcijańskiego Boga Ojca. Allach jako jedyny Bóg pozbawiony Syna nie może być wszechmocny, skoro nie przejawił się w osobie równej sobie. Ten brak powoduje także, że nie może być przez nikogo zrozumiany, a zatem nie może być również kochany. Stworzenie ograniczonych istot jest wyrazem jego braku miłości i dobroci. Mahometański Bóg jest więc obcy człowiekowi, nie jest Ojcem ani Synem, nie daje życia, lecz jedynie śmierć. W rzeczy samej jest ślepą siłą żądającą krwi.

Czy jest zatem sens czytać Fiodorowa? W Rosji idea Fiodorowa, jak w zaklętym kręgu wiecznego powrotu, co jakiś czas wyłania się pod nową postacią. W 2011 roku pod patronatem prezydenta Federacji Rosyjskiej powstał „Strategiczny Społeczny Ruch Rosja 2045" na rzecz pokierowania przyszłością gatunku ludzkiego w celu wyzwolenia go od cielesności i śmiertelności przy pomocy wszelkich niezbędnych do tego środków technologicznych oraz skolonizowania kosmosu[3]. Skupia on profesorów nauk biologicznych i technicznych, a fundusze czerpie z darowizn rosyjskich milionerów przemysłowych pragnących nieśmiertelności. Nie dziwi więc, że twórcy tego ruchu uczynili swym duchowym patronem Nikołaja Fiodorowa.

Cezar Jędrysko

[3] Por. portal „Rossia 2045", [online], http://2045.ru/ [dostęp: 21.03.2013].

KAROL KAPELKO
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

FETYSZYZM W KONTEKŚCIE NOWOCZESNOŚCI

RECENZJA KSIĄŻKI

Hartmut Böhme, *Fetyszyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, tłum M. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, 494 strony.

INFORMACJE O AUTORZE

Karol Kapelko
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: karol.kapelko@gmail.com

Książka Hartmuta Böhmego *Fetyszyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności* jest swego rodzaju ewenementem na naszym rynku wydawniczym. W polskich księgarniach nie było do tej pory pozycji, która w tak kompleksowy i obszerny sposób poświęcona byłaby zjawisku fetyszyzmu w kulturze, ujmując go w kontekście myśli nowoczesnej. Hartmut Böhme prezentuje kompleksowo historię tego zjawiska od czasów biblijnych aż do współczesności. Rekonstruuje mentalne i kulturowe procesy, stopniowo sprawiające, że terminy takie jak idolatria i fetyszyzm stały się centralnymi kategoriami służącymi kulturze eu-

ropejskiej do autocharakterystyki[1]. Przykłady te pozwalają spojrzeć na zjawisko uważane za charakterystyczne dla ludów prymitywnych – lub przypisywane zachowaniom pojedynczych jednostek społeczeństw rozwiniętych – w zupełnie nowy sposób. Ukazuje on elementy przynależne do archaicznych i przedoświeceniowych formacji kulturowych, które w społeczeństwach nowoczesnych zdają się czymś aktualnym i wręcz swojskim. Takie ujęcie problemu pozwala autorowi na ukazanie nowoczesności w zupełnie innym świetle, które „nie oznacza [...] końca fetyszyzującego stosunku do rzeczywistości, lecz jego uniwersalizację w obszarze masowej konsumpcji, polityki i seksualności"[2].

Myśli Böhmego nie są odosobnione w światowej literaturze związanej z zagadnieniem fetyszyzmu. Na szczególną uwagę zasługuje tu praca Karla-Heinza Kohla z 2003 roku pod tytułem *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*. Jest to efekt badań prowadzonych niemalże równolegle, który powstał na gruncie nauki niemieckiej. Obie te prace są do siebie podobne w punkcie wyjścia, zwłaszcza jeżeli chodzi o ukazane w nich wątki dotyczące prehistorii oraz etnografii, lecz odmienne we wnioskach. Badacze korzystali z podobnych źródeł, do czego rzecz jasna nie można mieć zastrzeżeń, zwłaszcza, że wnioski zawarte w tych pracach są zasadniczo różne, tak jak ich styl, cel i metoda. Niemniej jednak obie wypełniają dotychczasową lukę w literaturze europejskiej z tego zakresu. W przypadku Böhmego widać wyraźny wpływ – zwłaszcza w strukturze jego książki – prac z zakresu takich dziedzin jak socjologia, ekonomia i antropologia kulturowa. Widoczne są w niej także zainteresowania autora takimi dziedzinami jak literaturoznawstwo, studia feministyczne i genderowe oraz psychoanaliza. Jak sam pisze: „pod wieloma względami prace amerykańskie, ale również francuskie, stanowiły wzór dla niniejszych rozważań"[3]. Jeśli chodzi o europejskich badaczy, do których odwołuje się autor, należy wspomnieć Jeana-Bertranda Pontalisa, Jeana Pouillona, Laurenta Fediego oraz Alberta de Surgy. Opisują oni jednak ludy pierwotne – najczęściej afrykańskie – bez podjęcia analizy społeczeństw europejskich, a przecież to w tym kręgu

[1] H. Böhme, *Fetyszyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, tłum. M. Falkowski, Warszawa 2012, s. 21.
[2] Tamże, s. 22.
[3] Tamże, s. 30.

kulturowym pojęcie fetyszyzmu zrodziło się i do niego najmocniej się odnosi.

Böhme stara się także w swojej książce uzupełnić obszary niezbyt dobrze rozwinięte w dziełach największych myślicieli. Za najważniejszego, dającego podstawy teoriom nowoczesności, uważa Immanuela Kanta, ale odnosi się także do takich autorów jak Georg W. F. Hegel, Auguste Comte, Herbert Spencer, Georg Simmel, Max Weber oraz Jürgen Habermas i Anthony Giddens.

Istotą badań zawartych w książce *Fetyszyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności* są dwa tropy, determinujące sposób ich prowadzenia. W pierwszym z nich autor zakłada, że nowoczesność jest w stanie sama zrozumieć swoją istotę, jeżeli wykorzysta narzędzia poznawcze pochodzące z epok uważanych za przednowoczesne. Ważnym elementem będzie tu uznanie faktu, że nowoczesność to epoka radykalnie historyczna, w obrębie której w dalszym ciągu funkcjonują tradycje, które nawet jeśli nie mają z nią wiele wspólnego – w sensie genealogicznym – to niezaprzeczalnie z nią współistnieją. W swej naturze nowoczesność przeciwstawia się dziedzictwu historycznemu, bo jak mówi Böhme, w innym wypadku nie byłaby nowoczesna. W opozycji do innych epok stanowi ona żywą wszechobecność wszystkich czasów. Jak pisze autor: „stąd im więcej historii i wspomnień, tym bogatsza przeszłość”[4].

Drugim tropem determinującym sposób prowadzenia badań jest przyjęcie założenia, że uznawani za klasycznych teoretycy nowoczesności, począwszy od oświecenia, tworzyli narzędzia analizy, które nadają się do badania tylko tego, c o w n o w o c z e s n o ś c i n o w o c z e s n e. Böhme przyjmuje, że nie ma odpowiedniego języka, który mógłby pokazać, czym w nowoczesnych społeczeństwach jest w istocie magia, fetyszyzm, suwerenność rzeczy, idolatryczna dewocja, niepohamowana konsumpcja. Z perspektywy tych rozważań próbuje on przedstawić kulturę nowoczesną w sposób dychotomiczny. Z jednej strony jest ona czynnikiem pomnażającym i gloryfikującym racjonalizm oraz autorefleksyjność, z drugiej jednak akceptuje czy wręcz rozwija praktyki fetyszystyczne. Pisze on, że jej przedstawiciele potrzebują tych praktyk w codziennym obchodzeniu się z wszelkimi przedmiotami czy doświadczeniami społecznymi jako czynnika spajającego i ułatwiającego życie w zbiorowości. Stanowią one też ogrom-

[4] Tamże, s. 24.

ny potencjał estetycznej kreatywności i rozkoszy erotycznej, co jest istotne dla przedstawicieli społeczeństw wysoko rozwiniętych. Według Böhmego nie wynika z tego jednak fakt, że racjonalność i fetyszyzm się nie wykluczają. Przyjmuje on kulturę jako formę nacechowaną refleksyjnością, która staje się czynnikiem pozwalającym na balansowanie między tymi elementami. To właśnie ona pozwala, w ujęciu autora, rozwijać je i określać ich każdorazowy status. Kultura według niego to:

> [...] umiejętność korzystnego rozlokowania różnych, czasem sprzecznych aspektów nas samych w taki sposób i w takim miejscu, by możliwy stał się swoisty republikanizm sprzeczności, estetyczna konstelacja elementów heterogenicznych i niespójnych czy wreszcie etyczne uznanie tego, co nieetyczne[5].

W *Fetyszyzmie i kulturze...* autor stara się także zrekonstruować kulturowe oraz mentalne procesy od czasów biblijnych do współczesności, które wolno, lecz stanowczo doprowadziły do wytworzenia się pojęć kluczowych dla autocharakterystyki kultury europejskiej, takich jak idolatria i fetyszyzm. Pierwotnie miały one opisywać przede wszystkim prymitywne, ale i zabobonne zachowania w społecznościach pogańskich czy pozaeuropejskich, a więc oddalonych i zewnętrznych, a także archaicznych z punktu widzenia przedstawicieli kultury europejskiej. Autor ukazuje w swej pracy, że stopniowo to, co oddalone i zewnętrzne, stało się współczesne, własne i bliskie.

Böhme opisuje w swojej pracy poszczególne elementy towarzyszące temu procesowi. U ich początków stawia literaturę podróżniczą, która przekształcając pojęcie idoli, formułuje konstrukt fetysza. Następnym etapem jest dla niego wyodrębnienie się takich dziedzin jak religioznawstwo i etnologia, w których doszukuje się nie tylko kategorii opisującej kultury prymitywne, ale początku dostrzegania praktyk fetyszystycznych w kulturze europejskiej. Autor wskazuje na istotę dwóch dziewiętnastowiecznych naukowych przedsięwzięć, które poszerzyły ówczesną wiedzę na temat tego pojęcia i wyznaczyły istotne kierunki jego badania. Pierwszym z nich było wykazanie przez Marksa istoty fetyszyzmu w rozwoju ekonomii politycznej, czyniąc z niego niejako makrokategorię, służącą do analizy kapitalizmu towarowego.

[5] Tamże, s. 25.

Drugim było wyniesienie przez Alfreda Bineta i Richarda von Krafft-Ebinga fetyszyzmu do rangi modelowej perwersji. Kwestię tę szybko przejął Sigmund Freud i kontynuatorzy jego myśli nadający temu zjawisku status podstawowego pojęcia w analizie nowoczesnego podmiotu.

Böhme zwraca uwagę czytelnika także na istotne koncepcje z początku XX wieku. Wykazuje, że poprzez połączenie takich dziedzin, jak religioznawstwo, etnologia, sztuka, ekonomia polityczna i socjologia, a także nauki o seksualności i psychoanaliza, można stworzyć teorię nowoczesności, której podstawą będzie fetyszyzm. Właśnie takie myślenie staje się kluczowym punktem jego rozważań na temat tego okresu.

Książka niemieckiego badacza składa się z czterech części. W pierwszej z nich autor stara się wprowadzić czytelnika do świata rzeczy poprzez zaprezentowanie różnych ich koncepcji funkcjonujących w obrębie filozofii, etnologii, antropologii i badań kulturowych.

W części drugiej Böhme prezentuje koncepcje fetyszystyczne występujące w religii i etnografii, będące swoistym przeglądem na przestrzeni wieków. Autor skupia się na ukazaniu ich obecności i ról, jakie odgrywały one przez kolejne lata. Mamy tu przykłady dotyczące przedstawiania i czczenia idoli przez pogan, krytykowane w Biblii oraz przez ojców Kościoła, ale i chrześcijańskie fetysze w postaci obrazów i relikwii świętych pojawiające w kolejnych wiekach. W tym rozdziale Böhme pokazuje także fetysze w kontekście magii i etnografii na przykładach portugalskich kronik pochodzących z wypraw kolonizatorskich, odwołujących się do plemion prymitywnych. Skupia się on następnie na ukazaniu teorii fetyszyzmu od czasów oświecenia aż do wczesnego wieku dziewiętnastego. Warto wymienić tu takie nazwiska, jak Charles de Brosses, Hermann Andreas Pistorius, Philipp Christian Reinhard oraz Christoph Meiners i Auguste Comte.

Böhme pisze także o procesach i koncepcjach teoretycznych, które doprowadziły do narodzin etnologii. Posługuje się przykładami zaczerpniętymi z prac pięciu teoretyków: Maksa Müllera, Theodora Waitza, Edwarda B. Taylora, Adolfa Bastiana oraz Fritza Schultzego. Odnoszą się one głównie do ludów prymitywnych i ukazują różne koncepcje funkcjonowania fetyszy w kulturach mniej rozwiniętych. Następnie rozwija on problem magii i nowoczesności, zaczynając od przedstawienia teorii Marcela Maussa i Aby'ego Warburga i ukazując przez nie funkcjonowanie fetyszy i idolatrii w komunizmie.

Trzecia część książki poświęcona jest fetyszyzmowi towarowemu. Böhme skupia się w niej na ukazaniu wymiany darów i towarów jako najwcześniejszej formy transakcji wewnątrz- i międzywspólnotowej, ich ekonomicznym aspektom, a także fetyszyzacji religii. Znaczną część swoich rozważań poświęca koncepcjom Marksa. Szczególnie istotny jest tutaj jego pogląd na temat strukturalnego powiązania nowoczesnych społeczeństw z archaicznymi formami, którego analiza stanowić dalszą część rozdziału.

Ostatnia część *Fetyszyzmu i kultury...* poświęcona jest zagadnieniom seksualności w kontekście psychoanalizy. Autor przedstawia w niej drogę koncepcji fetyszyzmu seksualnego od momentu opracowania pojęcia aż do współczesnych badań feministycznych. Odwołuje się do Alfreda Bineta, Richarda Kraffta-Ebinga oraz oczywiście do Freuda jako najważniejszych postaci związanych z początkami analiz tego zjawiska. Böhme ukazuje także koncepcje późniejsze, między innymi Jacques'a Lacana, Donalda W. Winnicotta czy Masuda Kahna, na koniec opisując mechanizmy fetyszyzmu w koncepcjach kręgu feministycznego.

Powyższy opis książki Hartmuta Böhmego ma posłużyć do zilustrowania ogromu materiału, jaki się w niej zawiera. Praca ta jest niezwykle obszernym studium zjawiska, rozciągającego się na przestrzeni wielu lat, a jej wartość dodatkowo podnosi fakt, iż na język polski nie przetłumaczono do tej pory pracy podobnej w swej skali i jakości.

Böhme na podstawie analizy ostatnich dwustu lat europejskiej kultury przyjmuje tezę, że nowoczesność sama w sobie jest mniej oświecona, niż się jej wydaje[6]. Ukazuje historię nowoczesnej nauki, która jest bezradna w obliczu zjawiska fetyszyzmu. Nie analizuje jednak największych filozofów i myślicieli teoretycznych, ale relacje, jakie ludzie nawiązują z rzeczami. Autor ukazuje fetyszyzm poprzez historyczny przegląd jego interpretacji w obrębie religioznawstwa i etnologii, a także ekonomii, psychoanalizy i feminizmu, jako wroga racjonalnego myślenia, którego w świetle koncepcji nowoczesnych należy usunąć. Strategię tę kwalifikuje jako typowe dla nowoczesności postępowanie z tym, co pochodzi sprzed jej rozwoju. Böhme zdaje się ukazywać, że im bardziej nastawienie jest antyfetyszystyczne, tym bardziej fetyszystyczna staje się praktyka. Jak sam pisze: „fetyszyzm, który chciano widzieć na zewnątrz – w Afryce, we wczesnych etapach

[6] Tamże, s. 444.

historii, u przednowoczesnych wyznawców zabobonów, u zboczeńców, bezmyślnych konsumentów – przede wszystkim i ostatecznie jest przemożną siłą obecną we wnętrzu nowoczesnej Europy"[7].

W książce pojawiają się też pytania, na które autor nie daje jednoznacznej i satysfakcjonującej odpowiedzi. Chodzi o to, czy w jakimś stopniu fetyszyzm, skoro jest obecny w świecie, może zostać w sposób pozytywny włączony w ludzkie praktyki kulturowe i stosunki z rzeczami oraz czy winien być zwalczany lub leczony jako przejaw patologii społecznej, alienacji gospodarki towarowej lub indywidualnej perwersji.

Biorąc pod uwagę wnioski płynące z *Fetyszyzmu i kultury...*, należy uznać, że książka ta jest raczej sposobem na ukazanie krytyki nauk, wykazanej na konkretnych przykładach, które w następstwie błędnych założeń stawały się coraz mniej zdolne do uchwycenia wielowymiarowego problemu fetyszyzmu, analizy jego przejawów i rozważenia go z perspektywy teorii kultury. Jak pisze sam Böhme:

> [...] tylko interdyscyplinarne badania korespondowałyby z powszechnością zjawiska, a zarazem przyczyniały się do dalszego rozwoju nauk o kulturze, które muszą przezwyciężyć sprawę eurocentrycznego dziedzictwa, a w związku z tym porzucić wątpliwe założenia dyskursu oświecenia i nowoczesności[8].

Książka Hartmuta Böhmego jest pozycją ciekawą, zasługującą bez wątpienia na szczególną uwagę. Obszerna analiza krytyczna zagadnienia w kontekście nowoczesności stanowi zarówno z punktu widzenia badaczy tego tematu, jaki i osób stykających się z nim po raz pierwszy istotne wypełnienie pewnej luki na rynku wydawniczym, czytelne i jasne w odbiorze.

Karol Kapelko

[7] Tamże, s. 445.
[8] Tamże, s. 446.

AGATA LINEK
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

RECENZJA TOMU POEZJI BEATY SZYMAŃSKIEJ *ZŁOTA GODZINA*

RECENZJA KSIĄŻKI

Beata Szymańska *Złota godzina*, „Krakowska Biblioteka Stowarzyszenia Pisarzy Polskich", red. G. Matuszek, W. Ligęza, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013, 59 stron.

INFORMACJE O AUTORCE

Agata Linek
Pracownia Retoryki Logicznej, Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: agata.linek@wp.pl

Beata Szymańska urodziła się w 1938 roku w Puławach. Ukończyła filologię polską oraz filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. W 1977 roku uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych w dziedzinie filozofii, w 1985 – doktora habilitowanego, a w 1998 – profesora. Przez wiele lat była pracownikiem naukowym Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmowała się filozofią kultury, zwłaszcza filozofią Wschodu (w 2001 roku wydała podręcznik *Filozofia Wschodu*, obejmujący Indie, Chiny, Tybet i Japonię), a w szczególności buddyzmem.

Jako poetka debiutowała w 1961 roku na łamach prasy. Rok później wraz z Mieczysławem Czumą, Wincentym Faberem oraz Lesz-

kiem Aleksandrem Moczulskim wydała zbiór wierszy pt. *Próby porównania*. Samodzielnie wydała osiem tomików wierszy: *Sny o porządku* (1965), *Sztychy reńskie* (1969), *Trzciny* (1970), *Wiersze* (1983), *Anioły mojej ulicy* (2001), *Słodkich snów Europo!* (2001), *Wiersze wybrane* (2009), *Złota godzina* (2013) oraz tom pt. *Opowiadania* (1997). Zajmuje się także tłumaczeniem poezji.

Można powiedzieć, że tworzenie poezji to metaforyczne wyrażanie osobistej filozofii. Poeci ukazują swój światopogląd i sposób postrzegania otaczającej rzeczywistości. O Beacie Szymańskiej można powiedzieć więcej. Filozofka poprzez swoją twórczość niczym wyznawca buddyzmu zen pragnie przybliżyć się do osiągnięcia oświecenia, a także pomóc w tym innym. Poezja jest tutaj rodzajem medytacji, środkiem do osiągnięcia celu.

Złota godzina to zbiór uważnych obserwacji autorki i celnych opisów rzeczywistości, która jest ukazana w radosnych barwach. Nie przez przypadek cały tom nosi tytuł magicznej dla fotografów pory tuż po wschodzie i tuż przed zachodem słońca, kiedy światło słoneczne ma złoty odcień. Jest to najlepszy czas na fotografowanie natury, gdyż barwy są szczególnie ciepłe i łagodne. Obrazy są nie tylko lepsze i radośniejsze, ale także bardziej wyraźne. Dostrzegamy wtedy to, co na co dzień jest ukryte. Podobnie rzecz się ma w poezji. Świat złotej godziny to idealna pora dla poety, który wyraźniej dostrzega elementy składające się na nasz byt. Nowy tom poezji Beaty Szymańskiej, podobnie jak poprzednie, łączy w sobie filozofię Wschodu i Zachodu. Poetka stara się pogodzić te dwa różne sposoby myślenia: hierarchizację i intuicję, rozum i duchowość, wyższość ludzi i równorzędność wszystkich ziemskich istot.

Wiersze w tomiku są uszeregowane w porządku alfabetycznym. Niezwykle interesujący jest wiersz otwierający zbiór. Liryk *Bezdroża* mógłby stanowić motto badawcze studentów i młodych naukowców zajmujących się filozofią. Poetka podkreśla w nim, jak nieznany jest świat, jak „nic nie wiadomo". Puste i bezkresne pola są tu metaforą ludzkiego umysłu, który u początku naszej drogi jest zagubiony i zdezorientowany, niedoświadczony. Jednak Beata Szymańska z radością pełni funkcję odpowiedzialnego mentora, który pociesza: „zostaw strach dla wrogów". Kolejne wiersze uwydatniają znaczenie tej rady. Filozofka pokazuje, że każdy człowiek jest stworzony do popełniania błędów i że nie powinniśmy się tego bać. Strach zostawmy wrogom, a sami odważnie kroczmy przez życie, przecierajmy nowe szlaki,

kreujmy nowe sposoby myślenia, nie bojąc się błędów, które w nadmiarze popełnimy na tej drodze, gdyż jest to rzeczą ludzką i wręcz wskazaną. Poetka na początku tomiku radzi czytelnikowi: „jeżeli nie masz własnej drogi, / bez wahania obierz drogę cudzą". Oznacza to, że jeśli sami nie mamy pomysłu na życie, powinniśmy naśladować innych. Naśladowanie zawsze jest inne niż pierwowzór, a więc jest tworem mimo wszystko nowym. Może to być zatem twór niosący z sobą zupełnie odmienny światopogląd niż ten będący obiektem naśladowania.

Powtarzającym się motywem *Złotej godziny* jest krajobraz miejski. Nie jest tajemnicą, że Beata Szymańska wyżej ceni uroki wsi. Współgra to ze wschodnią filozofią i azjatyckim światopoglądem. Miasto w swym bałaganie, pośpiechu, natłoku ludzi i zdarzeń nie pozwala na osiągnięcie taoistycznej harmonii ze światem, hinduistycznego współgrania ciała, umysłu, świadomości i duszy czy buddyjskiego oświecenia. W mieście wszystkiego jest w nadmiarze, co nie pozwala człowiekowi na utrzymanie kontaktu z Prawdziwą Naturą buddyzmu zen. W poezji Szymańskiej tak kreuje się obraz miasta: „autobusy, tramwaje, pociągi / rozrywają obręcze miasta" (*Czasem w snach*), samochody to „metalowe koguty miasta" (*Już dnieje*), „Na parkingu / samochód, / którego nikt nie szuka" (*Na parkingu*), „tyle gwiazd, / ale żadnej nie widać. / Miasto dymi w niebo żółtym światłem" (*Niebo gwiaździste nade mną*), „Wiatr na brudnej ulicy. / Stukot obcasów, szybki oddech, strach" (*Szósta wieczór*), „Słoneczny ogień topi asfalt / i ani rośliny, ani zwierza, ani nic" (*Upał na autostradzie*), „bezdomni / wędrują na ogrody" (*Wiosenny pochód*). Wszystko jest takie, jakie być nie powinno: „Nie tak to powinno wyglądać, nie tak" (*Znajome miasteczko*).

Po drugiej stronie prezentuje się wieś, która dla Beaty Szymańskiej – zarówno jako poetki, jak i filozofki – jest miejscem harmonijnym, gdzie człowiek nie musi przeciwdziałać miażdżącej sile miasta i w spokoju może dążyć do buddyjskiego oświecenia. To na wsi poetka skupia swoją uwagę na konkretnych przedmiotach i niczym adeptka samathy uspokaja umysł zarówno swój, jak i czytelnika, co prowadzi do osiągnięcia szczęścia tu i teraz, w obecnym życiu: „pola zboża i kukurydzy" (*Bezdroża*), „pospadaliśmy miękko w trawę / szczęśliwi i głodni" (*Drzemka*), „z ciemności nocy lęgnie się jaskółka / i leci bez wahania w lawendowy obłok" (*Im mniej będzie mnie, tym więcej świata*), „Rybie usta potoków / otwierały się i zamykały" (*Latem nic nie trwa długo*), „skok pasikonika / przez wezbrany strumień" (*Pasi-*

konik i strumień), „Mała łódka na jeziorze / w niej gruby człowiek / bardzo szczęśliwy" (*Szczęście*), „wśród krzewów tarniny / kwitnących jak co roku / w doskonałej zgodzie / z naturą rzeczy" (*Wielkie wody*), „zbiegajmy na dół / po zielonych stokach / szczęśliwi, jak lisie szczenięta" (*Zbiegajmy na dół po zielonych stokach*), „plaster miodu / dymiący ciepłem na talerzu dłoni" (*Złota godzina*), „oślizgła, zielona, przemoknięta wiosna / przyniesie utracony dobrobyt / do krainy żab" (*Źle się dzieje w krainie żab*).

W poezji Beaty Szymańskiej jest także miejsce na przemijanie i śmierć, co jest ważnym elementem każdej filozofii, także filozofii Wschodu. W wierszu *Czasem w snach* „odwiedzają nas ci, co już odeszli". Jednak pojawiają się tylko przelotnie, gdyż „zaraz znowu umrą". Beata Szymańska stanowczo nakazuje, aby pogodzić się ze śmiercią najbliższych, a nie ją rozpamiętywać: „Dobrze byłoby, żeby / dobrze byłoby, / ale nie będzie". Człowiek jest w tomiku ukazany jako przelotny, kruchy byt. W *Opuszczeniu* poetka mówi: „wiatr przychodzi i odchodzi / do odległych, mrocznych miejsc". Śmierć w najpiękniejszy i najbardziej wzruszający sposób ukazana jest jednak w wierszu *Zniknąć można tak lekko*:

Rośliny,
to właśnie one uczą nas,
że zniknąć można tak lekko,
tak pogodnie,
jakby się wychodziło z domu
przez uchylone drzwi,
cicho, żeby nikogo nie obudzić.

Tutaj śmierć jest jak przejście do innego pomieszczenia. Może to właśnie nie umieranie, ale reinkarnacja, przejście w nowy byt, który w zależności od naszego dotychczasowego życia będzie mniej lub bardziej bezbronny, mniej lub bardziej dotknięty cierpieniem. Nie o samej śmierci, ale o starzeniu się mówi piękny wiersz *Staruszek spogląda przez okna tramwaju*. W liryku tym autorka przypomina nam wszystkim: „bilet zachowuje ważność tylko w inną stronę".

Ważne miejsce zajmują w tomie żywioły. Cała zachodnia kultura nie docenia ich siły. Mieszkańcy Zachodu nieustannie próbują pokazać swoją wyższość względem wody, wiatru, ognia czy ziemi. Budujemy statki, które w założeniu są niezatapialne. Lekceważymy zagrożenie pożarami, powodziami, orkanami, trzęsieniami ziemi. Taka filo-

zofia życia jest obca wschodnim cywilizacjom, które potrafią docenić potęgę żywiołów i godzą się z tym, że stoją one ponad nimi. Wspólnotę żywiołów opisuje wiersz *Cztery żywioły*. Natura pokazuje nam wyraźnie, jak powinniśmy funkcjonować w zgodzie z naturalną koleją rzeczy – w harmonii i jedności. O sile żywiołu mówi *Tama*, którą „rozwala / leniwy hipopotam rzeki". To samo widzimy w wierszu *Wielkie wody*, gdzie żywioł jest przedstawiony jako siła porządkująca świat: „Na drogę przyrzucił okrągłe kamienie / i trochę piasku, / zmieniając ją w piękną, kamienistą plażę". Na zakończenie poetka przypomina ku przestrodze o sile wulkanów:

A co też porabia nasz przyjaciel wulkan,
kiedy o nim nie myślimy?
Myśli o nas,
myśli…

Wracając do roli autorki jako mentorki przyszłych filozofów, warto zwrócić uwagę na liryk pt. *Księżyc wczesną jesienią*. Można powiedzieć, że morał tego wiersza jest skierowany także do starszych i bardziej doświadczonych filozofów. Wszystko to, aby nie popaść w samouwielbienie, kierować się wschodnią pokorą i świadomością małości, jaką się jest wobec całości świata: „Całe szczęście, że mądrość / nie jest nam dana raz na zawsze".

Bardzo interesujący pod względem myśli filozoficznej jest wiersz *Pasikonik i strumień*, który ukazuje autorkę jako osobę szanującą hinduistyczne założenie indywidualnych dusz wszystkich istot żywych. Poetka wspomina: „ja tu jestem / ze zbawczą gałązkę w ręce". Tylko dzięki niej pasikonik nie utonął w strumyku. Zadziorna puenta jest bardzo pozytywna: „No i z tym całym gadaniem o ekologii i siłach natury / powiedz: / co byś ty beze mnie zrobił?".

Podsumowując moje rozważania na temat tomiku *Złota godzina*, chciałabym zwrócić uwagę na aspekty poetyckie twórczości Beaty Szymańskiej. Jej poezja jest jednocześnie nasycona barwnymi metaforami, przenośniami, opisami, a także prosta i dosadna w swojej formie. W radosnych opisach rzeczywistości bardzo dyskretnie używa autorka ozdobników, aby nie zasłonić esencji myśli poetyckiej. To jak nauczanie taoizmu – nie możemy zatracić esencji wszechświata, esencji życia, jakim jest tao.

Agata Linek

MARCIN LUBECKI
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

GRAHAMA HARMANA ONTOLOGIA PRZEDMIOTU POCZWÓRNEGO

RECENZJA KSIĄŻKI

Graham Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. i posł. M. Rychter, przedm. Sz. Wróbel, PWN, Warszawa 2013, 234 strony.

INFORMACJE O AUTORZE

Marcin Lubecki
Zakład Historii Filozofii, Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: marcinlubecki@interia.eu

Realizm spekulatywny w postaci, jaka zostanie tu zaprezentowana, jest koncepcją, czy też – jak pisze we wstępie do *Traktatu o przedmiotach* Grahama Harmana Szymon Wróbel – luźno zintegrowanym ruchem filozoficznym powstałym w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku. Spotkaniem, które dało początek dalszym pracom w ramach uformowanego wówczas zrębu „nowej" propozycji ontologicznej, była konferencja w Goldsmith's College na Uniwersytecie w Londynie w roku 2007. Uczestnikami tego wydarzenia byli Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Quentin Meillassoux oraz Graham Harman, autor omawianej tu

książki. Kolejne spotkanie, pod hasłem „Speculative Realism/Speculative Materialism", odbyło się dwa lata później w Bristolu[1].

Ważnym tłem niniejszych rozważań jest idea przezwyciężenia paradygmatu antropocentrycznego, który z pozycji realizmu poddany zostaje zasadniczej krytyce. Dominacja humanizmu w kulturze zachodniej wiąże się z dwoma pozornie niezbywalnymi fundamentami myślenia: człowiek usytuowany jest w centrum świata, a wszelki byt spoza owego centrum rozpatrywany jest wyłącznie w relacji do centrum i na miarę jego możliwości poznawczych, stąd też wszystkie koncepcje, które spekulatywny realizm krytykuje, mieszczą się pod wspólną nazwą „filozofii korelacjonistycznej" lub „filozofii dostępu" – doskonałym przykładem może tu być główny „winowajca" przewrotu kopernikańskiego Immanuel Kant[2] oraz wszystkie filozofie transcendentalne z fenomenologią Husserla włącznie, rozpatrujące byt w horyzoncie warunków możliwości jego poznania. Byt dostępny jest tu wyłącznie jako przedmiot, to, co przed-stawione (korelat myśli), przy czym teoretyczna scena przedstawienia jest zarazem sceną reprezentacji. Patrząc zaś z perspektywy filozofii dostępu (połóżmy tu akcent na słowie „dostęp"), wnioskujemy, iż kończy się on na przedmiocie właśnie, nie sięgając ku temu, co istnieje niezależnie i samo w sobie.

W przedmowie do *Traktatu o przedmiotach* czytamy o dwudziestowiecznych koncepcjach antyhumanistycznych: deklaracjach Heideggera oraz przedstawicieli poststrukturalizmu i ponowoczesności – Derridy, Foucaulta, Deleuze'a. Wszystkie one zawiodły oczekiwania obozu realistów spekulatywnych, gdyż mimo obietnic wyzwolenia z epoki człowieka nie zdołały przekroczyć stworzonego przezeń świata. Czy zarzut ten jest słuszny? Po części tak, ale nie w zupełności, gdyż nie wydaje się, by pretendowały one do grona rozwiązań antyhumanistycznych – w każdej z krytykowanych tu koncepcji, czy to średnio późnego Heideggera, czy też filozofów postycznych, idea hu-

[1] Por. Sz. Wróbel, *Otchłań przedmiotu. O filozofii, która nie jest już strażniczką bytu*, [w:] G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. M. Rychter, Warszawa 2013, s. XV.

[2] „Tkwimy na planecie o przeciętnej wielkości, obracającej się wokół niczym niewyróżniającego się słońca, zamknięci w maleńkim wycinku wszechświata. Wszystkie te oczywiste fakty zostają przez Kantowską filozofię kopernikańską i jej kontynuatorów poświęcone na ołtarzu wyższej ścisłości". G. Harman, wyd. cyt., s. 92.

manizmu jest ważna[3], choć nie przybiera on postaci totalizującej: człowiek staje się bowiem elementem świata, z którym musi się liczyć. W każdym razie zarzut o humanizm jest tu o tyle ważny, że zwraca się uwagę na niemożność innego pytania o przedmiot niż tylko pytanie o to, czym jest on dla podmiotu, *Dasein*, czym jest dla historii bądź w języku. W *Otchłani przedmiotu* Wróbel pisze o filozofii w ujęciu korelacjonistyczno-konstruktywistycznym jako strażniczce istnienia przedmiotów – metaforyka jest tu podobna do Heideggerowskiej: u niego na straży bycia stoi człowiek. Spekulatywni realiści tymczasem zwalniają człowieka z tego ciężkiego i uzurpacyjnego obowiązku, sugerując zarazem, że myśl może myśleć byt od niej niezależny, a więc niebędący jej korelatem ani konstruktem. Po epoce dominacji podmiotu przychodzi czas na realizm spekulatywny, którego zadaniem jest rozbicie nowożytnego paktu antropocentryzmu z antyrealizmem oraz zmiana perspektywy z epistemologicznej na ontologiczną.

Cechy szczególne omawianego typu realizmu to jego spekulatywność (nie chodzi więc o wariant naiwny), idea demokracji (w sensie ontologicznym) przedmiotów, a także irredukcjonizm, który w ujęciu Brunona Latoura[4] polega na tym, iż nic nie może być do niczego innego zredukowane, nic z niczego nie może być wywiedzione, wszystko natomiast ze wszystkim może być spokrewnione[5]. Harmanowska ontologia zwrócona ku przedmiotom (*object oriented ontology*) ma także – jak pisze autor przedmowy – powinowactwa Leibnizjańskie: przedmioty są autonomiczne względem innych przedmiotów (jak monady), a także względem utrzymujących się czasowo i przestrzennie własności, w przeciwieństwie zaś do autora *Monadologii*, a w zgodzie ze stanowiskiem Arystotelesa, broni Harman pojęcia substancji i koncepcji, wedle której rzeczywistość wypełniona jest przedmiotami, których serie nie mają kresu dolnego. Przedmioty łączą się ze sobą, tworząc nowe przedmioty, a zatem nowe substancje, z tego zaś wynika – co także zgodne jest z filozofią Stagiryty – że w rzeczywistości

[3] Nawet w kontekście wieszczonej w drugiej połowie XX wieku śmierci człowieka, która dotyczy nie tylko rozmytych granic podmiotowości w tzw. płynnej rzeczywistości, ale także śmierci wielkiego prawodawcy (w tej kwestii sporo mają do powiedzenia Rorty czy Bauman, pisząc o zwrocie etycznym).

[4] Graham Harman poświęcił mu książkę *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics* (Melbourne 2009).

[5] Sz. Wróbel, wyd. cyt., s. XIX.

substancje powstają i rozpadają się, nie są więc jak u Leibniza bytami prostymi (w przeciwieństwie do agregatów)[6].

Zanim przejdę do krótkiego przedstawienia Harmanowskiej idei poczwórnego przedmiotu, chciałbym odnieść się do jeszcze jednej tezy na temat spekulatywnego realizmu wskazanej w słowie wstępnym. Choć poststrukturalizm i ponowoczesność nie spełniły – jak pisze Wróbel – obietnicy antyhumanistycznej, co oznacza tutaj tyle, iż nie uwolniły bytu od podmiotu nawet w jego tak zwanej słabej postaci, z całą pewnością wytyczyły szlak myślenia poza systemem i poza całością, podkreślając arbitralny i złudny charakter zamierzeń totalizujących rzeczywistość. Okazuje się, że idzie tym tropem realizm spekulatywny. Przestaliśmy być więźniami historii, nie jesteśmy już zakładnikami zamkniętej idei całości i z całą pewnością nic takiego jak całość nie jest nam dostępne – czym więc miałaby ona być, czy jest w ogóle osiągalna i potrzebna? Oto pytania, jakie stawia przed nami filozof, konkludując, iż całość jest rzeczą wielce niebezpieczną[7], a to w niczym nie odbiega od tez myślicieli ponowoczesnych, zwłaszcza tych, którzy kierowali swą uwagę na kwestie społeczne i polityczne (mam na myśli zwłaszcza zwrot etyczny i zwrot kulturowy, Foucaulta, Rorty'ego, Baumana). Wróbel nie przywołuje tu filozoficznej postmoderny, lecz spekulatywnego realistę: Quentin Meillassoux w *Après la finitude* odcina się od idei zamkniętego świata, zrywa z kategorią całości na rzecz „koniecznej przygodności", którą nie rządzi prawo ani podporządkowanie czasu zbiorowi pozostających do urzeczywistnienia możliwości. Nie ma zatem – wedle spekulatywnego realizmu – ostatecznego wszechświata, nie ma przedustawnego totalnego porządku możliwości, podobnie jak w teorii Cantora, na którego autorytet powołują się omawiani filozofowie, nie ma zbioru wszystkich możliwych zbiorów[8]. Jest natomiast „konieczna przygodność" i „wydarzenie wirtualne", pozostające poza wszelkim prawdopodobieństwem: ani prawdopodobne, ani nieprawdopodobne[9]. W konsekwencji niczego tu nie da się wykluczyć, ale też niczego dzięki owemu ruchowi nie można sobie ułatwić – rzeczywistość u swych źródeł, jak chciał tego

[6] Tamże, s. XXVI–XXV.
[7] Tamże, s. XIX–XXX.
[8] Tamże, s. XXX.
[9] Q. Meillassoux, *O przygodności, wirtualności i sprawiedliwości*, tłum. P. Herbich, „Kronos" 2012, nr 1, s. 29; tenże, *Potencjalność i wirtualność*, tłum. P. Herbich, „Kronos" 2012, nr 1.

Nietzsche, a co potwierdza Meillassoux, jest chaosem, choć w nowej wersji, na miarę XXI wieku, powiemy: hiperchaosem[10]. Na szali stawia się tu zasadę racji dostatecznej: *nihil est sine ratione*, którą francuski filozof pragnie „oddramatyzować". Cóż to znaczy? Jak czytamy we wstępie Wróbla, chodzi o to, by uwolnić nas od dwóch tendencji: totalnej nadrzędnej teologii, która wszystkiemu nadaje sens, oraz ironii, która wszystko unieważnia[11]. Wydaje się jednak, i to warto podkreślić, że pierwszy z celów, jakie przyświecają Meillassoux w związku z namysłem nad zasadą racji dostatecznej, osiągnął już Heidegger w *Zasadzie racji* (pojęciem podstawowym jest tu „bezgrunt"), drugi zaś, polegający na uchronieniu się przed ironią, choć ważny, nie został w pełni zrealizowany.

Podstawowym celem tego opracowania jest przybliżenie koncepcji poczwórnego przedmiotu (poczwórności przedmiotu) w ujęciu Grahama Harmana, którą prezentuje autor w wydanym niedawno *Traktacie o przedmiotach.* Omawiana praca ukazała się najpierw w języku francuskim, pod tytułem *L'Objet quadruple: Une métaphisique des choses après Heidegger* (2010), po angielsku wyszła rok później, pozbawiona podtytułu – *The Object Quadruple* (2011), zaś po polsku w roku 2013, pod zmienionym tytułem. Autor polskiego przekładu Marcin Rychter z kilku wymienionych w posłowiu powodów unika w tytule słowa „poczwórny", decydując się na istotną i nobilitującą zmianę: czytelnik otrzymuje „traktat o przedmiotach", a zatem znacznie więcej niż tylko prezentację w zwięzłej formie koncepcji przedmiotu poczwórnego. Traktat brzmi – jak czytamy – poważniej i wpisuje się doskonale w tradycję filozoficzną, choć przecież struktury poczwórne mają rodowód jeszcze starszy, bo sięgający choćby Empedoklesa, o czym także będzie słów kilka w tej pracy. Traktat kojarzy się Rychterowi z Tadeuszem Kotarbińskim i tradycją szkoły lwowsko-warszawskiej, do której odnosi się Harman, przywołując jako postać niezwykle dlań znaczącą (obok Husserla i Heideggera) Kazimierza Twardowskiego i jego wariant fenomenologii, w której treść przedstawienia jest immanentna świadomości, a przedmiot przedstawienia pozostaje wobec niej zewnętrzny. Koncepcja ta jest dla realizmu spekulatywnego o tyle znacząca, że przezwycięża Husserlowski idealizm, pośrednicząc, jak twierdzi Harman, między Husserlem a Heideggerem.

[10] Zob. Sz. Wróbel, wyd. cyt., s. XXX–XXXI.
[11] Tamże, s. XXXVII.

Właśnie Heidegger jest głównym punktem odniesienia Harmanowskich rozważań – jego nazwisko pojawia się w podtytule pierwszego, francuskiego wydania książki. Przede wszystkim znajdujemy w *Traktacie* odniesienia do czwórni świata (*das Geviert*), której wierzchołkami są bogowie, Ziemia, Niebo i śmiertelni, ale co interesujące – autor widzi w filozofii mistrza z Fryburga dwie czwórnie czy też – innymi słowy – dwie struktury poczwórne. Pierwsza pojawia się w wykładach fryburskich z roku 1919, ma zatem charakter zupełnie inny, bliższy – na co wielokrotnie zwraca uwagę Harman – właściwym dla omawianego nurtu rozważaniom na temat przedmiotu. Prezentowany w *Traktacie* diagram owej czwórni wskazuje na „coś w ogóle" po stronie wydarzenia i zjawiska oraz „coś konkretnego" po stronie wydarzenia i zjawiska. Każda rzecz jest takim samym „czymś w ogóle" jak każda inna i nie można po tej stronie poczwórnej struktury znaleźć żadnej własności bytu konkretnego. W charakterystyczny dla siebie sposób, używając języka pełnego metafor, mówi Harman o pojedynku, jaki toczy się między „czymś w ogóle" i własnościami bytu „konkretnego", o dostrzeżonym przez Heideggera dramacie, jaki rozgrywa się w sercu poszczególnych przedmiotów, a także o późniejszym porzuceniu tego dramatu na rzecz rozprawy między byciem i konkretnymi bytami[12]. Piszę „byciem", choć polski tłumacz konsekwentnie używa terminu „istnienie", mimo że odejście od Heideggerowskiego języka nie wydaje się potrzebne nawet z punktu widzenia Harmanowskiego realizmu. Odstępstw od litery pism niemieckich i wiernego ich oddania w kulturze innego języka jest tu więcej – na przykład wspomniane w pierwszej czwórni wydarzenie to *Ereignis*, a zatem to, co dbając o uczasowiony charakter używanych terminów nazwiemy wydarzaniem (por. *Przyczynki do filozofii*).

Czwórnię z roku 1949 nazywa Harman istotnym krokiem wstecz w stosunku do „czwórni 1919". Interpretuje ją następująco: napięcia między elementami wierzchołkowymi realizowane są na dwóch osiach – jedna łączy bieguny obecności i nieobecności (skrytości i nieskrytości; tego, co *lethe* i *a-lethe*), druga natomiast rozpościera się między byciem, które jest jedno, a bytami, których jest wiele – dotykając tym samym różnicy ontologicznej[13]. Duch *Geviert* zwróconej ku przedmiotom został zatracony na rzecz większej siły poetyckiego obrazo-

[12] G. Harman, wyd. cyt., s. 125–127.
[13] M. Heidegger, *Bremer und Freiburger Vorträge*, Frankfurt am Main 1994.

wania – czytamy w *Traktacie*. Jednym z punktów na drodze owego odprzedmiotowienia było wprowadzenie przez Heideggera w roku 1935 metafory Ziemi. Innym mankamentem jego filozofii był zły, zdaniem Harmana, dobór przykładów: wzruszające i romantyczne obrazy greckich świątyń i chłopskich butów; kolejnym: monotonna gra między cieniem i jasnością oraz ustawiczne zwracanie uwagi na ogarniętą mrokiem, podziemną głębię – wszystko to doprowadzić musiało autora omawianej książki do nowej czwórni.

Harman wyraźnie podkreśla, że rozstrzygnięcia swego mistrza traktuje jako punkt wyjścia dla własnej filozofii. Poparcie znajduje u Nietzschego, w słowach samego Zaratustry[14]. Jest to zresztą postawa najbardziej słuszna także z perspektywy samego Heideggera, który na fundamentach własnych mistrzów tworzył gmach swojej koncepcji, znajdując upodobanie w ruchu przezwyciężania. Konsekwencją takiej postawy, która niekiedy zdaje się zanadto upraszczać skomplikowane kwestie egzystencjalnej analityki jestestwa, będzie zaś bez wątpienia sprzeciw kręgu heideggerystów. Bo jakże inaczej badacz Heideggera może się odnieść do stwierdzenia, że „Heideggerowski wszechświat składa się z narzędzi i zepsutych narzędzi"[15], co znaczy tyle, że każdy byt obecny obecność swą zawdzięcza li tylko utracie poręczności. To samo w kwestii czasu – można by się spodziewać, że ma Heidegger na ten temat wiele do powiedzenia, stwierdza Harman, ale w istocie w ogóle nie jest filozofem czasu, lecz tylko odizolowanych chwil[16]. Bez wątpienia czytelnik nie znajdzie w osobie Harmana wiernego ucznia Heideggera, nie ma to jednak większego znaczenia dla prezentowanej koncepcji, która wierności tej wcale nie potrzebuje, wręcz przeciwnie – z niewierności wyrasta i nią się żywi.

Harman jako realista spekulatywny, niekorelacjonista, nierelacjonista powie rzecz następującą: rzeczywistość przedmiotu jest oderwana od wszelkich relacji; tylko wtedy oddamy mu sprawiedliwość, gdy jako taki będziemy go rozważać. Jest on zatem przede wszystkim sobą i odgrywa w kosmosie rolę pewnej rzeczywistości[17]. Nie jest przedmiot wiązką jakości, w związku z czym nie może zostać reprodukowany poprzez skopiowanie swych właściwości i powiązanie ich w całość. Otrzymalibyśmy w ten sposób jedynie jego symulakr. Har-

[14] G. Harman, wyd. cyt., s. 132.
[15] Tamże, s. 58.
[16] Tamże, s. 79 i n.
[17] Tamże, s. 70, 107.

man mówi: przedmiot nie jest znany, znaczy to tyle, że jego poznanie jest bez znaczenia dla samej przedmiotowości przedmiotu, nie jest też używany (jego poręczność/przydatność także jest w tym kontekście nieistotna). Oto teza *Traktatu*: przedmiot rządzi się własnymi prawami, jest autonomiczny, istnieje niezależnie od innych przedmiotów i jakichkolwiek relacji. Przedmiot jest tym, czym jest[18].

Nowa czwórnia w wydaniu Harmanowskim, będąca zwieńczeniem *Traktatu,* przypomina – jak twierdzi sam jej twórca – Heideggerowski model z roku 1919 przesunięty w stronę Husserlowskiego modelu przedmiotów intencjonalnych czy zmysłowych. Nie jest ona tak poetycka jak czwórnia złożona z Nieba, Ziemi, bogów i śmiertelnych. Nie ma też być metaforą, choć jak pisze Harman, *nomen omen* poetycko: „ograniczenie poetyckiej ekspresji [...] nie bierze się z jakiegoś niezdrowego upodobania do pustynnych krajobrazów”[19]. Tym, co w nowej czwórni podstawowe, nie są jej bieguny, lecz zachodzące między nimi napięcia: *czas* (między przedmiotem zmysłowym i własnościami zmysłowymi), *przestrzeń* (między przedmiotem rzeczywistym i własnościami zmysłowymi), *istota* (między przedmiotem rzeczywistym i własnościami rzeczywistymi) oraz *eidos* (między przedmiotem zmysłowym i własnościami rzeczywistymi). Mamy tu w rzeczy samej zapowiadany zwrot w stronę przedmiotu, którego Heidegger z lat czterdziestych i późniejszy nie wykonał i dlaczego powinien być, zdaniem Harmana, odrzucony, trudno jednak zgodzić się z interpretacją, że w Harmanowskiej czwórni akcentowane są napięcia między biegunami, podczas gdy w Heideggerowskiej „drugiej” czwórni akcent pada na bieguny. Jest bowiem sprawą najwyższej wagi to, co odbywa się w przestrzeni, którą niemiecki filozof określa mianem Pomiędzy (*Zwischen*) Nieba i Ziemi – nie jest to napięcie ani walka elementów poczwórnej struktury, lecz Otwarte (*Offene*), czas-przestrzeń-gry (*Zeit-Spiel-Raum*), obszar możliwości.

Wróćmy do Harmanowskiej spekulatywnie realistycznej czwórni. W świecie występują dwa rodzaje przedmiotów (rzeczywiste i zmysłowe) oraz dwa rodzaje własności (rzeczywiste i zmysłowe), a możliwe ich połączenia tworzą cztery rodzaje napięć. Autor podkreśla, że nie jest to gra bezcielesnych sił – opisane napięcia działają w każdym przedmiocie. Rozbudowując model o kolejne diagramy, Harman pre-

[18] Tamże, s. 100, 106.
[19] Tamże, s. 139.

zentuje tak zwane trzy promieniowania (po stronie własności): kontrakcję, emanację i dwulicowość; oraz trzy węzły (po stronie przedmiotowej): wycofanie, przyleganie i szczerość (połączenie). Własności zmysłowe są ze sobą powiązane niebezpośrednio, wspólnie *emanując* (motyw neoplatoński) z tego samego przedmiotu zmysłowego. Do opisania związku własności rzeczywistych z przedmiotem zmysłowym autor wykorzystuje termin zapożyczony od Mikołaja z Kuzy – *kontrakcję*. Z kolei fakt posiadania przez dany przedmiot w każdej chwili zarówno własności zmysłowych, jak i rzeczywistych skłania go do użycia terminu *dwulicowość* na opisanie relacji między nimi. Po stronie przedmiotowej rzecz wygląda następująco: przedmioty zmysłowe *przylegają* do siebie w polu doświadczenia ich obserwatora, żadne bezpośrednie połączenie między nimi nie zachodzi; z kolei dwa przedmioty rzeczywiste współistnieją na zasadzie *wycofywania się* – nie nawiązują żadnych relacji; bezpośredni kontakt przedmiotu rzeczywistego ze zmysłowym (przedmiotem rzeczywistym jest w tym wypadku doświadczający) z uwagi na ową wyjątkową bezpośredniość nazwany zostaje *szczerością*[20].

Nawiązując do opisanego już poglądu realistów na temat Kantowskiego przewrotu kopernikańskiego, który raz jeszcze wraca u Harmana w stwierdzeniu, iż przekonanie o uprzywilejowanym miejscu człowieka we wszechświecie jest stronnicze, dochodzimy do konkluzji, iż nie człowiek stanowi fundamentalne pęknięcie w świecie i nie relacja między ludźmi a nie-ludźmi jest fundamentalną ontologiczną przepaścią. Otóż podstawowa szczelina w kosmosie rozpościera się między przedmiotami i relacjami. Walka toczy się między przedmiotami i formami, które są wynikiem translacji tych pierwszych w postać – mówiąc językiem Hegla – „uzmysłowioną", przy czym szczelina między przedmiotem zmysłowym i własnościami jest cechą podstawową relacji wszystkich, a nie tylko ludzkich (polipsychizm)[21].

Harman nazywa zaprezentowaną w *Traktacie* filozofię ontografią, wyznacza ona bowiem – jak czytamy – punkty orientacyjne i szczeliny tektoniczne we wszechświecie przedmiotów[22]. Zasadniczym motywem jest tu struktura poczwórna, zainicjowana przez Empedoklesa, u którego cztery żywioły: powietrze, ziemia, ogień i woda mieszały się ze sobą – dzieliły i łączyły – dzięki miłości i nienawiści, a rozwi-

[20] Tamże, s. 177–183.
[21] Tamże, s. 171–175.
[22] Tamże, s. 177.

nięta między innymi przez Heideggera w dwóch, jak twierdzi Harman, modelach. Pierwszy z nich, wcześniejszy, okazał się dla autora *Traktatu* niezwykle owocny, dając początek jego własnym spekulatywnym poszukiwaniom, których zwięzłą eksplikację otrzymujemy w postaci *Traktatu o przedmiotach*.

Marcin Lubecki

PAULINA TENDERA
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

AKSJOLOGIA STOSOWANA BOHDANA DZIEMIDOKA

RECENZJA KSIĄŻKI

Bohdan Dziemidok, *Teoretyczne i praktyczne kłopoty z wartościami i wartościowaniem*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, 293 strony.

INFORMACJE O AUTORCE

Paulina Tendera
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: paulina.tendera@gmail.com

W nowej książce Bohdan Dziemidok zmienia na chwilę główny przedmiot swoich zainteresowań, którym jest estetyka i filozofia sztuki, i rozszerza obszar badań na podstawowe, ale i współczesne zagadnienia aksjologiczne. Sam autor pisze, że uprawia aksjologię stosowaną, choć podkreśla, że właściwie taka dziedzina w filozofii nie była nigdy uznawana: „Użyłem takiej nazwy – pisze autor – by zasygnalizować, że zajmuję się ogólnymi problemami dotyczącymi wartości i wartościowania”[1]. Nowa książka Bohdana Dziemidoka to zbiór refleksji dotyczących wartości zarówno w aspekcie teoretycznym, jak

[1] B. Dziemidok, *Teoretyczne i praktyczne kłopoty z wartościami i wartościowaniem. Szkice z aksjologii stosowanej*, Gdańsk 2013, s. 6.

i praktycznym. Czytelnik otrzymuje niejako „aksjologię Bohdana Dziemidoka", osadzoną w tradycji filozoficznej jego mistrza i nauczyciela – Władysława Tatarkiewicza.

Dziemidok podkreśla, że impulsem do wydania książki było spostrzeżenie, iż problemy wartości, tożsamości i szczęścia są jednymi z najważniejszych problemów współczesności. Autor przywołuje tu słowa dwudziestowiecznego socjologa francuskiego Edgara Morina, który stwierdza, iż „idea szczęścia staje się w cywilizacjach indywidualistycznych ideą najważniejszą […]. Nigdy niewątpliwie w historii ludzkości nie znaliśmy tak powszechnego i tak potężnego, a zarazem tak naiwnego i ślepego wołania o szczęście"[2]. Dziemidok zwraca uwagę na typową dla XX i XXI wieku upartą pogoń za szczęściem i jego gloryfikację, co łączy się przede wszystkim z ogólnie pojętą kulturą popularną. Nie można jednak powiedzieć, że Dziemidok krytykuje tę kulturę, bowiem podejmuje jej zagadnienie wielopłaszczyznowo, często jej broni. Autor pisze we wstępie do swojej książki: „Problematykę wartości i wartościowania sztuki popularnej podjąłem z dwóch zasadniczych względów. Sztuka ta odgrywa coraz większą rolę w naszych czasach, niezależnie więc od czynników komercyjnych, z którymi wiąże się ten fakt, musi zaspokajać jakieś ważne potrzeby odbiorców"[3].

Dziemidok deklaruje wybór dwóch najważniejszych dla niego wartości, które zadecydowały o ostatecznym kształcie jego książki. Wartościami tymi są wolość i tożsamość. Pierwszą wybiera ze względu na niepodważalną rolę dla całej aksjologii i etyki, drugą zaś ze względu na specyfikę swojego własnego doświadczenie i obserwacji – tożsamość narodowa, konieczność jej określania, budowania i walki o nią jest niemal genetycznie wpisana w narodowość Polaków. Autor nie ucieka też od aktualnych problemów Polski, wypowiada się krytycznie w sprawach moralnych i etycznych dotyczących polityki, która (często w formie gorszącej i ośmieszającej) rozgrywa się na naszych oczach. Padają pytania o świadomość polityków, skutki społeczne ich zachowań i decyzji, które przecież podejmować muszą (jakże często jednak robią to niezgodnie z właściwie pojętym dobrem wspólnym i uczciwością). Swoje rozważania kończy autor wspomnieniem o Władysławie Tatarkiewiczu i jego teorii aksjologicznej. Mó-

[2] E. Morin, *Duch czasu* (1965), [za:] B. Dziemidok, wyd. cyt., s. 6.
[3] B. Dziemidok, wyd. cyt., s. 10.

wię tu o wspomnieniu, ponieważ rozdział ten oparty jest na własnych spostrzeżeniach profesora Dziemidoka, na wieloletniej współpracy i korespondencji z profesorem Tatarkiewiczem. W niniejszym krótkim opracowaniu dotyczącym książki Bohdana Dziemidoka odniosę się do dwóch wybranych rozdziałów: (VII) „Wartości i wartościowanie sztuki popularnej”[4] oraz (VIII) „Aksjologia Władysława Tatarkiewicza”[5]. Poza tymi dwoma rozdziałami na książkę złożyły się: (I) „Teoretyczne i praktyczne kłopoty z wolnością człowieka”[6], (II) „Teoretyczne i praktyczne kłopoty ze szczęściem”[7], (III) „Teoretyczne i praktyczne kłopoty z tożsamością narodową”[8], (IV) „Aksjologiczne aspekty starości. Czy starość może być piękna, mądra, dobra i szczęśliwa?”[9], (V) „Etyczne dylematy polityków”[10], (VI) „Etyka zawodowa nauczyciela akademickiego”[11].

Aby właściwie ocenić wartość sztuki popularnej, Bohdan Dziemidok odwołuje się do wybranych przykładów dzieł z tej dziedziny, którymi są między innymi filmy Woody’ego Allena, powieści kryminalne oraz piosenki. Autor zastrzega tu, że zarówno pojęcie sztuki popularnej, jak i poznania traktuje w swoim opracowaniu szeroko. Założenie takie, o ile nie budzi żadnych zastrzeżeń co do sztuki popularnej, może mieć – i w tekście Dziemidoka faktycznie ma – bardzo znaczące konsekwencje dla całego wywodu. Jak się bowiem okazuje,

[4] Pierwodruk: tenże, *Wartości i wartościowanie sztuki popularnej. Czy sens i znaczenie sztuki popularnej sprowadza się do jej wartości rozrywkowych?*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21, s. 47–63; tenże, *Sztuka popularna w kontekście współczesnej moralności i obyczajowości*, [w:] *Konteksty sztuki, konteksty estetyki*, red. I. Lorenc, M. Salwa, Łódź 2012, s. 70–82.

[5] Pierwodruk: tenże, *Aksjologia Władysława Tatarkiewicza*, „Folo-Sofija” 2010, nr 10, s. 459–472.

[6] Pierwodruk: tenże, *Teoretyczne i praktyczne kłopoty z wolnością człowieka*, „Annales UMCS” 2010, sectio I, „Philosophy and Socjology”, Vol. XX, No. 1, s. 25–45.

[7] Pierwodruk: tenże, *Teoretyczne i praktyczne kłopoty ze szczęściem*, „Akcent” 2009, nr 3 (117), s. 55–74.

[8] Pierwodruk: tenże, *Teoretyczne i praktyczne kłopoty z tożsamością narodową*, „Sprawy Narodowościowe” 2012, z. 211, s. 23–25.

[9] Pierwodruk: tenże, *Aksjologiczne aspekty starości. Czy starość może być piękna, dobra, mądra i szczęśliwa? Przedłużający się koniec, czyli o rzeczywistych i pozornych urokach starości*, „Punkt po Punkcie” 2006, z. 7, s. 289–294.

[10] Pierwodruk: tenże, *Etyczne dylematy polityków*, [w:] *Etyka i polityka*, red. E. M. Marciniak, K. A. Wojtaszczyk, Warszawa 2001, s. 32–42.

[11] Pierwodruk: tenże, *Etyka zawodowa nauczyciela akademickiego*, „Studia Gdańskie. Wizje i rzeczywistość” 2007, t. 4, s. 194–203.

jeśli poznanie łączone ze sztuką popularną rozszerzymy na wszelkie możliwe przedmioty i jakości poznania, znika wyznacznik sztuki wysokiej czy dawnej, w których przecież określenie przedmiotu poznania stanowiło ważny punkt oceny i przeżycia estetycznego. Nie jest bez znaczenia, że w sztuce starożytnej nie poznawaliśmy uczuć autora. Nie jest też przypadkiem, że sztuka średniowieczna skupiała się na życiu religijnym. Tak więc trudno porównywać wartości poznawcze sztuki dawnej i popularnej, ponieważ zmienia się i narusza punkt odniesienia, którym ma tu być, jak rozumiem, przedmiot poznania. Dziemidok pisze: „Również pojęcie «poznania» nie sprowadza się do tego typu poznania, które nacechowane jest dążeniem do wykrycia uniwersalnych prawidłowości”[12]. To i inne zastrzeżenia zawarte w eseju sprawiają czasem wrażenie porzucenia broni, chociaż tak naprawdę są one wynikiem wpływu doświadczenia życiowego i praktyki. Autor porzuca obiektywizm aksjologiczny i wybiera filozofię zsubiektywizowaną. Pisze, że zdarzenia, chwile, doświadczenia człowieka nie mieszczą się w sztywnych formułach i zasadach nauki. Sztuka popularna nie rezygnuje z przedstawiania indywidualności i niepowtarzalności zdarzeń, a jednocześnie gotowa jest na ich podstawie formułować opinie i sądy ogólne o człowieku. Trzeba zgodzić się z autorem, gdy pisze, iż „obraz psychiki ludzkiej, skonstruowany za pomocą naukowej aparatury pojęciowej, jest bardziej schematyczny, mniej subtelny niż obraz psychiki, jaki znaleźć można w powieściach Dostojewskiego, Joyce`a, Faulknera lub w filmach Bergmana i Felliniego”[13].

Profesor Dziemidok podejmuje też próbę wykazania, że sztuka popularna spełnia funkcję katartyczno-kompensacyjną. Tu sytuacja przedstawia się już znacznie prościej, gdyż nie budzi wątpliwości, że rozrywka i zabawa, dodatkowe przeżycia emocjonalne, uniesienia uczuciowe, spożytkowanie wolnego czasu – to wszystko może być realizowane przy udziale sztuki popularnej.

Jeśli chodzi o moralne i obyczajowe funkcje sztuki popularnej, to zagadnienie to sprowadza się w książce do odpowiedzi na pytanie, czy sztuka ta demoralizuje swoich odbiorców. Założeniem wyjściowym jest tu oczywiście twierdzenie, że sztuka w ogóle posiada taką wartość i funkcję i że obcowanie z nią w sposób zasadniczy i wyraźny wpływa na postawy odbiorów. Tu autor nie wykazuje się konsekwencją, co

[12] Tamże, s. 220.
[13] Tamże, s. 226.

znów jest przejawem tryumfu doświadczenia życiowego nad ramami teorii. Przyjmując założenie znaczącego wpływu sztuki na moralność człowieka[14], twierdzi, że ludzie są demoralizowani przede wszystkim przez samo życie. Zestawienie tych dwóch sądów (pierwszego przywołanego jako hipoteza badawcza, drugiego jako ogólne i puste sformułowanie) powstrzymuje autora od stawiania jaskrawych tez dotyczących wartości sztuki popularnej: „Sądzę, że trzeba zdawać sobie sprawę z faktu, że oddziaływanie sztuki popularnej może rodzić skutki pozytywne i negatywne, należy więc, maksymalizując dodatnie, starać się przezwyciężać ujemne"[15]. W tak sformułowanej opinii podkreślone zostają aspekty dydaktyczne i wychowawcze sztuki popularnej.

Rozważania zawarte w artykule „Wartość i wartościowanie sztuki popularnej" kończą się dyskusją z poglądem, jakoby szerzyła ona treści pornograficzne i tym sposobem sprzyjała demoralizowaniu społeczeństwa. Słusznie Dziemidok przypomina nam, jak wielu wybitnych artystów oskarżanych było o tworzenie porno-sztuki (Tycjan, Rubens, Degas, Manet, Przybyszewski, Tetmajer, Kasprowicz, Witkacy czy Schulz). Problematyka pornografii łączy się z próbami zdefiniowania, czym ona faktycznie jest. Rozważania zawarte w artykule zmierzają w dużym stopniu w stronę metody antropologicznej i kulturowej.

W ostatnim tekście zawartym w tomie profesor Dziemidok skupia się na zrelacjonowaniu i zrekonstruowaniu aksjologii Władysława Tatarkiewicza. Obydwaj filozofowie pozostawiali z sobą w przyjacielskich relacjach przez wiele lat. Ich znajomość rozpoczęła się, jak pisze Dziemidok, w Berkeley, gdzie wykładał profesor Tatarkiewicz. Jak wspomina autor, miasto to było wówczas stolicą dzieci kwiatów, rewolucji kulturowej, z prawdziwie kolorowym uniwersytetem. Na zajęcia z gromadą hipisów, psów, dzieci i matek, prawie nagiej młodzieży przychodził wtedy skromny, starszy pan, słabo mówiący po angielsku[16], zawsze elegancki i „pod krawatem", profesor Tatarkiewicz. Sprawiał wrażenie człowiek szczęśliwego i spełnionego, w wywiadach i wspomnieniach mówił sam o tym, że wiek podeszły był dla niego czasem przyjemnej pracy twórczej. Uważał, że w każdym wie-

[14] Por. tamże, s. 232.

[15] Tamże, s. 263.

[16] Prof. Tatarkiewicz, jak wspomina Bohdan Dziemidok, sprawnie posługiwał się greką, łaciną, językiem francuskim, niemieckim, włoskim i rosyjskim. Por. Tamże, s. 264.

ku można być szczęśliwym człowiekiem. Mawiał, że „każdy wiek ma swoje własne radości, a także niepokoje”[17]. Uciekał od przesadnej ambicji. Ambitni ludzie budzili w nim niepokój. Lubił swoją pracę i życie zawodowe, a nade wszystko cechowała go życzliwość do ludzi. Warte zapamiętania są słowa:

> Urzędnik bankowy, osiągnąwszy sześćdziesiąty piąty czy siedemdziesiąty rok życia, przechodzi na emeryturę i z dnia na dzień zmienia swój tryb życia, przestaje siedzieć przy swoim stole i robić swoje rachunki, jest wykolejony. Zaś człowiek nauki po osiągnięciu lat emerytalnych robi dalej to, co robił dotąd. To jest wielka jego przewaga[18].

Esej poświęcony profesorowi Władysławowi Tatarkiewiczowi koncentruje się wokół wartości estetycznych – faktem jest, że właśnie tym wartościom filozof poświęcił większość swojej pracy. Przez wiele lat profesor Tatarkiewicz rozważał relację między obiektywnym i subiektywnym sposobem istnienia tych wartości. Jego poglądy ewoluowały, by ostatecznie ukształtować się w granicach relatywizmu. Badania doprowadziły profesora do stworzenia kilku kategorii i typologii wartości: rozróżniał wartości własne, pochodne, ludzkie oraz przynależne rzeczom, rozróżniał sądy o dobru, słuszności, szlachetności, zasłudze itd.

Bez wątpienia szeroki ogląd związany z oceną sztuki zawdzięczał Tatarkiewicz historii sztuki. Mocne zakorzenienie w metodzie historycznej dystansowało go od zakusów teorii obiektywistycznych, a jednocześnie umożliwiało dostrzeżenie prawidłowości w sztuce. Pisał: „Historia estetyki zdaje się wskazywać, że w tym pośrednim rozwiązaniu zagadnienie subiektywizmu i obiektywizmu znajdowało naturalne ujście”[19].

Pluralizm estetyczny stał się wyraźnym wątkiem rozważań Tatarkiewicza od roku 1913. Nie był już stosowany i poznawany w celu obrony obiektywizmu, lecz sam stał się punktem odniesienia dla analiz filozoficznych i estetycznych. Wydaje się, że „zawiodła nie tylko teoria «przedmiotu» estetycznego, lecz także teorie «przeżyć» estetycznych. Pojęcie «przeżyć estetycznych» okazało się równie nieokreślone, zbyt wiele bowiem różnorodnych i pozornie tylko podobnych

[17] Tamże, s. 266.
[18] Tamże, s. 267.
[19] Tamże, s. 254.

zjawisk ono obejmuje”[20]. Dlatego też warto pamiętać, że to właśnie pluralizm okazał się najważniejszym i najtrwalszym elementem estetyki Tatarkiewicza i charakteryzuje najpełniej jego przekonania dotyczące sztuki.

Bohdan Dziemidok przekazał nam książkę wewnętrznie różnorodną, w której na tle praktyki życiowej łączą się odniesienia do zagadnień wartości i wartościowania. Teorie aksjologiczne zostały tu nie wprost skonfrontowane z wątpliwościami i sprawami życia codziennego. Co więcej, w wielu miejscach ta druga strona wygrywa spór. Profesor Dziemidok pokazuje teorię wartości i swoje przekonanie o konieczności praktykowania tych wartości. Stawia je sobie za cel i narzędzie służące dobremu życiu. Kończąc rozważania na osobie profesora Tatarkiewicza, pokazuje też drogę do szczęścia. Niekoniecznie jest to szczęście, którym cieszyłby się każdy, być może nie każdy rozumie szczęście jako filozoficzną pełnię – to pewnie dopuszcza pluralizm rozważań. Książka pokazuje jednak, że realizacja wartości jest drogą do szczęścia. Pokazuje, że dziś decydujemy o tym, czy za czterdzieści lat będziemy szczęśliwi.

Paulina Tendera

[20] Tamże, s. 258.

ANNA KUCHTA
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

ZŁOTA GODZINA POEZJI

SPRAWOZDANIE

Wieczór poetycki Profesor Beaty Szymańskiej, Kraków, Księgarnia „Matras", 22 stycznia 2014 r.

INFORMACJE O AUTORCE

Anna Kuchta
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: anna.kuchta@uj.edu.pl

Odbywający się 22 stycznia 2014 roku wieczór poezji profesor Beaty Szymańskiej upłynął w atmosferze subtelnej ironii, wyrafinowanego dowcipu, olśniewającej prostoty oraz spokoju przywodzącego na myśl tradycję i filozofię Wschodu. Księgarnia „Matras", usytuowana na krakowskim Rynku, która użyczyła swoich przestrzeni autorce oraz jej gościom, momentalnie wypełniła się spragnionymi poezji słuchaczami – zainteresowanie było tak duże, iż przygotowane przez obsługę lokalu miejsca siedzące okazały się niewystarczające. Wielu czytelników czekało na poetkę przed rozpoczęciem spotkania, a w trakcie jego trwania publiczności wciąż przybywało. W sali, której klimat sprzyja lirycznym uniesieniom (jest to wszak sala imienia Wisławy Szymborskiej), Beata Szymańska, profesor filozofii związana z Uniwersytetem Jagiellońskim oraz znana i ceniona poetka, zaprezentowa-

ła znakomite wiersze z tomu *Złota godzina* (jak charakteryzuje Gabriela Matuszek – „najnowszy tomik Beaty Szymańskiej można bez przesady określić mianem «złotej godziny» Poetki, apogeum mądrości i poezji”[1]) oraz uchyliła rąbka tajemnicy na temat kolejnych literackich projektów.

Liryka Beaty Szymańskiej, skupiająca się na detalach i konkretach, a jednocześnie niosąca z sobą wewnętrzną pogodę, wyrozumiałość i zrozumienie w stosunku do ułomnego świata, w którym można dostrzec okruchy piękna, nie po raz pierwszy przyciąga licznych czytelników. Być może właśnie w zgiełku codzienności i przypadku lekkość, precyzja i spokój wyłaniające się z jej wersów są dla odbiorców źródłem ukojenia i wytchnienia. Emocje towarzyszące czytaniu wierszy Beaty Szymańskiej doskonale wyczuwalne były także podczas wieczornego spotkania – pogoda ducha poetki udzielała się obecnym na sali słuchaczom, a harmonia zadumy i humoru przypominała lekturę owych poetyckich miniatur: ironicznych, lecz wzruszających, wyważonych, acz nie stroniących od trudnych pytań.

Spotkanie, prowadzone w uporządkowany, intrygujący sposób przez krakowską pisarkę Elżbietę Wojnarowską, powiązane było z promocją ostatnio wydanego zbioru *Złota godzina* (grudzień 2013), zaś na zakończenie poetka zaprezentowała także niepublikowane do tej pory wiersze, z kolejnego, czekającego na wydanie tomu. Forma wieczoru nawiązywała do poprzednich spotkań autorskich Beaty Szymańskiej, na przykład tego, które odbyło się 2 grudnia 2013 roku w krakowskiej księgarni „Czuły Barbarzyńca”[2]; następujące po sobie części to pytania do autorki, rozmowa między nią a prowadzącymi oraz odczytywanie wierszy. Zgromadzeni goście mogli więc nie tylko wsłuchać się w twórczość artystki, ale także dowiedzieć się, jak zachowuje się w sytuacji dialogu oraz w jaki sposób jej wypowiedzi nawiązują do poezji. Skrótowość i precyzja wyrażania myśli, a także literacki kunszt autorki widoczny w jej wierszach ujawniały się także w rozmowach – na trudne i nierzadko zawiłe pytania poetka często odpowiadała krótkim, celnym zdaniem, trafnym słowem.

[1] Gabriela Matuszek, cytat z recenzji na IV stronie okładki tomu Beaty Szymańskiej pt. *Złota godzina* (Kraków 2013).

[2] Spotkanie to prowadzone było przez Gabrielę Matuszek oraz Krzysztofa Lisowskiego i należało do cyklu spotkań autorskich „Rozkręcamy literacki Kraków”, organizowanego przez Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział w Krakowie.

Spotkanie rozpoczęło się eleganckim powitaniem oraz krótkim wprowadzeniem Elżbiety Wojnarowskiej, zaś pierwszy cykl pytań zadawał Wojciech Ligęza, gość specjalny wieczoru. Następnie Beata Szymańska odczytała wybrane wiersze z tomu *Złota godzina*, między innymi utwory *Jesteśmy tu tylko przejazdem*, *Niebo gwiaździste nade mną*, *Starsza siostra*, *Źle się dzieje w krainie żab* oraz tytułową miniaturę.

Niebo gwiaździste nade mną

Jaka piękna noc i tyle gwiazd,
ale żadnej nie widać.
Miasto dymi w niebo żółtym światłem.
Gdzieś na świecie rośnie już dziecko
które powie:
Niebo gwiaździste we mnie.
Tylko we mnie[3].

Starsza siostra

Wędrowaliśmy wiele i sypiali krótko.
A przecież naprawdę
wszystko, czego nam trzeba,
to starsza siostra, dobra i nieładna,
która wie, że warto
trudzić się tylko dla nas, wbrew całemu światu.
Także wie od zawsze,
że nasze pragnienia są oszukańcze.
A wystarczy umieć
tak gotować jarzyny, żeby nie cierpiały
i zawsze mieć pod ręką
coś, co można by szybko odgrzać dla przyjaciół
kiedy
wpadną niespodziewanie
po drodze do domu.
Tak, tak, to wystarczy.
Zresztą nie ma rady:
to jest zimna kraina i starsze siostry
tutaj
raczej nie mieszkają[4].

[3] B. Szymańska, wyd. cyt., s. 27.
[4] Ibidem, s. 35.

Złota godzina

Każdemu powinna się zdarzyć
po południu w środku lata:
złota godzina –
plaster miodu
dymiący ciepłem na talerzu dłoni[5].

Kolejną serię pytań zadawała Elżbieta Wojnarowska, zaś niezwykle intrygującym punktem wieczoru było abecadło, gra słowno-skojarzeniowa, podczas której prowadząca rozpoczynała zdanie wyrazami w porządku alfabetycznym (na przykład słowem „cisza"), a poetka w esencjonalnym stylu dopowiadała dalszą jego część, prezentując swoje niebanalne przemyślenia (na przykład: „cisza jest wartością"). Pełen erudycyjnych odpowiedzi dialog również korespondował paralelnie z jej liryką – idealne połączenie dowcipu i powagi, spokoju oraz radości, zachwytu i dystansu wobec świata, widoczne w postawie oraz słowach artystki, wywoływało w słuchaczach zarówno uśmiech, jak i zadumę.

W ostatniej części wieczoru Beata Szymańska odczytała – jako zapowiedź nowego tomu, mającego w najbliższym czasie trafić do regularnej sprzedaży – wiersze o kotach. Fakt, iż właśnie kot będzie motywem przewodnim nowego tomiku, jest oczywiście nieprzypadkowy. Zwierzę to jest szczególnie ważne dla artystki tak w życiu (słuchacze mieli okazję zapoznać się z anegdotyczną opowieścią na temat stałej obecności owych stworzeń w jej codzienności), jak i w poezji (wystarczy wspomnieć, iż w formie okładkowej fotografii kot pojawił się już w poprzednim tomie[6]). Nadchodzący zbiór wpisuje się w ową tradycję i łączy trzy pasje autorki: poezję, filozofię i koty – te ostatnie zaś będą nie tylko motywem przewodnim wierszy, ale i bohaterami tematycznie dobranych ilustracji, o które uzupełniony zostanie tom.

Podczas spotkania publiczność mogła również zaopatrzyć się w zbiory *Złota godzina* oraz *Słodkich snów, Europo!*, które po zakończeniu oficjalnej części wieczoru autorka chętnie ozdabiała swoim autografem. Zgromadzeni goście zostali także poczęstowani symbo-

[5] Ibidem, s. 47.

[6] Zob. taż, *Słodkich snów, Europo!*, Kraków 2005. Warto również dodać, że właśnie z kotem poetka pozuje do zdjęcia zmieszczonego na IV stronie okładki zbioru *Złota godzina*.

liczną lampką wina, a zainspirowane poezją nieformalne rozmowy między licznymi sympatykami poezji oraz gospodarzami wieczoru trwały jeszcze długo. Nic dziwnego – poezja Beaty Szymańskiej nie daje o sobie łatwo zapomnieć i na długo pozostaje w pamięci, ewokując przemyślenia, inspirując, nadając sens niedoskonałemu światu.

Anna Kuchta

W liczącej obecnie ponad 13 000 woluminów Bibliotece Krasiczyńskiej starodruki stanowią mniej więcej jedną dziesiątą zasobów. Połowa z tego to polonika, połowa – druki obce. Wśród poloników znajdujemy kilka unikatów, znanych dotychczas jedynie z zapisów bibliograficznych. Tu możemy wymienić wydane w roku 1653 dwa dziełka polemiczne Jonasza Szlichtynga: *X. Mikołaja Cichoviusa jezuity diabeł od zboru christiańskiego zaklęty* oraz *X. Cichovius jezuita diabła zaklętego odkląć nie może*, Andrzeja Goldonowskiego: *Stan wdowiej albo małe opisanie, z zaleceniem jego*, wydane w 1635 r. w Toruniu. Bardzo interesujący jest klocek złożony z 15 druków polemicznych wydanych w Wilnie w latach 1615–1623. Mamy tu między innymi trzy pisma św. Leoncjusza (Leontego Karpowicza) oraz siedem pism Melecjusza Smotryckiego. Rzadkie pisma polemiczne Gotthilfa Wernicka z lat 1758–1761 zawiera klocek druków gdańskich. Wśród poloników wydanych poza granicami kraju znajdujemy na przykład niezwykle rzadką edycję Stanisława Sokołowskiego *Officia Propria Sanctorum Patronorum Regni Poloniae*, wydaną w Augsburgu i Grazu w 1728 roku. Jest też kilka druków bibliografiom w ogóle nieznanych: *Conclusiones theologicae* Błażeja Gorajowicza (Poznań, ok. 1650) czy *Disputatio Philologico-exegetica* Karola Ludwika Hoheisela i Jana Ludwika Stephaniego (Gdańsk, 1725).

• • •

W księdze *Album Studiosorum* Uniwersytetu we Franeker, utworzonego jako „pełny uniwersytet" (z czterema fakultetami) w roku 1585 przez władcę Fryzji i fryzyjskie władze („Staten"), a zamkniętego w okresie okupacji francuskiej za cesarza Napoleona w roku 1811, znajduje się znacząca liczba nazwisk studentów z terenów Rzeczypospolitej, a wpisy pochodzą głównie z wieku XVII, czyli z okresu rozkwitu tej fryzyjskiej uczelni. Udało się nam odnotować łącznie około 225 nazwisk. Ponadto do Franeker przybyło też ponad 60 studentów z Gdańska, którzy tu planowali kontynuować lub ukończyć swoje studia.

Klaudia Adamowicz – doktorantka w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego, studentka ostatniego roku Zarządzania Kulturą UJ. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską na temat japońskiej kultury alternatywnej oraz pracę magisterką o widzach Opery Krakowskiej.

Dominika Czakon – doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się filozofią sztuki i hermeneutyką Hansa-Georga Gadamera.

Henryk Czubała – dr hab., prof. Wyższej Szkoły Menedżerskiej w Legnicy, autor nowatorskiej syntezy pomodernistycznego nurtu polskiej literatury dwudziestowiecznej (*Realizm metafizyczny. Literatura w poszukiwaniu formy pojemnej*, Kraków 2009), studiów o teorii poezji Juliana Przybosia, krakowskiej szkole personalistycznej krytyki literackiej, twórczości Doroty Masłowskiej, Janusza Głowackiego, Jerzego Pilcha, Kornela Filipowicza, Wisławy Szymborskiej, Józefa Barana, Leszka A. Moczulskiego, Jerzego Harasymowicza.

Joanna Hańderek – dr hab., adiunkt, Zastępca Dyrektora do Spraw Studenckich w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek *Czas i spotkanie. Wokół koncepcji czasu Emmanuela Lévinasa*, *Metamorfozy i muzea* oraz licznych artykułów, między innymi w „Analecta Husserliana". Wykłada filozofię kultury i filozofię współczesną. Opiekun koła naukowego studentów filozofii UJ. Prowadzi wraz z Darią Gosek autorską audycję „Przypisy" w Radiofonii, gdzie popularyzuje filozofię i analizuje problemy współczesnej kultury. Współtworzy wraz z Sylwią Szyszką festiwal filozoficzny „Co By Było Gdybyś", organizując warsztaty i spotkania dla młodzieży ze szkół podstawowych, gimnazjów i liceów.

Barbara Hryszko – doktor historii sztuki, adiunkt w Katedrze Estetyki Instytutu Kulturoznawstwa Akademii Ignatinaum w Krakowie. Zajmuje się historią sztuki nowożytnej, szczególnie malarstwa francuskiego XVII i XVIII wieku, sztuką akademicką oraz ikonografią.

Najnowsze publikacje w czasopismach „Barok. Historia, literatura, sztuka" (2013) oraz przyjęte do druku – „Artibus et Historiae. An Art Anthology" (2014), „Rocznik Historii Sztuki" (2014). Członkini Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

Joanna Jakubowska – magister filozofii, doktor kulturoznawstwa, interesuje się problematyką percepcji i analizą fenomenów kulturowych. Prowadzi badania dotyczące obrazu, wizualności i przestrzeni. Publikowała w „Kulturze Współczesnej", „Kulturze i Edukacji", „Estetyce i Krytyce".

Marek Kaplita – student III roku MISH na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Małgorzata Kwietniewska – dr hab., ukończyła filologię romańską oraz filozofię na Uniwersytecie Łódzkim. W ramach programu Tempus oraz dzięki stypendium Rządu Francuskiego przebywała dwukrotnie na Uniwersytecie w Strasburgu, gdzie pod kierunkiem prof. Jeana-Luca Nancy'ego przygotowywała rozprawę doktorską pt. *Les arts hors du discours* (*Sztuki poza dyskursem*), obronioną na Uniwersytecie Łódzkim w roku 1997. Wykłada na stanowisku adiunkta w Katedrze Filozofii Współczesnej UŁ, zajmując się problematyką różnicy oraz współczesnymi trendami w filozofii francuskiej i niemieckiej. Jest autorką kilkunastu prac autorskich oraz tłumaczeń z języka francuskiego, wśród których znalazły się eseje Michela Foucaulta, Jacques'a Derridy oraz Jeana-Luca Nancy'ego. Przetłumaczyła książki J.-L. Nancy'ego (*Corpus*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002) oraz J. Derridy (*Prawda w malarstwie*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003). Za tę ostatnią otrzymała nagrodę „Literatury na Świecie" za najlepszy przekład roku.

Rafał Mazur – magister filozofii, doktorant w Zakładzie Filozofii Kultury na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. W pracy badawczej zajmuje się rekonstrukcją daoistycznych podstaw filozoficznych strategii działania stosowanych w praktyce artystycznej kręgu *wenren* – konfucjańskich filozofów-urzędników. Poza uczelnią jest muzykiem. Zajmuje się swobodną improwizacją w muzyce współczesnej.

Natalia Anna Michna – magister filozofii, doktorantka w Pracowni Retoryki Logicznej Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obecnie pisze pracę doktorską na temat idei katastroficznych w Europie na przełomie XIX i XX wieku w Hiszpanii i Polsce. W szczególności zajmuje się filozofią José Ortegi y Gasseta oraz Stanisława Ignacego Witkiewicza. Absolwentka Instytutu Cervantesa w Krakowie. Zainteresowania: filozofia hiszpańska, filozofia sztuki, estetyka, historia sztuki, literatura iberoamerykańska.

Joanna Winnicka-Gburek – dr, adiunkt, Uniwersytet Śląski, Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji, Zakład Edukacji Kulturalnej. Zainteresowania badawcze: teoretyczne problemy krytyki artystycznej, estetyka, historia sztuki najnowszej.

Cezar Jędrysko – magister, absolwent Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się rosyjską filozofią religijną oraz estetyką neoawangardową. Publikował między innymi w „Hybris", „Estetyce *i Krytyce*", „Przeglądzie Rusycystycznym", „Wokół Rosji".

Karol Kapelko – absolwent filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ. Zajmuje się filmem amerykańskim i polskim oraz filozofią kultury. Autor książki *Głos na ekranie. Filmowy wizerunek Franka Sinatry w dekadzie Eisenhowera*.

Agata Linek – absolwentka studiów licencjackich z zakresu wiedzy o teatrze, magisterskich z zakresu kulturoznawstwa międzynarodowego oraz pedagogiki, a także Podyplomowego Studium Literacko-Artystycznego. Doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską z zakresu poezjoterapii w odniesieniu do Arystotelesa. Zainteresowania badawcze: filozofia sztuki, semantyka sztuki, sztuka współczesna.

Marcin Lubecki – doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, interesuje się filozofią niemiecką i francuską.

Paulina Tendera – dr nauk humanistycznych w dziedzinie filozofii, pracownik Katedry Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Anna Kuchta – doktorantka w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego, przygotowuje rozprawę na temat współczesnej eseistyki środkowoeuropejskiej. Redaktorka Magazynu Antropologiczno-Społeczno-Kulturowego „Maska".

Teksty należy dostarczać:
- w postaci ostatecznej, gdyż Redakcja przekazuje Wydawcy tak zwany maszynopis gwarancyjny, wykluczający zmiany na etapie produkcji;
- w znormalizowanej wielkości maksymalnie jednego arkusza wydawniczego (40 tys. znaków, czyli 22 strony znormalizowane; 1 strona to 1800 znaków);
- ze streszczeniami w języku polskim i angielskim (do 900 znaków);
- ze słowami kluczowymi w języku polskim i angielskim;
- z bibliografią uporządkowaną alfabetycznie;
- bez justowania, dzielenia wyrazów i stosowania twardych spacji;
- z przypisami skrajnie uproszczonymi (por. standard pisma), umieszczonymi na dole strony;
- z cytatami zaznaczonymi jedynie „cudzysłowem";
- z jedynym akceptowalnym wyróżnieniem w postaci s p a c j o w a n i a.

Na końcu tekstu powinna się znaleźć nota o Autorze wraz z afiliacją oraz adres kontaktowy.

Redakcja zastrzega sobie prawo do wprowadzenia zmian w tekście:
- w takiej sytuacji przewidziana jest korekta autorska.

W nocie autorskiej należy podać następujące informacje:
- tytuł naukowy;
- nazwa reprezentowanej instytucji;
- adres pocztowy oraz elektroniczny.

Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.

Teksty niekompletne (pozbawione abstraktów, słów kluczowych, bibliografii lub noty o Autorze) n i e b ę d ą brane przez Redakcję pod uwagę.