

Estetyka  
*i Krytyka*

## RADA NAUKOWA

WŁADYSŁAW STRÓŻEWSKI (PRZEWODNICZĄCY),  
GRZEGORZ DZIAMSKI, BOHDAN DZIEMIDOK, TADEUSZ GADACZ,  
MARIA GOŁASZEWSKA, TERESA KOSTYRKO,  
ELŻBIETA PACZKOWSKA-ŁAGOWSKA, ZOFIA ROSIŃSKA,  
BEATA SZYMAŃSKA, ANNA ZEIDLER-JANISZEWSKA, BOGUSŁAW ŻYŁKO

## REDAKCJA NAUKOWA

LESZEK SOSNOWSKI (REDAKTOR NACZELNY), FRANCISZEK CHMIEŁOWSKI,  
ANNA M. KLONKOWSKA, JANUSZ KRUPIŃSKI,  
ANDRZEJ J. NOWAK (Z-CA RED. NACZELNEGO),  
PIOTR MRÓZ, JÓZEF TARNOWSKI, ANDRZEJ WARMIŃSKI (SEKRETARZ REDAKCJI)

# Estetyka *i Krytyka*

Nr 20 (1/2011)

Redaktorzy tomu:  
Franciszek Chmielowski i Leszek Sosnowski

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI  
POLSKIE TOWARZYSTWO FILOZOFICZNE  
UNIWERSYTET GDAŃSKI

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

PROJEKT OKŁADKI

*Franciszek Chmielowski*

REDAKCJA JĘZYKOWA I KOREKTA

*Marcin Lubecki, Katarzyna Migdał*

SKŁAD

*Marcin Lubecki*

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 1643-1243

Wydawca: Instytut Filozofii UJ, ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków  
Druk i oprawa: Eikon Plus, ul. Wybickiego 46, 31-302 Kraków

## SPIS TREŚCI

	<i>Od redakcji</i>	7
JOANNA WINNICKA-GBUREK	<i>Janina Makota: In memoriam (1921-2010)</i>	11
	<i>Artykuły</i>	17
ZBIGNIEW WARPECHOWSKI	<i>Sens, znaczenie i wartość sztuki</i>	17
FRANCISZEK CHMIELOWSKI	<i>Czy Hegłowska diagnoza sztuki jest aktualna?</i>	29
BOHDAN DZIEMIDOK	<i>Czy sens i znaczenie współczesnej sztuki popularnej sprowadza się do jej wartości rozrywkowych?</i>	47
IGNACY S. FIUT	<i>O znaczeniu sztuki (dzieła sztuki) we współczesnych modelach komunikowania</i>	65
ROMANA KOLARZOWA	<i>„Słowa zapomniane, słowa zdradzone”. Poezja XX wieku: remedium czy zapis aleksytmii?</i>	87
JANUSZ KRUPIŃSKI	<i>Religijność sztuki. Simone Weil aesthetica crucis</i>	105
ANDRZEJ J. NOWAK	<i>Paradoks poststrukturalizmu i asemantyczność sztuki</i>	123
LESZEK POLONY	<i>Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym</i>	137
ZOFIA ROSIŃSKA	<i>Przygodność aksjologiczna. Esej o niemocy</i>	151
RAFAL SOLEWSKI	<i>Metafizyka i synteza w sztuce współczesnej na przykładzie interpretacji dzieł Boba Wilsona, Billa Viola i Jamesa Turrella</i>	167
PAWEŁ TARANCZEWSKI	<i>Patrząc na obraz Adama Chmielowskiego Zawale</i>	179
	<i>Noty o autorach</i>	189

## CONTENTS

	<i>Editorial</i>	7
JOANNA WINNICKA-GBUREK	<i>Janina Makota: In memoriam (1921-2010)</i>	11
	<i>Articles</i>	17
ZBIGNIEW WARPECHOWSKI	<i>The Sense, Meaning and Value of Art</i>	17
FRANCISZEK CHMIELOWSKI	<i>Is the Hegelian Diagnosis of Art up-to-date?</i>	29
BOHDAN DZIEMIDOK	<i>Does Sens and Meaning of Contemporary Art is Reduced to Its Values of Amusement?</i>	47
IGNACY S. FIUT	<i>The Meaning of Art (Work of Art) within Contemporary Communication Models</i>	65
ROMANA KOLARZOWA	<i>„Lost Words, Betrayed Words”. 20<sup>th</sup> Century Poetry: Remedy or Alexithymic Record?</i>	87
JANUSZ KRUPIŃSKI	<i>Religiosity of Art. Simone Weil aesthetica crucis</i>	105
ANDRZEJ J. NOWAK	<i>The Paradox of Poststrukturalism and the asemanticity of art</i>	123
LESZEK POLONY	<i>Music as a Projection of World</i>	137
ZOFIA ROSIŃSKA	<i>Axiological Contingency. Essay on Incapacity</i>	151
RAFAL SOLEWSKI	<i>Metaphysics and Synthesis in Contemporary Art</i>	167
PAWEŁ TARANCZEWSKI	<i>Looking at Adam Chmielowski’s painting, The Zawale</i>	179
	<i>Notes on Authors</i>	189

## OD REDAKCJI

*Co się dzieje ze sztuką?* – pytanie postawione w tytule znakomitej książki Jacka Woźniakowskiego, wydanej w 1974 roku, było zadawane wcześniej w dziejach europejskiej kultury wielokrotnie, szczególnie w sytuacjach dla niej przełomowych, kiedy pojawiały się nowe paradygmaty rozumienia świata i nowe sposoby nawiązywania z nim racjonalnych i emocjonalnych więzi. W hermeneutycznym procesie osławiania natury i kształtowania się nowych kulturowych formacji pojawiały się także pytania o sens, znaczenie i wartość sztuki jako jednego z najważniejszych czynników owego procesu.

Starożytnych myślicieli epoki klasycznej (szczególnie Platona) niepokoiły związane z mimetyzmem nowe sposoby osiągnięcia artystycznej iluzji oraz ich niejednoznaczny wpływ na rzetelne procesy poznawcze. Dla ojców rodzącej się kultury chrześcijańskiej Europy problemem była zarówno asymilacja form sztuki antyku, jak i uzgodnienie jej znaczeń z sensem przesłania Dobrej Nowiny. W mocno zradykalizowanej postaci wątpliwości i pytania pod adresem sztuki zostały podniesione u progu współczesności w filozoficznej refleksji Hegla, który w imię idei postępu starał się uzasadnić tezę ogłaszającą *Vergangenheitscharakter der Kunst*. Zasiana przez Hegla filozoficzna niewiara w moc sztuki oddziaływała niewątpliwie na jej kondycję. Zaowocowała z jednej strony desperackim i nerwowym przyspieszeniem tempa jej rozwoju, z drugiej zaś powoli wykluczającą się myślą o realnej możliwości jej zmięczeniu.

Głębokie przemiany w sztuce i w myśleniu o sztuce XX i XXI wieku są odzwierciedleniem i kontynuacją owych niepokojów. Ich temperaturę podniosło niewątpliwie również pojawienie się alternatywnej postaci twórczego myślenia i działania określanego mianem *antyszuki, po-sztuki, parasztuki, metasztuki, neosztuki, sztuki radykalnej* bądź *sztuki negatywnej*. Czy ta już nie całkiem nowa, bo licząca sobie blisko sto lat formacja, oswojona i ugruntowana w instytucjonalnym „świecie sztuki”, stanowi konsekwencję artystycznej tradycji, czy też jest jej zaprzeczeniem? We współ-

czesnej estetyce i filozofii sztuki nie ma jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie. Hans-Georg Gadamer chciał hermeneutycznie uprawomocnić nową sytuację w sztuce i zasypać rozmyślnie wytworzoną przez radykalnie zorientowanych twórców awangardy przepaść między sztuką dawną a nową. Pisał, że: „zrozumienie tego, czym dziś jest sztuka, jest dla myślenia zadaniem, [...] w myśleniu o tej kwestii trzeba taką stosować miarę, aby objąć zarówno wielką sztukę przeszłości i tradycji, jak i sztukę nowoczesną, która nie tylko przeciwstawia się tamtej, ale też z niej czerpie swe własne siły i impulsy”<sup>1</sup>. Innego zdania był Stefan Morawski, który negował możliwość takiego pojednania i uzgodnienia sensów między sztuką wyrastającą z tradycji oraz zaprogramowaną i praktykowaną anty-artystycznością antyszuki. W jego ocenie neoawangardowy przełom był w gruncie rzeczy przejściem od sztuki do zupełnie innej formacji kulturowej, bowiem jak nigdy dotąd w dziejach sztuki zostały praktycznie zanegowane podstawowe estetyczne niezmienniki, obecne w niej od zarania ludzkiej cywilizacji (od paleolitu) aż do połowy XX wieku. Mimo ciągłej zmienności form oraz sposobów tworzenia i rozumienia sztuki stale występowały w niej pewne momenty, które implikowały następujące jej właściwości: (1) wyrazistość struktur artystycznych, zwartość i percepcyjną uchwytność formy, (2) wysokie kompetencje twórców i mistrzostwo użytych środków wyrazu, (3) ekspresyjność formy i treści, składającą się na indywidualny styl autora, (4) stałą obecność współczynnika aksjologicznego w wytworach sztuki<sup>2</sup>.

W estetycznej literaturze istnieje dziś wiele prób ustalenia znaczeniowego zakresu kluczowego pojęcia sztuki, nie wspominając o jej definicjach, wydaje się jednak, że główną cechą współczesnej artystycznej twórczości oraz jej efektów jest niemożność bliższego jej określenia. Trwający od romantyzmu ciągły proces rozszerzania granic sztuki i wchłaniania coraz to nowych obszarów potoczności doprowadził do sytuacji, w której dotychczas użyteczne pojęciowe narzędzia opisu i analizy, porządkowania i interpretacji, a nade wszystko wartościowania zjawisk artystycznych stały się mało przydatne bądź zgoła zawodne. Pojęcia *mimesis*, formy, ekspresji, symbolu i znaczenia w kontekście współczesnej, progresywnej praktyki artystycznej, jak i opisującej ją teorii stały się problematyczne. No bo jakże można z eksplanacyjnym pożytkiem odnieść je do sztuki *ready mades* bądź do sztuki konceptualnej?

---

<sup>1</sup> H.-G. Gadamer *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto* Warszawa 1993 s. 11.

<sup>2</sup> Por. S. Morawski *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj* [w:] Tegoż *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985 s. 163-183.



Współczesna estetyka, pluralistyczna i antysystemowa, usiłując dorównać tempu artystycznych przemian, w istocie cierpi na atrofię sprawności kognitywnych i aksjologicznych, przekształcając się w rzeczywistość samą dla siebie. Sztuka i opisująca ją teoria powoli tracą wzajemny kontakt, stając się czymś w rodzaju światów alternatywnych. W obecnej sytuacji kulturowej, kiedy estetyka odchodzi od zainteresowania filozoficznymi problemami sztuki, zajmując się raczej socjologicznie zinterpretowanymi procesami jej instytucjonalizacji bądź estetyzacji samej rzeczywistości, istnieje potrzeba ponownego podjęcia Heglowskiego pytania o sens i zasadność artystycznych działań oraz ich wytworów. Na taki rodzaj filozoficznego rozpoznania oraz refleksji nad dzisiejszym stanem sztuki czekają zarówno tworzący dziś artyści, jak też otwarci na jej rozumienie odbiorcy.

Zebrane w tym tomie teksty zostały przygotowane na konferencję naukową zorganizowaną na Uniwersytecie Jagiellońskim przez Zakład Semiotyki Sztuki. Zamierzeniem jej organizatorów była dyskusja na temat kondycji współcześnie tworzonej sztuki w aspekcie trzech dopełniających ją pojęć: sensu, znaczenia i wartości. Temat konferencji nie należał do łatwych, bowiem samo pojęcie sztuki co najmniej od połowy ubiegłego wieku stało się problematyczne, utraciło swoją oczywistość i było przedmiotem sporów wśród estetyków, teoretyków sztuki i filozofów. Jeszcze bardziej problematyczne stały się określające sztukę, wspomniane wyżej pojęcia sensu, znaczenia i wartości. Pojęcie sensu w kontekście ideologicznych roszczeń postmoderny stało się podejrzane o związki z nie lubianą dziś metafizyką obecności i zostało zinterpretowane jako jeden z rodzajów tzw. „wielkiej opowieści”, utożsamianej z literacką fikcją, bądź też zostało zredukowane do poziomu pragmatycznych znaczeń. Z kolei związana ze sztuką sfera znaczeniowa, w tej dziedzinie chyba od zawsze i w sposób naturalny zorientowana konotacyjnie, została radykalnie rozmyta i pozbawiona określoności (jak w wytworach Duchampa i jego spadkobierców) bądź przeciwnie – skrajnie zawężona do funkcji denotacyjnej jako instrumentalnego przekazu ideologicznie (politycznie, obyczajowo) zorientowanych treści w wytworach tzw. „sztuki krytycznej”. W trudnej sytuacji znalazła się też kategoria wartości, uznana za źródło normatywizmu i narzędzie kulturowej przemocy (Foucault, Lyotard).

Jednakże mimo tych ciężkich oskarżeń trudno zgodzić się z opinią, że owe trzy dopełniające sztukę pojęcia stały się dzisiaj zbędne. Wszakże kryzys pojęcia sensu w filozofii nie przekłada się na zwątpienie w sensowność artystycznych działań. Artystyczna produkcja, a zwłaszcza jej instytucjonalne i medialne umocowanie, funkcjonuje nader sprawnie. Podobnie też nikt z artystów ani tym bardziej krytyków sztuki nie zaprzecza, że sztuka niesie jakieś znaczące przesłanie. Można zatem uznać, że pra-

cująca nadal machina sztuki kieruje się jakimiś kryteriami wyboru i selekcji artystycznych faktów, a zatem funkcjonuje w przestrzeni jakoś pojętych wartości.

Zadaniem filozofii jest udzielenie odpowiedzi na pytanie o charakter owych kryteriów oraz ich wpływ na wartościowość tworzonej dziś sztuki. Tej właśnie problematyce poświęcona była konferencja i przygotowane na nią teksty. Miała przynajmniej stworzyć odpowiednie warunki, służące ich zrozumieniu, które zawsze – jak powiadał Gadamer – jest „porozumieniem się w określonej sprawie”. Czy udało się to osiągnąć? Niechaj rozstrzygną tę kwestię czytelnicy tomu.

*Franciszek Chmielowski*

JOANNA WINNICKA-GBUREK

JANINA MAKOTA: IN MEMORIAM  
(1921-2010)

Janina Makota urodziła się 5 lipca 1921 roku w Bolechowie (woj. stanisławowskie, obecnie Ukraina). W 1944 roku przyjechała do Polski i podjęła studia na Uniwersytecie Jagiellońskim, uzyskując w 1950 roku magisterium w zakresie filologii angielskiej, a w 1952 r. magisterium w zakresie filozofii. W trakcie studiów, w latach 1949-1951 pracowała w Bibliotece Jagiellońskiej w charakterze stypendystki Ministerstwa Nauki i Szkół Wyższych. Po wygaśnięciu stypendium, a także z powodu braku etatów w Bibliotece, Janina Makota podjęła w 1951 roku pracę w Ośrodku Dokumentacji Instytutu Odlewnictwa, gdzie pracowała do 1958 roku. Po latach tak pisze o tym we wspomnieniach:

Nigdy nie zrywałam z Zakładem Filozofii, brałam udział w posiedzeniach Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, uzupełniałam swoje wiadomości w interesującej mnie dziedzinie. W roku 1958 otrzymałam stanowisko starszego asystenta przy katedrze Historii Filozofii. Od razu zabrałam się do pisania pracy doktorskiej, spełniając oczywiście równocześnie wszystkie należące do asystenta obowiązki.

W tym właśnie roku dr Daniela Gromska, była asystentka profesora Kazimierza Twardowskiego na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, została mianowana profesorem nadzwyczajnym i wobec rodzącej się potrzeby zatrudnienia w Katedrze Historii Filozofii UJ „pomocniczej siły naukowej” inna słynna uczennica Prof. Twardowskiego, Prof. Izydora Dąbska, pełniąca wówczas funkcję kierownika katedry, pisała w czerwcu tego roku do Rady Wydziału z rekomendacją w sprawie asystentury: „Pani Janina Makota studiowała pod kierunkiem Profesora Romana Ingardena i dała się poznać jako osoba zdolna i bardzo sumienna”. Już po obronie doktoratu przez Janinę Makotę Profesor Dąbska miała jeszcze kilkakrotnie

pisać o niej dobre opinie w prawdziwej batalii, która rozgrywała się w latach 1963-1964 między Radą Wydziału, głosującą jednogłośnie za adiunkturą, a władzami komunistycznymi z Komisji Kwalifikacyjnej mającej ją zatwierdzić. W sprawę zaangażowany był również Roman Ingarden, który nazywa dr Makotę dobrym wykładowcą, „sumiennie pełniącą swe obowiązki siłą asystencką, uzdolnionym pracownikiem naukowym”. Notatka, którą pisze 10 marca 1964 roku odręcznym pismem na niewielkiej karteczce I Sekretarz OOP Wydziału Filozoficzno-Historycznego, kładzie kres dalszym dyskusjom: „Dr Janina Makota nie powinna uzyskać przemianowania na adiunkta ze względu na wyraźnie idealistyczny kierunek jej zainteresowań filozoficznych. Ponadto w związku z zamierzoną reorganizacją Katedry Historii Filozofii ob. Makota nie mieści się w planowanym składzie osobowym katedry”. Władzom uczelni pozostało tylko podpisać z Janiną Makotą umowę o pracę jeszcze na następny rok, ale już w charakterze starszego wykładowcy, po to aby w roku następnym, w październiku 1965, na wniosek rektora przenieść ją do Biblioteki Jagiellońskiej.

W 1965 roku, w wyniku wspomnianej „reorganizacji” Katedry Historii Filozofii pracę na uniwersytecie straciła również Prof. Izydora Dąbska. Uczeń Izydory Dąbskiej, Jerzy Perzanowski, tak wspominał tamte czasy:

Czystkę na UJ zdecydowano odwiec do 1963 r., w którym prof. Ingarden przechodził na emeryturę. Wykonanie jej powierzono Wydziałowi Nauki przy KW PZPR w Krakowie (pod kierunkiem tow. mgra Bogdana Kędziorka) oraz Komitetowi Uczelnianemu PZPR w UJ. Wykonawcami zaś byli filozofowie partyjni z UJ, którym dano trzy lata na doksztalcenie się. Oni też na akcji tej najwięcej zyskali (katedry i swobodę działania). Ością w gardle partyjnym stanęła jednak prof. Izydora Dąbska. Odmówiła zgody na przeniesienie do IFiS PAN oraz na wszelkie pertraktacje. Co więcej, wszelkimi sposobami, kierując się dobrze rozumianym interesem Uniwersytetu i swych uczniów sprzeciwiała się tej *ex definitione* bezprawnej akcji (profesorzy bowiem w zasadzie byli nieusuwalni). Ponieważ zaś rok akademicki 1963/64 był rokiem jubileuszu 600-lecia Uczelni, zmusiła więc naszych dialektyków do nieliczej gimnastyki. W końcu sprawa odwlekała się o rok, po którym zwyciężyła goła siła.

Wrz z odejściem Ingardena i Dąbskiej przeprowadzono szeroką czystkę wśród ich asystentów i współpracowników. Śp. doc. Danutę Gierulanę przesunięto do Instytutu Psychologii, pracę w Instytucie Filozofii stracili prof. Andrzej Półtawski, dr Janina Makota oraz śp. dr Jan Szewczyk<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Perzanowski *Prawda jak oliwa... (Krótki kurs historii filozofii polskiej w ostatnim stuleciu ze szczególnym uwzględnieniem czasów komunistycznych)*, www.tezeusz.pl.

Janina Makota w z konieczności lapidarny sposób streszcza w życiorysie z 1968 roku tamte znaczące dla niej lata: „Pracę doktorską – w zakresie estetyki – pisałam pod kierunkiem Prof. R. Ingardena. Doktorat z filozofii uzyskałam w r. 1962. Asystentką byłam na UJ przez 6 lat, potem jeszcze przez rok – starszym wykładowcą. Adiunktury nie dostałam”. Znajomość okoliczności zakończenia kariery uniwersyteckiej przez autorkę tych słów pozwala odczytać w nich uzasadnioną gorycz. W Bibliotece Jagiellońskiej pracowała już do emerytury, na którą przeszła w 1984 roku. W latach 1969-1976 uzyskała w bibliotece wszystkie kolejne stopnie zawodowe, do starszego kustosa dyplomowanego włącznie, pracując w Oddziale Katalogów Rzeczowych.

W lutym 1964 roku, a więc krótko przed zapadnięciem ostatecznych decyzji co do dalszej pracy dr Janiny Makoty w Uniwersytecie Jagiellońskim, w cenionym już wówczas Wydawnictwie Literackim ukazuje się jej książka *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną*, która jest publikacją doktoratu (*Klasyfikacja sztuk pięknych i wzajemne między nimi stosunki*). Ingarden pisze przedmowę, w której precyzuje zadanie klasyfikacji sztuk pięknych jako kontynuację myśli filozofów starożytnych i zwraca uwagę na niedoskonałość dotychczasowych klasyfikacji:

Z tego punktu widzenia uważam jasno i przejrzyście napisaną książkę Janiny Makoty za pożyteczną. Może się ona przyczynić do posunięcia c a ł e j s p r a - w y n a p r z ó d (podkr. JWG). Prócz tego dostarcza ona wielu trafnych informacji o badaniach zagranicznych w tej dziedzinie, przy czym uwagi krytyczne wskazują nieraz na istotne trudności, z jakimi musieli walczyć omawiani autorowie, należący zresztą dziś do najwybitniejszych wśród badaczy piszących po angielsku i francusku. Nie wyczerpuje ona z pewnością całego materiału, jaki można znaleźć we współczesnej literaturze naukowej z tego działu, ale też nie pomija pozycji najważniejszych i godnych rozważenia mimo wątpliwości, jakie nasuwają<sup>2</sup>.

Z perspektywy prawie pół wieku – w którym estetyka rozwijała się w różnych kierunkach, podążając za bardzo szybkimi zmianami w sztuce, od czasu do czasu ogłaszając swój kryzys – widać wyraźnie, że problematyka, która była ważna wtedy dla Ingardena i niektórych jego uczniów, straciła nieco na aktualności. Wydaje się, że doprowadziły do tego co najmniej trzy czynniki: (1) powolne rugowanie z estetyki pojęcia przeżycia

---

<sup>2</sup> R. Ingarden „Przedmowa” [w:] J. Makota *O klasyfikacji sztuk pięknych* Kraków 1964 s. 8.

estetycznego (związane z coraz większą dominacją estetyki analitycznej i pragmatycznej, w których uznaje się „podstawę fizyczną dzieła” raczej za samo dzieło niż za fundament, na którym dzieło ma się dopiero nadbudować), (2) szalona ekspansja różnorodnych „fundamentów bytowych” (wszechogarniająca „sztuka mediów”, uniemożliwiająca w praktyce klasyfikację, objęcie jakimkolwiek „wyszczególnieniem” konkretnych praktyk artystycznych), (3) zdeklarowana programowo niechęć filozofów-estetyków postmodernistycznych do klasyfikacji, szeregowania, nazywania – porządkowania.

To dążenie do porządkowania i klasyfikacji jest klasyczną ideą platońską. Ingarden, czując się niejako spadkobiercą myśli starożytnych, chciał „sprawę posunąć naprzód”. Dla Profesora i jego uczniów znaczenie kategorii „naprzód” nie budziło wątpliwości. Oni byli głęboko przekonani o tym, że wiedza o przedmiocie poznania jest możliwa do zdobycia, da się skategoryzować i nie podlega relatywizacji.

W *O klasyfikacji sztuk pięknych*, oprócz krytycznego omówienia wyników badań w tej dziedzinie (E. Souriau, T. Munro, Ch. Lalo, M. Dufrenne, S. Langer, E. Gilson), znajdujemy autorską, choć będącą kontynuacją badań Ingardena, propozycję schematycznych podziałów dzieł sztuki z uwagi na kilka kryteriów. Są to: (1) rodzaj wykorzystywanego fundamentu bytowego, (2) stopień zagłębiania się w podłoże materialne, (3) warstwowość budowy. Autorka proponuje również porównania dzieł sztuki ze względu na strukturę i rozgraniczenia na formę i materię w obrębie dzieła, które nie prowadzą do żadnego schematycznego podziału. „Klasyfikacje Makoty” (pod takim hasłem obecni studenci kulturoznawstwa na niektórych kierunkach uniwersyteckich przesyłają sobie brakujące wykłady) żyją, a ich studiowanie jest lekcją sumienności badawczej, wzorem analitycznego myślenia i dążenia do jasności i adekwatności języka, którym mówimy o sztuce.

Janina Makota do końca życia utrzymywała ściśle kontakty z Instytutem Filozofii UJ i prowadziła własne prace badawcze z filozofii, szczególnie uwagę poświęcając fenomenologii Romana Ingardena. Ogłosiła drukiem wiele prac naukowych, zajmowała się tłumaczeniem angielsko- i niemieckojęzycznej literatury naukowej z zakresu filozofii i literatury, brała udział w licznych konferencjach naukowych krajowych i zagranicznych. Była członkiem Polskiego Towarzystwa Estetycznego oraz Polskiego Towarzystwa Filozoficznego. Należała do Rady Naukowej półrocznika „Estetyka i Krytyka”. Została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski i Złotym Krzyżem Zasługi.

Pani Janina pisała też wiersze. Pośród tych, w których zachwycała się porami roku (szczególnie zimą w górach), przyrodą, nowym dniem, i tych zabawnych, poświęconych licznym przyjaciołom, znajdują się takie perełki, jak ten fragment:

(...)

*Nie zazdrości stokrotce i nie pyta wcale,  
Czy swym wdziękiem go ona przewyższa. Podniebnych  
Też ptakom nie zazdrości lotów. Lecz jak biedne  
Byłyby ptaki, spocząć nie mogąc na skale!*

*Bądź sobą, z tomiku Zimowy świat (2003)*

*Joanna Winnicka-Gburek – e-mail: eik@iphils.edu.pl*





ZBIGNIEW WARPECHOWSKI

## SENS, ZNACZENIE I WARTOŚĆ SZTUKI

Tekst poddaje krytycznej analizie sytuację sztuki współczesnej w aspekcie kluczowych dla niej pojęć: sensu, znaczenia i wartości. Autor, jeden z klasyków sztuki „performance”, przedstawia swoje argumenty z pozycji twórcy zaangażowanego w ukształtowanie i właściwe rozumienie przesłania etosu sztuki awangardowej.

---

Tytuł eseju sprawia mi ten kłopot, że sam jestem artystą, czyli potencjalnym sprawcą tego, czego sensu, znaczenia i wartości nie powinienem przedstawiać. Sens życia nie jest tożsamy z sensem twórczości, ale sens twórczości wypełnia sens mojego życia, czego nikt nie może podważać. A jeżeli chodzi o znaczenie i wartość, trzeba się zdać na innych, domniemając ich życzliwość, pilność i kompetencje.

Czym dla mnie jest sztuka, opisałem już w swoich sześciu książkach, a myślę, że każdy artysta widzi ją trochę inaczej, mając taki przywilej. Czym jest sztuka w ogóle, tego na szczęście nikt nie zdefiniował. Albo będą to definicje odpowiadające temu, w jakim czasie, w jakiej kulturze i jacy artyści będą się nimi posługiwać. Dla mnie sztuka jest tym, czym się karmię z dorobku historii, ale też jest bytem uciekającym, to znaczy im bardziej się do niego zbliżam, tym bardziej on się ode mnie oddala w sferę doskonałości, nieuchwytną moim usiłowaniami.

Mając za sobą już ponad 40 lat borykania się ze sztuką, doświadczając jej w różnych dyscyplinach, takich jak architektura, malarstwo, poezja, *performance*, a także w dociekaniach filozoficznych, moje rozważania idą w stronę tego, czym była, czym jest i czym będzie kultura w przyszłości, ponieważ muszę przewidywać, jaką szansę ma moja twórczość na zadowolenie. Od tego przecież zależy, czy cokolwiek zostanie w kulturze,

kiedy mnie już nie będzie wśród żywych i gdy nie będę już miał na to wpływu. Przecież może być i tak, że nowa postępowo humanistyczna, a w niej nowa kultura, wykluczy ze swojego obszaru takie postawy i taką twórczość jak moja.

Przyglądając się temu światu, jaki on jest, jakie siły w nim dominują, dostrzegam wiele symptomów i słyszę wiele głosów wskazujących na totalne przewartościowanie czy wręcz na samobójstwo kultury europejskiej, a wraz z nim dominację nowej cywilizacji. Nie widzę też siły czy ducha, który byłby w stanie się temu przeciwstawić.

Sztukę ostatniego wieku utożsamiano bardziej lub mniej z ideologią postępu. Ideologia ta dawała artystom złudzenie wolności, otwarcia na poszukiwania twórcze, wcześniej, siłą obowiązujących zasad i norm, a także reguł samej sztuki, niedopuszczane. Sztuka XX wieku jest tego wyrazem. Ideologia ta w sensie politycznym nie była tak opresyjna, represyjna w świecie wolnym od komunistycznego przymusu. Przez artystów była więc kojarzona z wolnością i autonomią sztuki.

Ideologia postępu teraz przybiera postać religii. Jej dogmaty zarażają umysły w sposób pozarozumowy, a każdy, kto waży się ich nie przyjmować, zostaje wykluczony z obszaru godnego zainteresowania elit, z obszaru dozwolonego dyskursu. Ale religia postępu przenika już wszystkie sfery życia osobistego, prywatnego i społecznego. Zrelatywizowanie czy nawet wywrócenie do góry nogami utrwalonych przez wieki wartości może sprawić, że będzie się zamykać muzea albo dopuszczać do wybranych dzieł tylko po uprzednim przygotowaniu ideologicznym. Ci, którzy stoją po stronie jedynie słusznej drogi, zwanej eufemistycznie „poprawnością polityczną”, nie widzą powodu, aby uwzględniać postulaty pomyślników, oszołomów, a w najlepszym wypadku konserwatystów. Mając zdecydowaną przewagę strategiczną, nie trzeba się liczyć ani z argumentami, ani z logiką drugiej strony. Skończyły się czasy utarczek, polemik i dyskusji. Dyskurs odbywa się w łonie akolitów i zelotów jednej opcji.

Ta nowa cywilizacja (nie należy kojarzyć jej z cywilizacją techniczną), której jeszcze nikt nie nazwał, a ja się nie ośmielę, posługuje się póki co prawami rynku. Jej najwygodniejszym sprzymierzeńcem jest motłoch. Używam określenia wspaniałego filozofa – Epikteta. Współczesne elity, wyłonione w drodze awansu społecznego, takiego określenia nie użyją, chociaż ich stosunek do „elektoratu”, czy nabywców, lub fanów show-biznesu jest jeszcze bardziej pogardliwy, biorąc pod uwagę nie tylko rodowód, ale też skuteczność posługiwania się arogancją, cynizmem, wyrachowaniem, a nawet chamstwem. To gwarantuje im sukces, a ten zapewnia ilość, nie jakość. Należy też uwzględnić media, do których stosunek staje się już też religijny.

Kultura ze swej istoty nigdy nie była demokratyczna, lecz z zasady hierarchiczna. Jej siłą jest naturalna potrzeba wzrastania ponad przeciętność. Nawet niziny społeczne miały swoją kulturę. Wymieszanie, równouprawnienie, nawet uprzywilejowanie ekonomiczne i medialne nizin oznacza kres kultury europejskiej. Nic tu nie pomoże żalosne upominanie się o „kulturę wysoką”, gdyż to wyodrębnienie samorzutnie sytuuje ją w ramach sztucznego podziału na lepszych i gorszych, bardziej czy mniej nowoczesnych, z przykrą świadomością, że to gwiazdy motłochu mianują się celebrytami, a ich fortuny w tym utwierdzają. Do kultury wysokiej pretendują przede wszystkim konserwatyści, których główną bronią jest ignorancja. Ignorancja w kulturze polskiej ma długą tradycję i trzyma się wciąż tych samych haseł, a sprzymierzeńców zawsze znajdzie wśród ludzi tępych, zarozumiałych i leniwych. W gazetach wydawanych przez konserwatystów nie uświadczy się rubryki kulturalnej. Nic dziwnego, że postępowe elity nie traktują ich poważnie. Nie ma kultury wysokiej, ponieważ nie ma kultury niskiej, a cham jest chamelem zarówno pod kryształowym żyrandolem, jak i pod gołym niebem czy dachem hali widowiskowej. Kultura nie wyróżnia człowieka, ale go uszlachetnia i uwzniośla. Moim zdaniem, degradacja kultury zaczęła się od czasu, kiedy wprowadzono w obieg pojęcie kulturowej kultury. Dłubanie w nosie zalicza się do faktu kulturowego, chociaż już nie kulturalnego. Mamy więc kulturową rzeczywistość kultury.

Kultura jest tym, co jest nam dane wraz z tradycją i dorobkiem pokoleń, a także tym, co jest do zrobienia jako nasz twórczy wkład, i tym, co mamy bądź chcemy zrobić z sobą. Wygląda na to, że w dobie szalonego konsumeryzmu nie musimy z sobą nic robić. Bierzemy to, co nam podsuną pod nos.

\* \* \*

Nie chcę, a nawet nie wypada mi zabierać głosu w sprawie, czym żyją i co sobą wnoszą artyści o dwa pokolenie młodszy ode mnie, jaki w ich mniemaniu jest sens, znaczenie i wartość tego, co robią bądź też czy czują się bardziej spadkobiercami kultury europejskiej, czy bliższa im jest kultura wzrastająca z innych zasad i wartości. My też byliśmy widziani jak barbarzyńcy, hochsztaplerzy, kiedy odrzuciliśmy tradycyjne środki wyrazu, które były pod ochroną betonu związkowego i akademii, a nowa rzeczywistość artystyczna oznaczała dla nas wolność. Nie wypieraliśmy się jednak swojej przynależności do kultury i jej imponderabiliów. Pryncypiów kultury europejskiej nie podważył nawet komunizm, mimo wielu usiłowań i sukcesów. Może dlatego, że nic nas nie wiązało z „rewolucją proletariacką” i jej metodami.

Obecna rewolucja przyjęła metodę „soft”, przebiega z pozorami ładu i demokracji, a liderami jej są przede wszystkim intelektualiści zachodni, dlatego tak bezkrytycznie konsumuje ją nasza inteligencja.

A artyści nie chcą być w tyle! To są ludzie wyrosli w innej rzeczywistości. Być może zamęczamy ich przypominaniem tego, czym była wojna, czym komunizm, czym stan wojenny. Nasz świat aż roi się od ofiar i bohaterów, a ich świat jest taki, jaki pokazują im media. Świat wirtualny, gdzie fikcja jest wymieszana z rzeczywistością, kłamstwem, półprawdą i prawdą, a ta ostatnia służy tylko uzasadnieniu fikcji. Stąd tylko fikcyjne, ukierunkowane ideologicznie problemy stają się tematem sztuki.

Rozmawiałem z przedstawicielką jednej z najlepszych galerii w Londynie, White Chapel, która powiedziała mi, że Zofia Kulik żaliła się jej, iż reżim czerwonych został zastąpiony reżimem „czarnych”, czyli duchowieństwa. Ten sprytny, odwracający uwagę od rzeczywistości straszak jest głównym motywem niektórych artystów polskich.

\* \* \*

W latach 60. i 70. ubiegłego wieku wystrzeliły i rozstrzeliły się po świecie nowe kierunki artystyczne, połączone z nową estetyką i innym rozumieniem dzieła sztuki. Ruch Fluxus, happeningi, *performance*, *land art*, *arte povera*, a przede wszystkim sztuka konceptualna. Polska była w owym czasie odgradzona od świata żelazną kurtyną, ale coś się stało i u nas. Mimo że byliśmy najweselszym barakiem w obozie, sztuka była w kleszczach ustroju. Promocję dawał udział w wystawach z okazji piętnasto-, dwudziesto-, trzydziestolecia PRL, rewolucji czy święta kobiet. Artyści, nieliczna grupa, razem około 20 osób, spróbowali się z tego wyzwolić, licząc się z konsekwencjami. Wykorzystując luki w systemie, galerie studenckie, prywatne, plenery i bezpośrednie spotkania, udało się wzniecić popłoch, a także lekceważenie i pogardę rzeszy epigonów, oportunistów i krytyków. Była to sztuka biedna rzeczywiście, ale w tej biedzie było wiele entuzjazmu, uporu i desperacji. Sporadyczne kontakty z artystami zagranicznymi i przemycane publikacje dodawały nam pewności siebie i umacniały nas. Dopiero teraz można się do tego przyznawać bez lęku. Pojawiają się wystawy i książki, jak na przykład wystawy konceptualne w Warszawie i Lublinie, ostatnio wydana książka Łukasza Rondudy pt. *Sztuka lat 70. Awangarda* czy indywidualne monografie.

Różnorodność postaw, tematów, upodobań, przy braku scalającego nadzoru informacją i wymianą (jeszcze wiele rzeczy nie wyszło na jaw i nie zostało skonfrontowanych z tym, co zrobiono na świecie), staje się źródłem inspiracji, zapożyczeń albo wręcz dublowania, czyli nieumyśl-

nych replik tego, co powstało w tamtym czasie. Z tego można się tylko cieszyć. I chociaż Ewa Partum mówi o tym, że nic nowego nie powstaje, to ja wolę te poszukiwania czy kontynuacje, które drażą sfery pojęcia sztuka, statusu dzieła, artysty, działania i idei, w których to, co się przedstawia, nie jest takie jednoznaczne, banalne, nachalne, co Baudrillard kojarzy z jednoznacznością i „transseksualnością” pornografii w swoim *Spisku sztuki*. Sztuka, która jest odarta z tajemnicy, myślenia, wyobraźni i złudzenia, podchwytuje i ilustruje jedynie to, co przekazuje uparcie wypychana ideologia, a intelektualne elukubracje krytyków nie mają się nijak do przedstawianych rzeczy. Nie mając świadomości, że idzie tu tylko o władzę, inżynierię społeczną, artyści ekscytują się tym, okazując rzekome zaangażowanie i współczucie pozornie pokrzywdzonym. I to jest najprostsza droga do sukcesu.

Zrozumienie rzeczywistych problemów politycznych wymaga szerokiej wiedzy historycznej, a młodzi artyści bazują na informacjach medialnych. Media nie są ani demokratyczne, ani nawet nie udają obiektywizmu. Banał i kicz jako sprawdzone środki ogłupiania ludzi stają się tworzywem sztuki.

W obliczu takich spraw pytanie o sens, znaczenie i wartość sztuki może być odbierane tylko wtedy, kiedy będziemy zgłębiać istotę sztuki jako sztuki, a nie jej przydatność do celów politycznych danej grupy.

Mój wizerunek rzeczywistości artystycznej jest celowo wyostrzony, ale biorę też pod uwagę to, że mogę i chciałbym się mylić. Nie jestem tak radykalny jak Baudrillard i nie nazywam tego ostatnim stadium historii sztuki. Jeżeli kultura w wersji takiej, jaką wszyscy znamy, jeszcze jakiś czas przetrwa, to sens, wartość i znaczenie sztuki pozostaną, może tylko nie takie same, jak dotychczas.

\* \* \*

Czy sens sztuki jest wiecznie taki sam? Oczywiście, że nie. Poczynając od czasów, kiedy to, co dzisiaj w podręcznikach nazywane jest sztuką, sztuką nie było. Dopiero w renesansie pojawiło się określenie „sztuki piękne”, czyli to, co oprócz mistrzostwa wykonania wносиło jakąś wartość estetyczną, poznawczą, mitotwórczą. Artysta już nie tylko ilustrował mity i dzieje biblijne, ale narzucał im własne wyobrażenia, czyli wzbogacał twórczo to, co było zapisane w przekazie literackim. Tym samym uzyskiwał część autonomii, która już nie zawsze podobała się zleceniodawcom. Jego twórczość odrywała się od funkcji służebnej, zaczęła nosić piętno indywidualności. Jego wyobrażenie nie pokrywało się z wyobrażeniami czy oczekiwaniami odbiorców. Znane są konflikty i przeszkody, jakie

napotykali na przykład Caravaggio, Rembrandt czy van Gogh. Ale już dużo wcześniej można zauważyć różnicę indywidualności artystycznych, choćby na przykładzie Simona Martiniego i Giotta. To może być historia walki z nawykami wyobrażeniowymi.

O sztuce, moim zdaniem, powinno się mówić od momentu, kiedy pojawił się artysta, kiedy dostrzeżono jego rolę. I nie chodzi o to, żeby badać jego perypetie życiowe, ile miał kochanek itp. Ale jego indywidualne piętno, jego myślenie w powiązaniu z rzeczywistością historyczną jest istotne w nakładaniu się dziejów sztuki. To jego pozycja społeczna i funkcja rzutują na to, co jest jej sensem i znaczeniem w danym czasie. Świat zewnętrzny może te sensory zmieniać, odbierać i wypaczać.

Przywykliśmy w odniesieniu do sztuki rysować tło polityczno-społeczne, zwłaszcza było to zwyczajem w dobie realnego socjalizmu. Byli i są artyści, którzy w to tło byli zaangażowani, kiedy zbliżali się do sfer wpływowych. Mnie interesują ci artyści, którzy wyprzedzali swój czas, którzy szli pod prąd, którzy byli niechciani, tworzyli wbrew temu światu. Śledząc ich drogę, można rzec upór, niezłomność, dowiadujemy się, że geniusz twórczy kieruje się innymi uwarunkowaniami, niezależnymi od toku dziejów, a to wynosi jego dzieło na ponadprzeciętną wartość dla kultury i historii. Dopiero po czasie świat odnajduje, że z takiej postawy można być dumnym. Geniusze zawstydzają ludzkość. Teraz nie używa się takich słów. Geniuszy trzeba pomniejszyć, żebyśmy my byli więksi. Trzeba tylko większego dystansu czasowego, żeby to zawstydzenie znikło. Żyjemy w świecie zdominowanym przez miernoty i one nas zawstydzają też, tylko z innych powodów. To one nam narzucają swoją miarę wartości, zaniżają wartość człowieka i czynu w totalnym zagęszczeniu przekazów. Mechanizm wyławiania i kreowania idoli deprecjuje naszą zdolność do czynnego uczestniczenia w kulturze. Ulegamy prawom rynku.

Słowo „sztuka” spotykamy dzisiaj nader często, ale czy pytanie o sens, znaczenie i wartość sztuki nie jest pytaniem retorycznym? Czy komuś jest ono potrzebne? Czy nie jest to pytanie do niebytu? Miejsce na liście rankingowej zawiera w sobie odpowiedź na wszystkie pytania. Cena osiągnięta na aukcji znaczy to samo. Artyści zdają się na swoich wyręczycieli od kłopotliwych pytań i odpowiedzi. Właściwie to artysta nie musi odpowiadać na to pytanie albo nie musi o nich pamiętać. To my, czyli uczestnicy kultury, stajemy wobec takich pytań, ponieważ troszczymy się o siebie, ponieważ wielu rzeczy nie rozumiemy, nie wiemy, dokąd to wszystko zmierza. Straciliśmy zaufanie nie tylko do artystów, ale także do tych, którzy mają wpływ na to, dokąd nas prowadzą. W dzisiejszej rzeczywistości człowiek nie jest już panem swojego losu.

\* \* \*

Zdarza mi się dość często wyrażać troskę o kulturę europejską. Ale kultura europejska jest zlepkiem kultur narodowych. Sycimy się dorobkiem kultur greckich, włoskich, francuskich itd., ale lubimy też wychwytywać różnice. I chociaż wielu przedstawicieli innych kultur raczej nie wymieniają dla przykładu kultury polskiej, to ja w pierwszym rzędzie myślę o naszych wielkich poetach, malarzach, kompozytorach, a potem dopiero o innych, bo bliższa koszula ciału. To polscy artyści pozwalają mi ocenić wielkość innych i czuć się Europejczykiem bez kompleksów. Komunizm był internacjonalistyczny, ze wskazaniem na wschód. Neokomunizm współczesny jest też internacjonalistyczny, ze wskazaniem na zachód, chociaż ideologicznie jest kontynuacją pierwszego. Sztuka współczesna ma być sztuką globalną, postetniczną, chce być akceptowana i rozpoznawalna na świecie, toteż unika się spraw narodowych, by nie być poświadczonym o nacjonalizm. Dopuszczalne jest rozróżnienie sztuki trzeciego świata, sztuki feministycznej czy mniejszości seksualnych. To taka wspańałościowość lewicowców i poprawność. Zaczynamy się z tym oswajać. A więc znaczenie i wartość sztuki mierzona jest innymi kategoriami, oprócz oczywiście wartości rynkowej. Sens sztuki przesuwają się też w stronę takiego zainteresowania, ale jego znaczenie jest płynne. Nikt już nie zastanawia się nad jego znaczeniem, tak jak straciło już swoje znaczenie dobro i zło. A sztuką jest to, co zostało tak nazwane, i to niekonieczne przez artystę.

\* \* \*

Wielowiekową tradycją było, zwłaszcza w malarstwie i rzeźbie, że zamawiający decydował o tym, co artyści mają robić i jak, a jak im się nie podobalo, to odrzucali dzieło. (Nie tylko Caravaggio czy Rembrandt musieli przetykać takie porażki. Wiele projektów fresków i witraży odrzucono Stanisławowi Wyspiańskiemu. Poszły one na śmietnik, np. kościoły Franciszkanów, św. Krzyża w Krakowie, katedry wawelskiej, kościoły w Bieczu i Lwowie). Dopiero pod koniec XIX wieku artyści ośmielili się postawić na swoim, a to oznaczało kłopoty, krytykę, a nawet szyderstwa.

Komunizm dał artystom warunki nie do odrzucenia, tolerując wyłączenie zgodność z ówczesną ideologią. W krajach uznawanych przez nas za wolne też nie było za słodko, handlarze też mieli coś do powiedzenia. Poczynając od „Salonu odrzuconych” w 1863, dzięki działaniu grupowemu i paru rzeczywistym miłośnikom sztuki (jak Ambroise Vollard) artyści stworzyli własną hierarchię wartości i przebili się do świata. Potem przyszedł okres kontestacji galerii, a nawet muzeów (koronnym przy-

kładem jest puszka z kałem Piera Manzonięgo), a w końcu ruch Fluxus, sztuka ziemi, *arte povera*, konceptualizm, *performance*, sztuka poczty. Odpowiedzią handlarzy było uparte lansowanie popartu i hiperrealizmu. Rynek sztuki i z tymi artystami umiał sobie poradzić, a puszka z kałem Manzonięgo osiągnęła już wysoką cenę. I można by powiedzieć, że od początku lat 60., kiedy te zjawiska w sztuce zaistniały, sensem sztuki już nie było ściganie owego piękna, tylko poszukiwanie nowych znaczeń, nowych źródeł inspiracji, wkraczanie w rewiry niekompetencji, jak filozofia, strukturalizm, semiologia i antropologia, polityka. Inny status uzyskał też artysta (*I'm still alive* – On Kawara). Artysta szedł za duchem swojej ciekawości, wyobraźni i zdobywania wiedzy wcześniej artystom zakazanej. I chociaż ci artyści dzisiaj należą już do klasyków, wcześniej traktowani byli z ironią i lekceważeniem. Faktem jest, i ja tak uważam, że był to okres najdonioślejszy w dziejach sztuki XX wieku, będący wciąż źródłem inspiracji dla następców. Powoli, z końcem XX wieku rynek sztuki na powrót zaczął decydować o tym, co ma być sztuką. Sztuka nie wiadomo jaka albo jakakolwiek, czyli postmodernizm z jego obudową teoretyczną. Poprawność polityczna przykryła czapą ideologiczną wszelkie niezależne ruchy artystyczne, a biznes, czyli rynek sztuki, to potwierdził. Mamy więc sztukę ideologicznie poprawną, wspieraną przez handlarzy i instytucje kulturalne, a artyści są od roboty, nie od myślenia. Idol nowej lewicy, malarz Sasnal mówi, że on myśli tak samo jak Sierakowski z Krytyki Politycznej, czyli Nowego Wspaniałego Świata, czy może już nowej cywilizacji. Nie zaryzykuje myślenia na własną odpowiedzialność.

Sensu sztuki obecnej nawet nie usiłuję dociekać, bo nie chcę mierzyć się z całym establishmentem wokół sztuki, tej zwłaszcza, która jest najbardziej nagłaśniana medialnie. Strategia *art-worldu* mnie nie interesuje i nie usiłuję go przeniknąć, ponieważ żyję poza nim. Moja nadzieja jest w tym, że naprawdę wielcy artyści przebiją się przez tę zaporę, która jest szczelniejsza niż za komuny. Cenzura jest ukrywana pod płaszczykiem demokracji i wolności słowa.

\* \* \*

Ten przeklęty modernizm, który mimo oporu, obrzydzenia i wściekłości porządnych ludzi wtargnął do sztuki światowej wraz z awangardą i utrzymywał się w niej ponad 50 lat. Na czym polegało to zło? Polegało ono na przeświadczeniu, że sztuką jest to, co nowe. Na tym, że rzeczywista twórczość, odkrywczość miała prawo zapisać się w historii sztuki. Jakież to było uciążliwe dla artystów, ale szczególnie dla odbiorców. Nie można było się połapać ani oswoić z nowym kierunkiem, kiedy pojawiała się coś nowego, do czego nie było żadnego klucza, żadnej metody poznaw-



czej, bo przecież zmieniały się i metody, nie tylko środki wyrazu, estetyki, techniki, koncepcje i filozofie. Czytałem jakieś 10 lat temu, będąc w Anglii, wypowiedź młodej artystki amerykańskiej, jaką to ulgą dla niej był koniec modernizmu. Przyszedł postmodernizm i hulaj dusza, jakie poczucie wolności, swobody, że można robić, co się chce. Ale przecież modernizm nikomu nie zabraniał robienia, co się chce.

Modernizm to nie jest właściwe słowo na opisanie sztuki tego okresu, ponieważ to były bardzo różne sztuki. Cały wachlarz zagadnień już opisany i uszeregowany może być niesprawiedliwy, bo nie chciał uwzględnić wielkiej rzeszy artystów, którym się nie chciało niczego poszukiwać, ryzykować, myśleć, czyli rzeczywiście tworzyć. Bo rzeczywiści twórcy stworzyli takie wymaganie, które w końcu musieli uznać krytycy i historycy, a potem muzea.

Pamiętam, jak zalił mi się profesor warszawskiej ASP, Waław Wałkowski, ceniony grafik, realista (ilustrował drzeworytami książkę *Soso*), że pod wpływem presji modernistów musiał przejść na abstrakcje. Rzeczywiście dochodziło do takich absurdów, wynikających z niezrozumienia istoty rzeczy. Mieliśmy wiele przykładów naiwnego abstrakcjonizmu, w pogoni za nowoczesnością, wynikających z chęci dorównania modzie, nawet bary mleczne były malowane w „pikasy”.

Przyszła więc postmodernistyczna wolność. Róbta, co chceta. Ale przecież trzeba szukać jakiejś metody, żeby zwrócić na siebie uwagę, żeby zaistnieć w mediach, skusić krytyków. Tą metodą okazał się skandal, prowokacja, bluźnierstwa zorientowane na to, czemu przyklasną media, lewicowe środowiska, które najlepiej podchwycą okazję do robienia hałasu. Unieważniono tym samym uciążliwe wymaganie nowatorstwa i awangardę. Hierarchią artystyczną, promocją sztuki zajęli się teraz liderzy ideowi, pośrednicy i kuratorzy. Bunt, proszę bardzo, ale na smyczy ideologicznej poprawności. Nie wykluczam, że pośród artystów tego zjawiska są zdolni i wartościowi twórcy.

Najpopularniejszym środkiem przekazu są obecnie media elektroniczne, czyli film i fotografia. Te środki gwarantują najskuteczniejsze przyciąganie widza. Problem jest w tym, że trudno w nich zidentyfikować, gdzie jest to dzieło sztuki, na czym ono polega. Dlatego potrzebna jest informacja poprzedzająca, ale wówczas nie ma już niczego dla wyobraźni. To jest to, co Baudrillard porównywał do pornografii. W latach 50. ubiegłego wieku mówiło się o podpisie wewnętrznym, na podstawie którego można było rozpoznać, do kogo należy obraz. Z dużej odległości można było zidentyfikować obrazy Pollocka, de Kooninga, Marka Rothko czy mojego ulubionego Cy Twombly, a z Francuzów Schneidera, Hartunga czy Soulages'a. Podpis wewnętrzny był znakiem, zapisem akcji,

emocji, wrażliwości, temperamentu i tożsamości artysty, dokumentem potwierdzającym, że tylko on ma do niego prawo. Sens sztuki uwypuklał znaczenie artysty w dziele. Pomijam popart, w sztuce konceptualnej podpisem staje się zapis myśli, wyobraźni, intelektu, w filmie i zdjęciu dominująca jest przebiegłość. W sztuce mamy więc wahania sensu, pogłębianie i spłykanie, ukierunkowanie na rzecz, przedmiot albo na artystę, podtrzymanie jego roli w sztuce jako nośnika sensów, znaczeń i wartości czy umniejszanie albo eliminacja. W globalnym świecie i globalnej sztuce możliwe jest tylko to ostatnie. To znaczy, że o sztuce będą ustalać powołane do tego gremia.

W XXI wieku wszystko się zmienia. Nie wiem tylko, czy ten tłok zdarzeń jest sztucznie wywoływany, czy rzeczywiście musimy się oswoić do życia w masie. To wrażenie podkreślają wielkie pokazy, festiwale, przeglądy, manifestacje. To sprawia, że sztuka pozornie różnorodna wydaje się homogeniczna. Oczywiście każdy znajdzie tam coś dla siebie, ale głos pojedynczego widza nic nie znaczy. Liczy się ten, kto nadzoruje całość. On zbiera laury, wybija swoje nazwisko i staje się kimś ważnym. Tadeusz Kantor mówił: „Nie lubię tłoku”. Naturalnym odruchem jest, że artysta szuka ucieczki, alienuje się ze zbiorowości, nawet kosztem porażki, ale z potrzeby zachowania swojego ja. Można rzec, że tylko najsilniejsi zwyciężają, ale ta siła nie jest siłą sztuki, tylko siłą przebiccia, stratą energii, której potrzebuje twórcze skupienie, namysł, uwaga, wyczekiwanie na cud twórczego daru. Taki może być końcowy efekt wyścigu szczurów, a sztuka będzie rewią pomysłów i przebiegłości.

O ile na znaczenie i wartość sztuki artysta ma wpływ bardzo ograniczony, to w jego mocy jest kreowanie sensu i sensów tego, co powoduje. A to zależy nie tylko od jego ambicji, upodobań, ale też od horyzontu i przestrzeni, do której swoją twórczość będzie adresował i w której będzie upatrywał jej spełnienia. Albo to będzie doraźna korzyść i zadowolenie grona przyjaciół, albo też ufając swojemu powołaniu, będzie podejmował zadania o wymiarze znaczącym dla kultury czy narodu. Podkreślam – narodu, ponieważ to kultury narodowe w różny sposób akcentują swoje wymagania wobec sztuki. Inne są oczekiwania od artystów w krajach podbitych, jak na przykład w Polsce rozbiorowej czy okupowanej, inne tam, gdzie naród żyje beztrosko, a inne w atmosferze podboju czy rozbudzonych ambicji imperialnych. Troska, nihilizm czy zabawa różnie definiują sens sztuki. Suma doświadczeń przeszłości, czyli historia, kształtuje typy zachowań ludzkich, a także tęsknoty, upodobania i marzenia. To kształci rodzaj ambicji. Spełniać te oczekiwania czy ignorować z myślą o własnej satysfakcji, sukcesie gdziekolwiek, komukolwiek służąc?

Głośna ostatnio młoda artystka J. Rajkowska w rozmowie ze Żmijewskim powiedziała: „Brzydzą się ideą państwa narodowego, marzy mi się państwo beznarodowe albo ponadnarodowe”. Podobne marzycielstwo przyświecało wielu rewolucjonistom na początku XX wieku i podobną naiwność można zauważyć u współczesnej młodzieży artystycznej, która odrzuca dokonania swoich ojców. Moje zdanie jest takie, że bez umiłowania i zrozumienia własnej kultury nie można kochać żadnej. Jeżeli kultura jest przedmiotem umiłowania.

Znaczenie i wartość sztuki? Żeby nie zostawiać tych pojęć zupełnie bez odpowiedzi, pozwolę sobie na krótką sentencję. Ponieważ żyjemy w państwie niby-demokratycznym, nie będę rozwarstwiał ich ciężaru dla ludzi kultury i przeciętnego widza seriali. Tyle tylko, że ponieważ ci pierwsi zbliżają się do samounicestwienia, pojęcia te znikają z pola zainteresowania poza istnieniem symbolicznym w instytucjach, jak ministerstwo itp. Kultura jest zjadana przez naciski medialne i niezwykłą siłę mediów, której ulegają ludzie kultury, wychodząc im na przeciw.

Mamy więc kulturę pozorowaną (nie ma kultury wysokiej ani niskiej), gdzie różne paskudztwa mieszczą się pod tą nazwą. W takiej kulturze nic nie ma wartości samo w sobie, tylko te, które są przydane, przypisane rzeczom czy osobom. A jako takie, wszystko może być wyolbrzymione, zdegradowane lub wykluczone. W świecie wirtualnym rzeczy, w tym dzieła sztuki, podlegają dematerializacji na rzecz opinii. Opinia o rzeczy jest ważniejsza i trwalsza niż rzecz. Wychodząc naprzeciw zapotrzebowaniu nadawców opinii, otrzymujemy prawo do istnienia w obiegu wartości. Nasze marzenia i dywagacje o znaczeniu dzieła sztuki też będą podlegać temu prawu.

W tej sytuacji podkreślanie znaczenia sztuki dla kultury czy tożsamości narodu może być traktowane jako pobożne życzenie ludzi mijających się z rzeczywistością. Oczywiście mogą i chciałbym się mylić.

## The Sense, Meaning and Value of Art

This article proposes a critical analysis of the situation of art today in respect of its key concepts: sense, meaning and value. The author, a well-known figure in the world of performance art, argues from the standpoint of a creative artist actively seeking both to shape and to properly grasp that which is conveyed by the ethos of avant-garde art.



FRANCISZEK CHMIEŁOWSKI

CZY HEGLOWSKA DIAGNOZA SZTUKI  
JEST AKTUALNA?

W tekście rozważana jest Hegłowska idea zmierzchu sztuki oraz jej znaczenie dla teoretycznego pojmowania i praktycznego rozumienia faktów artystycznych. Autor poddaje hermeneutycznej analizie systemowe i empiryczne przesłanki Hegłowskiej tezy, konfrontując je z aktualnym stanem sztuki oraz artystycznej świadomości i jej interpretacją w filozoficznej estetyce.

---

Zapoczątkowane przez Hegla myślenie o sztuce jako zjawisku historycznym i dokonanym już etapie rozwoju ludzkiego ducha zostawiło głęboki ślad w późniejszej filozofii sztuki i w estetyce, które potraktowały serio czasowość i skończoność zasięgu artystycznej twórczości, wyprowadzając skrajne niekiedy konsekwencje dla jej szczegółowej, filozoficznej charakterystyki. Estetyczne teorie zazwyczaj nie przekładają się wprost na praktykę kulturowych procesów, wydaje się jednak, że w tym przypadku sprawa nie jest jednoznaczna. Historyczne myślenie zawisło nad artystyczną świadomością niczym „miecz Damoklesa”, oddziałując wyraźnie na kierunek i charakter przemian także w obrębie samej sztuki.

Rozwijająca się od stuleci w powolnym tempie i według właściwych danej epoce stylistycznych przekształceń artystyczna *praxis* nabrała od czasów romantyzmu wyraźnego przyspieszenia i szczególnej dynamiki. Artyści zaczęli odchodzić od wiążącej ich przez długie wieki naczelnej zasady sztuki jako umiejętnego wytwarzania według wskazań prostomyślnego rozumu (*recta ratio factibilium*) i zwrócili się ku zadaniom, które (w ich mniemaniu) były bardziej doniosłe, chociaż mniej określone i prowadzące niekiedy do paradoksalnych konsekwencji. Należały do nich, z jednej strony, elitarne i uwikłane w metafizykę dążenia do ogar-

nięcia i naocznego przedstawienia absolutnej prawdy w sztuce, z drugiej zaś – ciągle ponawiane próby przełamania elitaryzmu sztuki i zaangażowanie w realizację populistycznych roszczeń do maksymalnego jej upowszechnienia i rozszerzenia zakresu jej oddziaływania nawet na najbardziej prozaiczne obszary ludzkiego życia. Z późniejszej perspektywy artystycznych zdarzeń oraz ich filozoficznej wykładni stało się jasne, że oba te dążenia okazały się niemożliwe do uzgodnienia i zrealizowania. Z trudnościami artystycznego przedstawienia absolutu zmagало się wielu romantyków i neoromantyków, takich jak: Caspar David Friedrich, Joseph Anton Koch, Phillip Otto Runge, William Turner, Gustave Moreau, Arnold Böcklin, Ferdinand Hodler i inni, dla których Natura była synonimem boskości. Zadanie to podejmowali również twórcy klasycznej awangardy: Wasyl Kandyński, Piet Mondrian i Kazimierz Malewicz, na których artystyczne dążenia wskazywał J.F. Lyotard jako na paradygmatyczny przykład funkcjonowania „nostalgicznej” kategorii wzniosłości. Romantyczne zafascynowanie absolutem utraciło swoją siłę, kiedy pluralistyczna i zmierzająca do relatywizmu neoawangardowa i ponowoczesna estetyka porzuciła zainteresowanie metafizyczną prawdą (uznając ją za zbędny balast i jeden z rodzajów oddziaływania „wielkiej narracji”), a w końcu wraz z fundującą ją filozofią postmoderny podważyła sensowność uprawiania samej metafizyki. Podobnej transformacji uległa również podatna na wpływy estetyki artystyczna świadomość, wyzbywając się zainteresowania ejdetycznymi wymiarami ludzkiego świata na rzecz przygodnych i pluralistycznie postrzeganych, rozproszonych zjawisk. Zapoczątkowane również przez romantyzm zainteresowanie sztuki zwykłą codziennością oraz dążenie do maksymalnego rozszerzenia obszaru funkcjonowania sztuki doprowadziło w praktyce do skutków przeciwnych niż zamierzone. Okazało się, że próba oddziaływania sztuki na pospolitą rzeczywistość, jak każdy rodzaj oddziaływania, jest relacją dwustronną i obok jakościowej przemiany potocznego życia przez sztukę uaktywnił się także proces zmierzający w kierunku przeciwnym, prowadzący do opanowania sztuki przez potoczność. W efekcie doszło do zatarcia granicy między sztuką i zwykłą codziennością, co faktycznie spowodowało zanik aksjologicznych dystynkcji między tymi dwoma dziedzinami, a w konsekwencji postępującą trywializację sztuki i powolną erozję konstytuujących ją estetycznych i artystycznych wartości.

## Kwestia prawomocności sztuki

W ciągu tysięcy sztuka funkcjonowała jako ważny i trwały czynnik ludzkiej kultury. Artystyczne formy wyrazu znane były już człowiekowi paleolitycznemu (*homo sapiens sapiens*) od początku ukształtowania się jego gatunkowej, wyróżniającej specyfiki. Możliwe, że najwcześniejsza pos-

tać sztuki, zespolona z magią, szamanizmem i pierwotnymi formami religijnego myślenia, miała tu decydujące znaczenie. Pełniła bowiem funkcję katalizatora w procesie kształtowania się ludzkiej świadomości, utrwalając i wzmacniając inteligentne strategie działania niezbędne w walce o byt i biologiczne przetrwanie gatunku.

Umocowana w ten sposób pozycja sztuki w świecie człowieka wydawała się być faktem oczywistym i tak była postrzegana przez całe tysiąclecia. W zasadzie nikomu nie przychodziło na myśl totalne kwestionowanie jej prawomocności ani podważanie spełnianych przez nią rozlicznych funkcji. W filozoficznych rozważaniach dociekano charakteru jej źródeł i istoty, spierano się o doniosłość bądź wątpliwą wartość niektórych jej przejawów, jednak nie brano pod uwagę możliwości jej całościowej eliminacji z ludzkiego świata. Sztuka nie stanowiła zagrożenia dla progresywnego rozwoju i pozytywnych przekształceń kulturowych.

Problem uzasadnienia racji bytu sztuki był tematem dyskutowanym w europejskich dziejach wielokrotnie. Pojawiał się i powracał zazwyczaj w sytuacjach dla kultury przełomowych, szczególnie w procesie kształtowania się nowych paradygmatów rozumienia świata i związanego z tym współzawodnictwa między różnymi rodzajami wiedzy oraz roszczeniami do optymalnego ujmowania prawdy. Tak było w przypadku decyzji Platona o usunięciu mimetycznych poetów z projektu idealnego państwa. Filozof ten zakwestionował właściwy sztuce i utrwalony w tradycji obrazowy i narracyjny sposób przekazywania wiedzy, wprowadzając w to miejsce filozoficzną spekulację, odwołującą się do języka pojęciowych abstrakcji. Pewne rodzaje sztuki w jego przekonaniu nie mogły dobrze realizować funkcji prawdziwościowej, gdyż ze swej natury była uwikłane w metaforyczną wieloznaczność i różnego rodzaju antropomorficzne złudzenia, co czyniło je mało przydatnymi w procesie rzeczywistego poznania świata.

Innego rodzaju krytyczne myślenie o sztuce było uzasadniane motywami o charakterze religijnym i politycznym, które doszły do głosu w czasach późnego antyku i wczesnego średniowiecza. Narastało ono przez kilka stuleci i ujawniło się w postaci znanego „buntu ikonoklastów” skierowanego przeciwko sztuce figuratywnej. Źródło sporu miało charakter religijny i teologiczny, dotyczyło sprawy interpretacji przekazu zawartego w starotestamentowej księdze *Exodus*, mówiącego o zakazie bałwochwalstwa. Dodatkowe wzmocnienie i praktyczne rozwinięcie uzyskał spór na płaszczyźnie politycznej, kiedy bizantyński cesarz Leon III wydał w roku 725 „edykt przeciwko ikonom”, mając na uwadze nadzieję na pojednanie ze światem islamu i wyznawcami religii żydowskiej, realnymi siłami stanowiącymi zagrożenie dla wschodniego cesarstwa. Spór został rozstrzygnięty na korzyść sztuki w czasie Synodu Nicejskiego (w roku 787), kiedy Kościół dostarczył nowego usprawiedliwienia dla sztuki Zachodu, uznając ją za peł-

noprawny i wartościowy środek przekazu sensu zawartego w przesłaniu „Dobrej Nowiny”. Decyzja ta miała dalekosiężne, strategiczne znaczenie i zaważyła pozytywnie na późniejszych losach i rozwoju sztuki zachodniej Europy, stając się główną przesłanką akceptacji symbolicznych form języka sztuk plastycznych, zachodniego malarstwa, rzeźby i architektury.

Po długim, trwającym ponad dziesięć wieków okresie samozrozumiałej obecności sztuki w korpusie zachodnioeuropejskiej kultury problem jej prawomocności stał się ponownie przedmiotem filozoficznej debaty za sprawą dialektyki Hegla, w której została poddana w wątpliwość nie tylko forma bądź funkcja artystycznych przedstawień, lecz zanegowana także ich potrzeba. Hegel, podobnie jak Platon, lecz w bardziej radykalny sposób, zakwestionował przydatność sztuki ze względów kognitywnych. Jego na wskroś destrukcyjna idea przeszłościowego charakteru sztuki miała działanie ładunku wybuchowego z opóźnionym zapłonem. Wprowadzona do filozoficznej debaty, nie od razu została podjęta przez romantyków, lecz powoli drażyła artystyczną świadomość kolejnych pokoleń, stając się jednym z głównych wątków estetycznej refleksji nad sztuką w drugiej połowie dwudziestego wieku. W tym właśnie czasie w opinio-twórczych kręgach artystycznych, jak również w krytyce, estetyce i filozofii sztuki pojawiły się rozmaicie interpretowane opinie o zmierzchu sztuki, mające swoje źródło nie tylko w świadomym przyswojeniu Heglowskiej diagnozy, lecz również w progresywnych przemianach zachodzących w obrębie artystycznej praktyki. Dla jednych nowa sytuacja była tylko symptomem zmiany gustów nadchodzącego pokolenia i przejawem otwarcia na nowe możliwości, dla innych oznaczała koniec i wyczerpanie dotychczasowego modelu funkcjonowania sztuki i rozumienia zjawisk artystycznych. Odwołujący się do anarchicznego pomysłu Duchampa konceptualiści zanegowali niezbywalną dotąd ważność estetycznych momentów sztuki i potrzebę przedmiotowego jej istnienia, uznając za wystarczające dla niej bycie tylko w postaci aktywności myślowej oraz dyskursywnej wypowiedzi opisującej jej wewnętrzne i zewnętrzne właściwości. Ich wyzwanie pod adresem sztuki stanowiło w pewnej mierze kontynuację dążeń teoretyków awangardy, takich jak np. T.W. Adorno, który podkreślając epistemiczne walory artystycznego przekazu, gotowy był płacić za to cenę rozbicia artystycznej formy jako tradycyjnego siedliska niepotrzebnej już obecnie tradycyjnej kategorii smaku, zubożonej znaczeniowo i zredukowanej do poziomu „kulinarnego momentu” dzieł sztuki, zawartego w misternej konstrukcji estetycznego pozoru<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. T.W. Adorno *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia* M. Łukasiewicz (tł.) Kraków 1999 s. 266.



Oddzielona od sztuki estetyczność stała się dla niektórych teoretyków postmoderny (takich jak J.F. Lyotard oraz W. Welsch) podstawową kategorią w interpretacji całej przestrzeni ludzkiego świata, której semantyczna głębia została zredukowana do poziomu doznań cielesnych. Jednak nie dla wszystkich tak wyolbrzymiona estetyczność przedstawiała się jako czynnik pozytywny. W oddzieleniu somy od logosu, wyrażającym się w przesadnej estetyzacji ludzkiego życia oraz w intelektualizacji działań artystycznych dostrzegał przejawy kryzysu wnikliwy analityk kultury konsumpcyjnej Jean Baudrillard, rozumiejący zjawisko awangardowej i postmodernistycznej ekspansji sztuki na coraz to nowe obszary świata jako przejaw zgubnego dążenia, prowadzącego do pograżania się euro-amerykańskiej kultury w otchłaniach banału i posthumanizmu<sup>2</sup>.

W sposób najbardziej wyraźny prognozę końca sztuki przedstawił Arthur Coleman Danto, który stwierdził, że sztuka w ewolucyjnym procesie doskonalenia własnych środków przekazu osiągnęła stan krytycznej transformacji, przez co „zdołała doprowadzić nas do rdzenia swej własnej filozofii”<sup>3</sup>. Ta ‘epokowa’ przemiana dokonała się rzekomo w wystawionym przez Andy’ego Warhola słynnym artefakcie *Brillo Box*, który uzyskał status dzieła sztuki na zasadzie nominacji, pozostając przy tym nieodróżnialnym od zwykłego, użytkowego przedmiotu. Amerykański filozof stwierdził, że zgodnie z odkrytą w ten sposób esencjalną wiedzą o przedmiotach kulturowych problem istoty sztuki i określających ją funkcji nie może być dłużej rozważany na jej własnym poziomie, lecz na metapoziomie interpretującej ją teorii. Pytanie o to „czym jest sztuka?” zostało zastąpione pytaniem „dlaczego coś jest sztuką?”, a umiejscowienie problematyki esencjalnej zostało przeniesione z artystycznej struktury dzieła w środowisko otaczającego je interpretacyjnego kontekstu. W ten sposób problematyka sensu, znaczenia i wartości sztuki została pozbawiona przedmiotowego odniesienia, zaś możliwości jej wiążącego rozstrzygnięcia zostały przekazane historycznie i kulturowo umocowanym instancjom decyzyjnym. Danto stwierdził, że poszukiwanie istoty zawartej w artystycznych wytworach, jak to czyniła tradycyjna filozofia (np. fenomenologia bądź hermeneutyka), stało się już nieaktualne i zbyteczne, ponieważ

[w dzisiejszej sytuacji kulturowej] wszystko może być sztuką [...], jesteśmy w sytuacji, którą można by nazwać sytuacją końca sztuki. Po raz pierwszy kultura znalazła się w takiej sytuacji. Jest to sytuacja doskonałej wolności<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Por. J. Baudrillard *Spisek sztuki* S. Królak (tł.) Warszawa 2006.

<sup>3</sup> A.C. Danto *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki* L. Sosnowski (tł.) Kraków 2006 s. 236.

<sup>4</sup> Tamże, s. 242.

Sformułowana przez Danto opinia o stanie sztuki współczesnej na pozór wydaje się być zbieżna z diagnozą Hegłowską. Nasuwająca się analogia posiada jednak charakter powierzchowny i pozbawiona jest głębszej motywacji. Dla niemieckiego filozofa nieaktualny charakter sztuki oraz zapowiedź jej zmięczenia wynikały z logicznej struktury jego filozoficznego systemu, szczególnie z konieczności realizowania się metafizycznie pojętego ideału wolności ducha. W opinii przedstawionej przez Danto o żadnej metafizycznie ugruntowanej konieczności nie może być mowy, zaś rozważana przez niego „sytuacja doskonałej wolności” spełnia się jedynie na poziomie estetycznie pojętej empirii, podlegającej w najlepszym przypadku stochastycznemu żywiołowi gry bądź konstruktywistycznie motywowanej samowoli zarządców świata sztuki. Sprawa uzasadnienia idei końca sztuki wymaga dokładniejszego rozpatrzenia.

### Status sztuki w filozoficznym projekcie Hegla

Filozoficznej problematyce estetyki poświęcił Hegel wiele uwagi. Słynna teza o przeszłościowym charakterze sztuki i wyczerpaniu się jej roli w dziejach rozwoju ducha była przedstawiana i uzasadniana przez niego wielokrotnie, najpierw w wykładach z estetyki wygłoszonych w Heidelbergu (w roku 1818), a później w wykładach berlińskich (w latach 1820-1829)<sup>5</sup>. Sztuka w systemie filozofii Hegla miała ważne znaczenie, ponieważ stanowiła jeden z podstawowych środków eksterioryzacji i samoprezentacji rozwiniętej formy ducha. Dzięki możliwości ucieleśnienia się w sztuce duch po raz pierwszy osiągnął postać „myśli myślącej siebie” i w ten sposób mógł ukazać samemu sobie swoją własną istotę. Ujawniając siebie w nieskończonym akcie samorefleksji, duch odsonił przed samym sobą swoją absolutną naturę, do której należała możność bycia podmiotem i zarazem przedmiotem odniesienia własnych poznawczych relacji. Czynie działający i prezentujący się w sztuce duch absolutny, będący własną ontyczną podstawą, osiągnął konkretną i pełną postać dopiero w ludzkiej samoświadomości. W ten sposób Hegel uzasadnił tezę, że sztuka jest jednym z ważnych czynników i form samoorganizacji ludzkiej psychiki.

W systemie filozofii Hegla sztuka od samego początku została włączona do mentalnego obszaru działania, co radykalnie odróżniało ją od świata rzemieślniczych wytworów i bezrefleksyjnie istniejących przedmiotów natury. Ta filozoficzna decyzja została później podkreślona i wszechstron-

---

<sup>5</sup> Tekst *Wykładów o estetyce* został opublikowany dopiero w 1841 r., już po śmierci Hegla, przez jego ucznia H. Hotho, który posłużył się w swej pracy oryginalnymi notatkami Hegla z 1820 r., własnymi notatkami z 1823 r. oraz notatkami innych słuchaczy z lat 1826-29. Por. G.W.F. Hegel *Estetyka* A. Landman i J. Grabowski (tł.) t. 1 Kraków 1964 s. XII.

nie wykorzystana przez twórców sztuki konceptualnej. Warto zauważyć w tym miejscu aktualność myśli Hegłowskiej, zbieżnej z wynikami badań prowadzonych we współczesnej nauce. Wyznaczenie sztuce i artystycznej działalności ważnej roli pośród czynników sprzyjających powstaniu i rozwojowi ludzkiej samoświadomości jest zgodne ze współczesnym stanem wiedzy empirycznej, zwłaszcza socjobiologii i kognitywistyki zajmującej się badaniem natury i funkcjonowania ludzkiego umysłu oraz rekonstrukcji ewolucyjnego procesu rozwoju naturalnych i prekułturowych form ludzkiej aktywności<sup>6</sup>.

Hegłowski duch absolutny, będący syntezą i jednością tego, co subiektywne i obiektywne, podmiotowe i przedmiotowe zarazem, posiada wymiar nieskończony. Przejawia się jednak w ograniczonej ludzkiej skończoności i poprzez nią się manifestuje jako samoświadoma ludzka psychika, zdolna ujmować myślowo zewnętrzne względem niej przedmioty, jak również bezpośrednio w introspekcji doświadczać, pojmować i analizować samą siebie. Będąc żywym procesem rozwijającego się bezustannie samopoznania, duch absolutny urzeczywistnia się w trzech kolejno następujących po sobie etapach i formach samoprezentacji: w sztuce, religii i filozofii. W charakterystyce sztuki Hegel nawiązuje do Schellingiańskiej teorii metafizycznego sensu, przyjmując, że sztuka jest zmysłowym i obrazowym przejawem tego, co poza zmysłowość wykracza. Artystyczne wytwory oraz towarzyszące im artystyczne piękno spełniają się w funkcji symbolu, pod zmysłowymi formami doświadczenia zawierają i pozwalają uchwycić pewien naddatek, *Zuwachs am Sein*, „coś więcej”, co sugeruje obecność nieskończonej głębi, dającej o sobie znać w zgodności ogólnego pojęcia i odpowiadającego mu konkretnego przedstawienia, niewyczerpalnej idei i jej konkretnego, estetycznego wyrazu. Sztuka w systemie filozofii Hegla jest tylko wstępnym etapem ujawniania się ducha. Wyższy stopień możliwości prezentowania się absolutu stwarza metaforyczny język symboli religijnych, najwyższy zaś – czysto pojęciowy język spekulatywnej filozofii.

Każde wartościowe dzieło sztuki widziane z perspektywy Hegłowskiej estetyki posiada zatem dwudzielną, idealno-formalną budowę. Idea stanowi o treści sztuki, natomiast pojęcie formy (rozumiane inaczej niż w tradycji arystotelesowskiej) wskazuje na konkretną postać zmysłowego i obrazowego przedstawienia. Dzieła sztuki mogą się różnić między sobą co do stopnia zestrojenia elementów idei i formy, a tym samym mogą być bliżej

---

<sup>6</sup> Por. E.O. Wilson *O naturze ludzkiej* B. Szacka (tł.) Poznań 1998; W. Hirstein, V.S. Ramachandran *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego* M.B. Florek i P. Przybysz (tł.) [w:] *Mózg i jego umysł* W. Dziarnowska, A. Klawiter (red.) Poznań 2006.

lub dalej od artystycznego ideału, który wyznacza optimum możliwości sztuki swojego czasu. Artystyczny ideał stanowi wzorzec uformowania środków wyrazu według treści zawartej w pojęciu, z tym pojęciem zgodnej i ściśle z nim zintegrowanej. Zgodność pojęcia i estetycznego przedstawienia, idei i sposobu jej przejawiania się w estetycznym pozorze (*Schein*) została określona przez Hegla mianem piękna. Zadaniem Heglowskiej filozofii sztuki było badanie i teoretyczna rekonstrukcja logiki przemian ideału w bezustannym procesie jego rozwoju. Następujące po sobie artystyczne i stylowe formacje przedstawiają się w tym ujęciu jako różne stopnie rozwoju ideału właściwego danej epoce historycznej i zostały uszeregowane według stopnia skuteczności przejawiania się idei w medium estetyczności. Hegel wskazuje na trzy podstawowe, ukształtowane w dziejach modele sztuki, z których każdy zawiera własną wewnętrzną dynamikę i dalsze dialektyczne rozczłonkowanie. Wyznaczają one trzy następujące po sobie epoki funkcjonowania twórczej aktywności: sztukę symboliczną, klasyczną i romantyczną. W sztuce symbolicznej, której przykładem są dzieła starożytnego Wschodu, wewnętrzna idea nie znalazła jeszcze pełnego ekwiwalentu w odpowiadającej jej zewnętrznej formie, dlatego artystyczne przedmioty wywodzące się z tego czasu pełne są bogatej, lecz pustej znaczeniowo ornamentyki i stanowią jedynie zapowiedź dalszych przemian sztuki. Wyższy stopień harmonijnego zestrojenia i równowagi między ideą a jej zewnętrznym wyrazem został osiągnięty dopiero w klasycznej sztuce greckiej, zwłaszcza w klasycznej rzeźbie, która dzięki autentyczności twórczego przeżycia i mistrzostwu wykonania zrealizowała szczyt formalnego ideału piękna. Potrafiła ona zawrzeć i uzmysłowić w skończoności przedstawienia to, co ze swej natury jest nieskończone, czyli głębię ludzkiego ducha. Jednakże pełną wolność i nieskończoność ducha absolutnego, jak również jego przewagę nad ograniczonością materii, potrafiła wyrazić dopiero sztuka romantyczna, która przestrzenne i statyczne formy artystycznego przedstawienia zastąpiła formami dynamicznymi i rozpiętymi w czasie, co znalazło wyraz w malarstwie, literaturze i muzyce. Materiałem malarstwa nie jest już twardy materialny surowiec (kamień, drewno itd.), lecz płaska, iluzyjnie skonstruowana powierzchnia płótna, pełna żywej gry światła i koloru. Ten rodzaj sztuki wyzwala się spod przestrzennych uwarunkowań świata materii i ogranicza do płaszczyzny, za to jest w stanie wyrazić całą gamę uczuć i stanów duszy, przedstawić działanie i czyny pełne dramatyzmu. Jeszcze więcej potrafi wyrazić muzyka, której udało się zupełnie uwolnić od przestrzenności przyrody (choć nie od czasowości) i wkroczyć w świat wzruszeń ludzkiego życia wewnętrznego. Natomiast poezja wyzwoliła się także i z ograniczeń czasowych, operując tylko mentalnie istniejącymi znakami. Artystyczny romantyzm w rozumieniu Hegla był niezwykle szerokim zjawiskiem, obejmował formy sztuki od późnej starożytności i średniowiecza

do dziewiętnastego wieku, w których z wielką siłą dawał o sobie znać element duchowy, wyrażający się w elementach religijnych i mistycznych artystycznych przedstawień. W sztuce romantycznej doszło jednak do ponownego zaburzenia równowagi między ideą (treścią) a formą, czyli sposobem przedstawienia. Odpowiadająca tej formacji zmysłowa postać artystycznych przedstawień okazała się zbyt ciasna i zbyt uboga dla treściowo rozwiniętej idei i przestała zadowalać wymagającą wyobraźnię twórczych podmiotów, które musiały sięgnąć po bardziej adekwatne środki przekazu treści duchowych. Pozbawione równowagi romantyczne formy sztuki stanowią zapowiedź przejścia do wyższego rodzaju przejawiania się ducha, jakim była religia, co *de facto* spełniało się już w poezji operującej wolnymi od mimetyzmu, swobodnymi, metaforycznymi wyobrażeniami znaczeń. Poezja zawsze zwracała uwagę na to, co „decydujące, istotne i znamienne”, czyli „to, co idealne, a nie to, co tylko istniejące”<sup>7</sup>. Zdaniem Hegła, sztuka nie jest jednak najlepszą formą poznania i w tym zakresie sztuki piękne dały się wyprzedzić przez wolne od zmysłowych przedstawień myślenie. Pisał o tym Hegel już na wstępie swoich rozważań w sposób następujący:

Swoista forma, jaką stanowi twórczość artystyczna i jej dzieła, nie zaspokaja już naszych najwyższych potrzeb. Wyrośliśmy już z tego, byśmy mogli dziełom sztuki oddawać cześć boską i modlić się do nich. Wrażenie, jakie one na nas wywierają, tkwi raczej w dziedzinie myśli, a to, co w nas budzą, wymaga jeszcze jakiegoś innego potwierdzenia”<sup>8</sup>.

W perspektywie badań estetycznych Hegła sztuka, mimo wysokiej oceny, została potraktowana instrumentalnie, przedstawiona jako rodzaj szlachetnego, ale jednak narzędzia, środka realizacji celów ducha absolutnego, wśród których najważniejszym jest bezustanne pogłębianie świadomości jego własnej wolności. W płaszczyźnie egzystencjalnej oznacza to zjednoczenie subiektywnych dążeń człowieka z obiektywną logiką duchowego rozwoju świata, czyli pogodzenie ludzkich, subiektywnych zamierzeń ze świadomością rozpoznanej konieczności i dialektycznie pojętego kierunku rozwoju rzeczywistości. Wolność sztuki jest ściśle sprzężona ze świadomością jej ograniczeń. Ten pozorny paradoks jest związany z istotą artystycznej twórczości. Jego działanie mogą zrozumieć tylko wielcy mistrzowie, zdolni intuicyjnie rozpoznać prawidłowości rozwoju ducha i wyrazić je poprzez wartościowe zestrojenie heteronomicznych elementów składających się na dzieło sztuki. Potrafią oni uzgodnić ideę artystycznego przesłania oraz materialne i zmysłowo uchwytnie środki estetycznego wyrazu.

---

<sup>7</sup> Por. G.W.F. Hegel *Wykłady o estetyce...* wyd. cyt., t. I s. 274.

<sup>8</sup> Tamże, s. 19.

Sztuka stanowi zatem pierwszą i najmniej doskonałą formę samowiedzy ducha absolutnego, po niej musiały nadejść, zdaniem Hegla, formy i sposoby bardziej sprawne w procesie transmisji duchowego przesłania. To metafizyczne założenie Heglowskiej estetyki już na wstępie determinuje sztukę jako skończoną całość, ciąg zjawisk i zdarzeń, w której wizję rozwoju została wpisana świadomość jej końca. Filozoficzne rozpoznanie tego stanu rzeczy jest punktem wyjścia i właściwym przedmiotem naukowych badań Hegla przedstawionych w *Wykładach o estetyce*, gdzie już na początku pierwszego tomu znajdujemy znaczące stwierdzenie:

Sztuka jest i pozostaje dla nas z punktu widzenia swych najwyższych zadań minioną przeszłością. [Jest tak, ponieważ] utraciła rzetelną prawdę oraz żywotność i została przeniesiona do sfery wyobrażeń, niezależnie od tego, jak bardzo nadal jest przeświadczona o swojej dotychczasowej niezbywalności<sup>9</sup>.

Teza o przeszłościowym charakterze sztuki jest mocno osadzona w strukturze filozoficznego systemu Hegla i stanowi konsekwencję jego dialektycznej teorii rozwoju rzeczywistości. Koncepcja zmierzchu sztuki posiada jednak w Heglowskiej estetyce szersze i bardziej wszechstronne uzasadnienie, wynika nie tylko z przesłanek systemowych, lecz również z uważnej obserwacji artystycznej praktyki i analizy wytwarzanych przez nią faktów.

## Empiryczne przesłanki tezy o zmierzchu sztuki

Właściwym zadaniem sztuki jest, według Hegla, przedstawianie prawdy o duchowej kondycji człowieka i świata. Podobnie jak inni romantycy, berliński filozof był przekonany, że zadania tego nie może spełniać sztuka związana z określoną życiową funkcją, bowiem tak pojętej sztuce brakuje „wolnego samostanowienia”, w którym mogłaby spełniać się zgodnie ze swoim immanentnym celem. Do poziomu metafizycznej prawdy potrafi wznieść się tylko sztuka wolna od wszelkich doraźnych zobowiązań. Hegel mocno podkreślał autonomię sztuki i jej niezależność od funkcji służebnych, pisząc, że:

Zainteresowanie artystyczne różni się tym od praktycznego zainteresowania cechującego pożądanie, że pozostawia swój przedmiot wolny dla siebie, podczas gdy pożądanie posługuje się nim dla własnego użytku, niszcząc go. Natomiast od teoretycznego sposobu rozważania cechującego intelekt naukowy różni się

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 21.

ono tym, że ujawnia zainteresowanie przedmiotem w jego jednostkowej egzystencji i nie pracuje nad przekształceniem go we własną ogólną myśl i ogólne pojęcie<sup>10</sup>.

Akceptując Kantowską bezinteresowność sztuki, Hegel nie oddziela jej zatem od żywiołu poznawczego, będącego jej udziałem, choć tylko na wstępnym, elementarnym poziomie. Bliskie Hegłowskiego ideału sztuki były wytwory sztuki klasycznej, doskonałe pod względem formy i zarazem skupione na naocznym wyrażaniu prawdy. W miarę upływu czasu i narastania dialektycznych napięć w samej rzeczywistości świadomości ideału ulegała w sztuce stopniowemu zatarciu, aż do zupełnego wchłonięcia go przez wszechogarniającą „prozę życia”. Prawda artystyczna realizowała się przede wszystkim w klasycznej rzeźbie, lecz również wyraźnie występowała w klasycznych utworach literackich, szczególnie w eposie i tragedii. Te rodzaje literatury były zdolne uchwycić istotę dialektycznie zbudowanego charakteru człowieka w jego integralnej i niepowtarzalnej postaci. Ludzkie charaktery przedstawione w klasycznej literaturze odznaczały się jednolitością oraz dobrze zarysowaną, stałą i nieustępliwą postawą. Jednocześnie były dane w całym bogactwie swoich indywidualnych właściwości i różnorodności przejawów. Jako przykład tak skonstruowanej postaci Hegel wskazuje Achillesa z eposu Homera, który został przedstawiony w różnych sytuacjach życiowych, ujawniających jego na wskroś ludzkie, wielorakie reakcje i zachowania. Heros potrafił kochać swoją matkę Tetydę, oplakiwać Briseidę, a w urażonej dumie spierać się z Agamemnonem. Potrafił być wiernym przyjacielem, lecz bywał również gniewny i porywczy, mściwy i okrutny w stosunku do wrogów. Podobnie w sposób wyrazisty, wszechstronny i wieloaspektowy została przedstawiona postać Romea z Szekspirowskiego dramatu, łącząca dialektyczne sprzeczności z integralną jednością charakteru. Dalszy rozwój sztuki, zdaniem Hegla, przyniósł tylko artystyczne zubożenie w sposobie przedstawiania postaci i tendencję do schematycznego ich traktowania, sprowadzania bogactwa ich osobowości do jakiejś jednej wyróżniającej cechy, np. skąpstwa lub bigoterii, jak w teatralnych sztukach Moliera.

Nowożytny i romantyczny sposób ujęcia ludzkich charakterów w sztuce stanowi wyraźny regres w porównaniu z szerokością i głębią klasycznej perspektywy. Postacie literackich bohaterów stały się wątle, mgliste i nieokreślone, zaś współczesna sztuka odeszła, zdaniem Hegla, od swojego naczelnego zadania, jakim było przedstawianie najważniejszych moralnych i społecznych kwestii swojego czasu. Zadanie to spełniała prawdziwie wielka i wartościowa sztuka od początku swojego istnienia i na zawsze pozostanie to jej naczelnym obowiązkiem, ponieważ według Hegla:

---

<sup>10</sup> Tamże, s. 66.

Poezji wolno będzie zawsze wysuwać na czoło tylko to, co decydujące, istotne, znamienne; istotnym zaś w całej pełni jest właśnie to, co idealne, a nie to, co tylko istnieje i czego drobiazgowo opisywanie w związku z jakimś zdarzeniem czy jakąś sceną musiałyby stać się mdłe, bezduszne, nużące i trudne do wytrzymania<sup>11</sup>.

Na podstawie analizy licznych przykładów z literatury Hegel stwierdza, że sztuka powinna przedstawiać zawsze realne konflikty, mające swoją podstawę w „stanie świata”, czyli w konfiguracji rzeczywistych sprzeczności właściwych danej epoce. Ucieleśnienie owych konfliktów, sprzeczności i ogólnych tendencji rozwoju dokonuje się w konkretnych myślach, sposobach rozumowania, dążeniach i czynach przedstawianych postaci. Dla uwyrażnienia tej powinności sztuki Hegel posługuje się pojęciem *patosu*, oznaczającym efektywne zestrojenie „istotnych sił ducha czasu” z autentycznymi działaniami i dążeniami określonych jednostek. W ujęciu Hegla *patos*:

[...] stanowi właściwy ośrodek i prawdziwą domenę sztuki; jest on zarówno głównym czynnikiem działającym w dziele sztuki, jak i najsilniej oddziałującym na widza. Albowiem *patos* potrąca strunę, która wywołuje oddźwięk w sercu każdego człowieka<sup>12</sup>.

Wartość sztuki zasadza się na jej oryginalności, czyli umiejętności wydobywania tego, co źródłowo istotne w przedmiocie artystycznego przedstawienia. Originalność rozpatrywana zarówno z perspektywy artysty, jak i dzieła sztuki polega na tym, że tak dzieło artystyczne, jak i jego autora „ożywia rozumność treści w sobie samej prawdziwej”<sup>13</sup>. Współczesna Heglowi sztuka romantyczna utraciła związek z tak pojętą oryginalnością i pozostała jedynie reliktem swej dawnej wspaniałości, wyczerpującym się w bezdusznym powtarzaniu form, z których ulotniła się żywotność. Romantyczny akademizm sprowadził twórczość do mechanicznego naśladownictwa sztuki klasycznej, przez co doprowadził do jej treściowej pustki i artystycznej bezsilności. Warsztatowa biegłość artystów utraciła istotny związek z przedstawianą treścią i przekształciła się w „martwą, zimną uczoność” oraz „ślepe naśladownictwo dawnych wzorów”. Hegel uznał za niemożliwe próby odrodzenia ideałów sztuki antycznej we współczesnym świecie i nie zgadzał się w tej sprawie z opiniami Goethego i Schillera, którzy żywili przekonanie o możliwości osiągnięcia klasycznej doskonałości na określonym poziomie artystycznej samowiedzy.

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 381.

<sup>12</sup> Tamże, s. 374.

<sup>13</sup> Tamże, s. 475.



Początki rozkładu sztuki można śledzić, zdaniem Hegla, już w czasach starożytnych, a mianowicie w kulturze rzymskiej, która inaczej przestrzegała hierarchię wartości niż kultura grecka, wiążąc najwyższą doniosłość jedynie z tym, co sprzyjało utrzymaniu wielkości i siły imperium. Wyżej od sztuki były cenione polityka, państwo i władza, a skutecznie działająca administracja miała większe znaczenie niż twórcza indywidualność i wolność jednostki, co znalazło swoje przełożenie na artystyczne intencje twórców i preferencje sterowanych polityką odbiorców. O ile Grecy z religijnej obrzędowości ludowej potrafili wyprowadzić i rozwinąć sztukę tragedii, to Rzymianie poprzestali na formie popularnego festynu i płytkiej arlekinady, które nigdy nie uległy przekształceniu w wyższe formy sztuki. Jako oryginalne gatunki sztuki rozwinęli Rzymianie jedynie poezję dydaktyczną i satyrę, które stanowiły wyraźny regres wobec form sztuki klasycznej. Hegel nie cenił zbyt wysoko satyrycznych dzieł Horacego i Juwenalisa, zaś Plautowi i Terencjuszowi czynił zarzut, że materiał do swoich komedii zaczerpnęli z kultury greckiej. Uważał też, że satyra i komedia są pośledniejszymi formami literatury, zapowiadającymi zredukowaną i sztuczną perspektywę sztuki romantycznej. Konsekwencją tych narastających tendencji był ciągle pogłębiający się kryzys sztuki, w której doszło do zaniku tego, co najbardziej istotne, czyli do likwidacji więzi między artystycznymi wytworami a istotnymi siłami i tendencjami rozwoju danego czasu. Puste miejsce po utracie tego, co w sztuce najważniejsze, zostało wypełnione wzrostem „subiektywnego mistrzostwa” oraz „sztuczności wykonania”, bez wyraźnego odniesienia do sensowności użycia artystycznych środków.

Postępująca degradacja artystycznej formy stała się wyraźna we współczesnej Hegłowi sztuce romantycznej, która zdaniem filozofa, skupiła całą uwagę na jednostkowej, silnie zróżnicowanej subiektywności i banalnej codzienności, usiłując tym aspektem życia nadać mocą swego prestiżu nadzwyczajne znaczenie. Wyznaczony przez romantyzm kierunek rozwoju sztuki prowadzi do jej nieuchronnej samolikwidacji. Jest tak, ponieważ:

Z jednej strony sztuka przechodzi do odtwarzania codziennej pospolitej rzeczywistości jako takiej do przedstawiania przedmiotów takimi, jakie są one przed nami, w ich przypadkowej jednostkowości i różnorodności. Sztuka interesuje się teraz przekształcaniem tego istnienia w pozór dzięki zręczności techniki; z drugiej strony, przeciwnie, sztuka spada do całkowicie subiektywnej przypadkowości – koncepcji i przedstawienia, pielęgnuje *humor* jako zniekształcenie i przeinaczenie wszelkiej przedmiotowości i realizmu przez dowcip i grę subiektywnego poglądu na świat. Wreszcie kończy się to twórczą władzą artystycznej podmiotowości nad wszelką treścią i wszelką formą<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Tamże, s. 543.

Proces zmian w sztuce romantycznej został w znacznej mierze ukształtowany przez kontekst rodzących się nowych zjawisk społecznych i ekonomicznych właściwych epoce modernizmu. Zachodziła tu, zdaniem Hegla, pewna analogia wobec sytuacji kulturowej mającej miejsce już w starożytnym Rzymie, gdzie ludzkie jednostki również zostały podporządkowane nadrzędnym interesom państwowym i materialno-ekonomicznym. Nowa i w znacznej mierze opresyjna sytuacja społeczna nie stwarzała odpowiednich warunków do funkcjonowania sztuki, gdyż prawdziwie twórcza duchowa aktywność rozwija się tylko w efekcie wolnych decyzji samodzielnych podmiotów, a nie jako działanie anonimowych i pozbawionych samostanowienia osób. W epoce rodzącej się nowoczesności, podobnie jak w czasach rzymskich, zostały znacznie zawężone możliwości twórczych podmiotów w sferze zewnętrznej wolności działań i jedyne, co im pozostało, to wycofanie się do sfery wolności wewnętrznej, w przestrzeń życia prywatnego i osobistego. Hegel zauważa, że tym tłumaczyła się w starożytności popularność filozoficznych systemów akcentujących ważność swobody wewnętrznej, takich jak stoicyzm, epikureizm i sceptycyzm. Wspólnym ich wątkiem, przy szczegółowych różnicach, był postulat zachowania psychicznej suwerenności i zobojętnienia wobec bodźców zewnętrznych, czyli subiektywnej niezależności od obiektywnych faktów i realnie zachodzących procesów. Podobna postawa charakteryzuje sztukę romantyczną wraz z jej tendencją do skupienia uwagi na wewnętrznym, indywidualnym życiu człowieka. Hegel w zasadzie nie dyskredytował takiej artystycznej postawy, postawił jej wszakże pewien warunek: będzie ona czymś dla sztuki pozytywnym, lecz tylko wtedy, kiedy doprowadzi do lepszego rozpoznania nieskończonej duchowej subiektywności i samowiedzy realizującej się w duchu absolutnym. Spełniająca ten postulat artystyczna praktyka znajduje się na właściwej drodze do osiągnięcia własnego ideału. Jeżeli jednak zatrzyma się tylko na poziomie rejestracji jednostkowych i przypadkowych doznań i przeżyć, bez próby ich syntetycznego uogólnienia, wtedy w ogóle przestaje być sztuką. Nie będzie również miała szansy na przekształcenie się we własną filozofię, lecz zatrzymana w rozwoju stanie się rodzajem bytu nierzeczywistego, chociaż istniejącego.

### Czy Hegłowska diagnoza jest aktualna?

W tezie o przeszłościowym charakterze sztuki Hegel nie przewidywał fizycznej likwidacji artystycznej praktyki i związanych z nią wielorakich rodzajów doświadczenia, lecz jedynie stwierdził, że sztuka utraciła swą dawną moc odkrywania i prezentowania wiążącej dla wszystkich prawdy. Ar-

tystyczna twórczość może być nadal uprawiana, a nawet technicznie i pragmatycznie doskonała, jednak „jej forma i znaczenie przestały już być najwyższą potrzebą ducha”<sup>15</sup>.

Biorąc pod uwagę aktualną sytuację artystycznej sceny (przy uwzględnieniu najbardziej ogólnej perspektywy), wydaje się, że kondycja sztuki, niesione przez nią wartości, jej sens i znaczenie we współczesnym świecie częściowo potwierdzają Hegłowską diagnozę. Nawet jeżeli nie zgadzamy się z metafizycznym uzasadnieniem tezy Hegla o zmierzchu sztuki – musimy zgodzić się z podstawowym faktem, że sztuka współczesna, choć posiada nadal silne, instytucjonalne umocowanie, stała się w przestrzeni świadomego życia zbiorowości sprawą drugorzędną. Jej najważniejsze dotychczas miejsce w kulturze, wraz z jakościowymi kryteriami artystycznej kreatywności, rzetelności i perfekcji, zajęły ilościowe kryteria związane ze strategiami i metodami efektywności, pragmatyczną opłacalnością bądź polityczną i medialną służebnością. Sztuka w społeczeństwie masowej komunikacji utraciła ważność jako instancja generująca i upowszechniająca estetyczne wzorce „stylu epoki”, mające wpływ na interpretację, rozumienie i praktykę ludzkiego życia. Wydaje się, że inaczej być nie może, bowiem osłabiona (mimo sięgania po coraz silniejsze środki wyrazu) i mocno rozproszona dziś sztuka przedstawia się jako twór wysoce nieokreślony. Nawet w opinii współczesnych, prominentnych twórców utraciła swoją wewnętrzną spójność i tożsamość, stając się „konglomeratem wątków o złożonej naturze bądź raczej kompleksem rozmaitych, pochodzących z różnych etapów swej ewolucji pomysłów na sztukę oraz ich różnie zaawansowanych skutków”<sup>16</sup>. Jednakże mimo zasadniczej nieokreśloności i niedefiniowalności sztuki, ciągle funkcjonuje ogólne jej pojęcie jako pewnej całości zajmującej wyróżniony sektor w przestrzeni kultury. We współczesnym rozumieniu i praktyce sztuki wyraźnie są obecne, niekiedy w wyolbrzymionej postaci, konsekwencje destrukcyjnych zjawisk rozpoznanych w Hegłowskiej diagnozie. Ich szczegółowa analiza zasługuje na obszernie, analityczne studium, tutaj wymienimy tylko niektóre z nich:

[1] Zapoczątkowany w sztuce romantycznej proces odchodzenia od *recta ratio* jako regulatywnej idei sztuki (czyli od prostomyślnego rozumu odwołującego się do wartości piękna, dobra i prawdy) w kierunku niczym nieograniczonej artystycznej fantazji stał się głównym motywem poróżnienia z dziedzictwem europejskiej, artystycznej tradycji i motorem funk-

---

<sup>15</sup> Tamże, s. 174.

<sup>16</sup> Por. A. Tajber *East-Ethics. Ewolucja pojęcia sztuki niezależnej w „wolnej Polsce”*. [http://www.tajber.asp.krakow.pl/A.R.T./Artur\\_Tajber\\_text\\_05.html](http://www.tajber.asp.krakow.pl/A.R.T./Artur_Tajber_text_05.html).

cjonowania awangardowej, neoawangardowej i postmodernistycznej praktyki. Romantyczny repertuar znaczeń i artystycznych środków wyrazu został podporządkowany zasadom rozumu nieprostomyślnego (*ratio curva*), konwenującym z meandrycznymi formami ironii, groteski lub satyry. Ten kierunek rozwoju został utrzymany i wzmocniony w sztuce współczesnej o środki bardziej radykalne, takie jak artystyczna przewrotność i prowokacja (szczególnie wyrazista w sztuce szoku i *abject art*) lub świadome odwoływanie się do wartości negatywnych, jawna fascynacja złem, brzydotą i fałszem<sup>17</sup>.

[2] Romantyczne zainteresowanie banalnymi przedmiotami codzienności, nadmierna estetyzacja życia, tendencja do rozszerzania granic sztuki oraz subiektywizacja norm i ocen estetycznych znalazły swoją kontynuację i wzmocnienie w wytworach współczesnej sztuki masowej, od zapoczątkowanej przez *pop-art* rehabilitacji kiczu aż do planowanych i uzgadnianych wraz z gremiami polityków akcji sztuki krytycznej. Każde z tych działań uzasadniane jest romantycznym postulatem ciągłego rozszerzania artystycznej wolności i zbliżenia sztuki do życia.

[3] Odnotowane przez Hegla zjawisko rozpraszania i osłabiania znaczeń w sztuce, zanik patosu i wzrost „sztuczności wykonania” – to tendencje kontynuowane współcześnie w różnych nurtach artystycznego projektu postmoderny, występujące pod hasłem *dekonstrukcji* i zamknięcia epoki wielkich narracji, intencyjnego dążenia do pluralizmu, rozsunęcia znaczeń, usuwania fundamentów, rozproszenia i *dyssensu*. Nowym imperatywem postmodernistycznej po-sztuki stało się dążenie do wyeliminowania związanej z *logocentryzmem* artystycznej idei reprezentacji i wprowadzenie w jej miejsce koncepcji *rhizomu* i *symulakrów*. Konsekwencją tych przemian było porzucenie artystycznej i metafizycznej prawdy na rzecz „strategii uwodzenia” jako głównego celu wytworów sztuki w epoce „post-artystycznej”.

[4] Właściwa sztuce romantycznej tendencja do utrzymywania polisemii świata przedstawionego oraz zacierania wyrazistości prezentowanych charakterów doprowadziła w dalszej konsekwencji do osłabienia i zaniku potrzeby kształtowania artystycznych struktur oraz dzieł sztuki w ogóle. Nowym rodzajem post-artystycznego działania stało się kształtowanie sytuacyjnych kontekstów jako tła dla banalnych przedmiotów i zdarzeń codzienności podnoszonych do rangi *artefaktów* mocą decyzji artysty lub innych prominentnych przedstawicieli świata sztuki.

---

<sup>17</sup> Por. K.P. Liessmann *Philosophie des verbotenen Wissens* Wien 2000; Tenze *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen* Wien 2004; J. Clair, *De Immundo. Apofatyeczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce* M. Ochab (tł.) Gdańsk 2007.

[5] Obok wielu trafnych spostrzeżeń i interesujących komentarzy Hegła sformułowanych pod adresem sztuki romantycznej, lecz zachowujących ważność także w odniesieniu do sztuki współczesnej, wydaje się, że ostateczna konkluzja berlińskiego filozofa nie znajduje przekonującego potwierdzenia. Hegel, uznający siebie za racjonalistę i filozofa spekulatywnego, orzekł, że sztuka stała się zbędna w obliczu możliwości pojęciowej syntezy całej ludzkiej wiedzy, która stanowi wyższy stopień samoświadomości zdolnej do przedmiotowego ujęcia nawet samej absolutnej prawdy. Można powiedzieć, że w tym zakresie był prekursorem konceptualistów, którzy ogłosili hegemonię teoretycznego dyskursu nad innymi formami artystycznej wypowiedzi jako międzyludzkiego porozumienia. Tymczasem, jak wykazuje hermeneutyczna refleksja, rola sztuki jest niezastępowalna i nieredukowalna do prostej funkcji kognitywnej. Sztuka nigdy w swoich dziejach nie sprowadzała się tylko do instrumentalnej funkcji przekazywania treści, zwłaszcza możliwych do przekazania przy pomocy innego rodzaju medium<sup>18</sup>.

Przedstawiona zatem przez Hegła diagnoza, chociaż wskazuje na liczne i rzeczywiste niedoskonałości i aberracje sztuki, które z upływem czasu uległy transformacji i pogłębieniu, nie wydaje się być trafna. Potrzeba istnienia sztuki jako jednej z form realizacji ludzkiego rozumienia i porozumienia nie uległa przedawnieniu, bowiem jej wytwory są nie tylko realizacją zamierzonego oddziaływania, lecz współuczestniczą w dziejowym procesie odkrywania prawdy, która dopiero wtórnie wymaga konceptualnego opracowania. Podobnie idee, jakie rozpoznaje w niej odbiorca, nie mogą sobie rościć pretensji do całkowitego uchwycenia sensu. W tym miejscu wypada raczej zgodzić się z Hansem-Georgiem Gadamerem, który pisał, że „sztuka jest jak szczery dialog, w którym pojawia się to, co nieprzewidywalne, i wskazuje kierunek tokowi rozmowy”<sup>19</sup>. Ta rozmowa ciągle trwa i trwać będzie dopóty, dopóki ludzie jako istoty rozumiejące będą przejawiać zainteresowanie sensem własnych dążeń.

---

<sup>18</sup> Por. F. Chmielowski *Hermeneutyczny wymiar podstawowych pytań estetyki* [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku* Kraków 2000 s. 91-114.

<sup>19</sup> Por. H.-G. Gadamer *Koniec sztuki?* A. Przyłębski (tł.) [w:] *Dziedzictwo Europy* Warszawa 1992 s. 50.

## Is the Hegelian Diagnosis of Art up-to-date?

The text presents the Hegelian idea of the end of art as well as her meaning for theoretical comprehension and the practical understanding of artistic facts. Author subjects hermeneutical analysis system and empirical premises Hegelian thesis, confronting it with current state of art as well as artistic consciousness and her interpretation in the philosophical aesthetics.

*Franciszek Chmielowski* – e-mail: [f.chmielowski@iphils.edu.pl](mailto:f.chmielowski@iphils.edu.pl)

BOHDAN DZIEMIDOK

## CZY SENS I ZNACZENIE WSPÓŁCZESNEJ SZTUKI POPULARNEJ SPROWADZA SIĘ DO JEJ WARTOŚCI ROZRYWKOWYCH?

Artykuł jest odpowiedzią na pytanie o wartość sztuki popularnej, jest też polemiką z poglądem, że utwory sztuki popularnej mają tylko rozrywkowe walory. Wśród utworów tej sztuki są produkty pozbawione walorów artystycznych i estetycznych, niezaspokajające na miano dzieł sztuki. Ale i sztuka wysoka nie składa się z samych arcydzieł. Richard Shusterman dowiódł, że odmowa sztuce popularnej statusu artystycznej nie jest uzasadniona. Zaspokaja ona bowiem potrzeby estetyczne wielu odbiorców, także kulturalnych i kompetentnych. Dotyczy to również sztuki rozrywkowej. Dobra rozrywka jest potrzebna wielu ludziom; daje odprężenie, rozładowuje napięcia, poprawia nastrój i w efekcie pomaga zachować lub odzyskać dobre samopoczucie.

Po scharakteryzowaniu swoistości, właściwych sztuce wartości poznawczych, moralno-obyczajowych i katartyczno-kompensacyjnych autor sugeruje, że dobre utwory sztuki popularnej, takie np. jak czarny kryminał amerykański (Chandlera, Hammetta, MacDonalda) oraz filmy Woody'ego Allena lub Francisca Coppoli, nie są pozbawione tych wartości.

---

Nieprzypadkowo używam pojęcia „sztuka popularna”, a nie „kultura popularna” lub „kultura masowa”. Posługuję się pojęciem sztuka, a nie kultura, ponieważ nie interesuje mnie w tym referacie cała kultura popularna, ale tylko te jej zjawiska, które pretendują do miana artystycznych i dostatecznie często na miano sztuki zasługują. Pozaartystyczne zjawiska kultury popularnej nie będą przedmiotem moich rozważań. Nieprzypadkowo też

używam przymiotnika „popularna”, a nie „masowa”, ponieważ słowo popularna ma bardziej pozytywne konotacje niż masowa, jak słusznie to podkreśla Richard Shusterman<sup>1</sup>.

Od połowy XX wieku nasilała się krytyka całej kultury popularnej, której zarzucano między innymi wulgarność, bezmyślność, kiczowatość, stereotypowość, wtórność, brak kreatywności, autentycznych wartości, skłonności manipulacyjne, komercyjność, schlebianie niskim gustom i kształtowanie ich, demoralizowanie swych odbiorców, odwracanie ich uwagi od rzeczywistych problemów życia społecznego, narkotyczność itd. Wszystkie te negatywne skutki sztuka popularna osiąga dzięki temu, że „wiąże się z rozrywką, z tworzeniem form sztuki służącej zabawie”, a najważniejsza jej funkcja ma charakter hedonistyczny. Jej odbiorcami w związku z tym są ludzie, którzy „szukają w sztuce przyjemności, bezpośredniego zaspokojenia, potrzeby doznań, źródła satysfakcji”<sup>2</sup>. Taka negatywna charakterystyka sztuki popularnej wypowiedziana przy okazji krytyki kultury masowej przeprowadzona została przez wybitnych teoretyków kultury i sztuki (filozofów, historyków, literaturoznawców i socjologów), takich jak T. Adorno, P. Bourdieu, A. Bloom, C. Greenberg, D. Macdonald i inni.

Nawet krytycy sztuki popularnej przyznają, że ma ona wartości rozrywkowe, ale niesłusznie, moim zdaniem, starają się jej znaczenie do rozrywkowej sprowadzić, traktując przy tym rozrywkę lekceważąco. Oczywiście nie każdy utwór rozrywkowy osiąga status dzieła sztuki. Sztuka jednak nie składa się z samych arcydzieł, do sztuki należą także dzieła dobre, a nawet przeciętne, tak zresztą jest we wszystkich sferach aktywności kulturowej człowieka, np. w nauce. Nauka jest tworzona nie tylko przez Arystotelesów, Koperników, Darwinów, Einsteinów i laureatów Nobla, lecz także przez średniej klasy anonimowych naukowców. Podobnie jest w sztuce popularnej, która tak zresztą jak sztuka elitarna nie składa się wyłącznie z utworów bardzo dobrych.

Rozrywka nie powinna być jednak lekceważona, chyba że jest rozrywką prymitywną, wulgarną lub pretensjonalną i kiczowatą. Rozrywka i zabawa są w naszych czasach ważne przynajmniej z dwóch względów. Po pierwsze, żyjemy w „cywilizacji wolnego czasu” i nie jest obojętne ani dla nas samych, ani dla innych ludzi, z którymi obcujemy, jak go spędzamy. Po drugie jednak, co jest chyba ważniejsze, żyjemy w czasach ustawicznej konkurencji, wymagającej od nas intensywnej pracy, która nas wyczerpuje. Żyjemy też w czasach różnego rodzaju zagrożeń: cywiliza-

---

<sup>1</sup> R.R. Shusterman *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno a refleksja nad sztuką* Wrocław 1998 s. 213.

<sup>2</sup> Porównaj, co na ten temat pisze m.in. Antonina Kłoskowska w rozdziale *Kultura* I tomu *Encyklopedii Kultury Polskiej XX wieku* Wrocław 1991 s. 43-44 i 48.



cyjnych, klimatyczno-geograficznych, a nawet biologicznych, które mogą być źródłem naszych frustracji i napięć, wymagających rozładowania. W tej sytuacji rozrywka jako taka nie powinna być ignorowana lub lekceważona przez teoretyków i krytyków sztuki oraz badaczy życia ludzkiego (jednostkowego i społecznego). Gdyby więc nawet sztuka popularna miała wyłącznie walory rozrywkowe, to nie zasługuje ona na lekceważenie. Uważam jednak, że sztuka popularna ma nie tylko wartości rozrywkowe. Fakt zaspokajania przez sztukę popularną potrzeb estetycznych wielu odbiorców trudno zakwestionować.

Rzeczową, systematyczną i przekonującą polemikę z całościową negacją sztuki popularnej przeprowadził właśnie Richard Shusterman, który odrzuca zarówno elitarystyczną, jak też populistyczną koncepcję sztuki popularnej. Dostrzegając rzeczywiste słabości sztuki popularnej, broni on efektywnie jej statusu artystycznego i autentycznych walorów estetycznych. „Najważniejszym i najbardziej aktualnym powodem obrony sztuki popularnej – pisze Shusterman – jest to, że dostarcza nam ona (nawet intelektualistom) zbyt wiele estetycznej satysfakcji, abyśmy mogli przystać na jej całkowite potępienie, uznając ją za coś niskiego, odczłowieczającego, estetycznie nieprawomocnego”<sup>3</sup>.

Shusterman słusznie zauważa, że akademicka elitarystyczna estetyka nie potrafiła wyciągnąć wniosków z wcześniejszych pochopnych i błędnych ocen możliwości artystycznych takich dziedzin sztuki popularnej, jak fotografia lub muzyka jazzowa. Ma on rację przede wszystkim dlatego, że refleksja naukowa nie powinna ignorować faktów. Jest niewątpliwym faktem, że sztuka popularna odgrywa coraz większą rolę w życiu współczesnych społeczeństw (nie tylko niewykształconych środowisk, lecz także części inteligencji), i to (ze względu na procesy globalizacyjne) na całym świecie. Zarzut komercjalizacji sztuki popularnej jest uzasadniony, dotyczy jednak nie tylko jej. Komercjalizacja występuje nie tylko w sferze sztuki popularnej, lecz także wysokiej, a nawet awangardowej. Komercjalizacja sztuki staje się bowiem zjawiskiem uniwersalnym. Proces ten nie jest równoznaczny jednak z triumfem kiczu i tandety artystycznej.

Krytyka polegająca na przeciwstawianiu arcydzieł sztuki wysokiej tandetnym utworom sztuki popularnej jest tendencyjna i niesprawiedliwa. Kicz oraz utwory przeciętne pod względem artystycznym zdarzają się także wśród dzieł pretendujących do sztuki wysokiej. Granica między sztuką popularną a wysoką jest płynna. Historia sztuki dostarcza wielu przykładów nobilitacji całych dziedzin lub nurtów sztuki (np. film, fotografia, powieść, muzyka jazzowa) lub gatunków (powieść i film kryminalny, western czy musical).

---

<sup>3</sup> R. Shusterman *Estetyka pragmatyczna* wyd. cyt. s. 214.

Produkcja artystyczna, quasi-artystyczna czy pseudoartystyczna współczesnej kultury masowej nie może być ignorowana przez estetykę, ponieważ zaspokaja ona potrzeby estetyczne milionów widzów. Wartości i potrzeby estetyczne są, moim zdaniem, nie tylko uniwersalne, ale jak słusznie zauważył Ossowski, egalitarne, i nikt nie może ludziom odmawiać prawa do zaspokajania ich nawet wtedy, gdy odbywa się to wyłącznie na poziomie kiczu.

Shusterman ma niewątpliwie słuszność, uważając, że w odróżnieniu od sztuki „piękno – czymkolwiek jest – tak silnie przemawia do gatunku ludzkiego, że stanowi swoje własne uzasadnienie i nie potrzebuje obrońców”<sup>4</sup>. Sztuka popularna między innymi dlatego zaspokaja potrzeby estetyczne wielu ludzi, że sztuka wysoka (szczególnie awangarda) przestała je zaspokajać lub zaspokaja je w znacznie mniejszym stopniu niż dotąd, a potrzeby te nie przestały istnieć.

Czy jednak wartości estetyczne są jedynymi istotnymi wartościami tradycyjnej sztuki wysokiej, właściwymi także dla sztuki popularnej? Omówienie wszystkich funkcji sztuki popularnej w jednym referacie nie jest oczywiście możliwe. Skoncentruję się więc na krótkiej charakterystyce trzech funkcji i wartości najczęściej sztuce przypisywanych, bardzo ważnych ze społecznego punktu widzenia. Mam na myśli funkcje i wartości poznawcze, moralno-obyczajowe oraz kompensacyjno-katartyczne.

Czy sztuka popularna może mieć wartości poznawcze i na czym polega ich swoistość? Odpowiedź na to pytanie nie jest możliwa bez rozważenia dwóch następujących kwestii:

- (1) Czy sztuka popularna w autentyczny sposób wzbogaca naszą wiedzę o świecie i życiu ludzkim, czy bez niej nasza wiedza o pewnych przynajmniej zjawiskach rzeczywistości byłaby wiedzą uboższą?
- (2) Na czym polega swoistość poznawczej funkcji sztuki popularnej w stosunku do wiedzy zawdzięczanej nauce i masowym środkom przekazu?

Shusterman, broniąc sztuki popularnej, cały 7. rozdział swej książki poświęca „pięknej sztuce rapowania”. Ja natomiast będę odwoływał się do filmu (w szczególności twórczości Woody’ego Allena), powieści kryminalnej oraz piosenek.

By uniknąć nieporozumień wyjaśnić należy, że zarówno pojęcie „sztuka popularna” jak i pojęcie „poznanie” będą używane przeze mnie w szerokim znaczeniu. W języku potocznym pojęcie „sztuka” sprowadza się

---

<sup>4</sup> Tamże s. 175.

często do sztuk plastycznych. W swoich rozważaniach mówiąc o sztuce popularnej będę miał na myśli przede wszystkim film, literaturę i muzykę popularną w szczególności piosenki.

\* \* \*

Również pojęcia „poznanie” nie sprowadzam do tego typu poznania, które nacechowane jest dążeniem do wykrycia uniwersalnych prawidłowości, a rezultaty swych dociekań wyraża w abstrakcyjnych pojęciach, ogólnych teoriach i ścisłych formułach. Przez poznanie będę rozumiał proces wyróżniania w otaczającym nas świecie różnorodnych bodźców oraz analizowania ich i wartościowania, co w rezultacie prowadzi nie tylko do wzbogacenia naszego doświadczenia i wiedzy o świecie, lecz także pomaga zachowywać się celowo i dostosowywać się do zaistniałych warunków.

Arystoteles określił rozkosz estetyczną jako radość poznawania. Nie wydaje się co prawda, że jest to pełna i wielostronna charakterystyka tak złożonego i subtelnego przeżycia, jak satysfakcja estetyczna, ale trzeba przyznać rację Stagiryście, że satysfakcja poznawcza jest ważnym elementem przeżycia estetycznego, a jednym z głównych walorów sztuki jest jej wartość poznawcza.

Dzieło sztuki może zawierać informacje o epokach minionych, nieistniejących już pokoleniach ludzkich i kulturach, wartościowe pod względem poznawczym nie tylko dla przeciętnego czytelnika lub widza, lecz nawet dla naukowca. *Iliada* i *Odyseja* np. są dla badaczy różnych specjalności niewyczerpanym źródłem danych o ustroju państwowym, stosunkach ekonomicznych i społecznych, żegludze, handlu, kulturze materialnej, wierzeniach i obyczajach społeczeństwa antycznego.

Źródłem wiedzy o epoce restauracji we Francji była też dla naukowców *Komedia ludzka* Balzaka. Nietrudno zauważyć, że odwołanie się do twórczości Homera i Balzaka nie jest dostatecznie mocnym uzasadnieniem poglądu, że sztuka zawsze ma walory poznawcze. Dzieła Homera zawierają informacje o przeszłości dla nas bardzo lub dość odległej. Powstały one, jak już powiedziałem, wtedy, gdy nauka nie istniała w ogóle, lub gdy nauki społeczne (jak było w przypadku Balzaka) znajdowały się dopiero w początkowym stadium rozwoju. W tej sytuacji mogą zrodzić się zasadnicze wątpliwości:

- (1) Czy istotę poznawczej funkcji sztuki stanowi dostarczanie informacji dotyczących różnych stron życia społecznego?
- (2) Czy również współczesna sztuka popularna, oskarżana o powierzchowność, hedonistyczne skłonności, posiadająca tak potężnych konkurentów w dziedzinie informowania i poznawania, jak nauka i masowe środki przekazu, ma jeszcze walory poznawcze?

Można przecież powiedzieć, że twórczość Homera jest cennym źródłem informacji o jego czasach z koniecznością, na zasadzie: „na bezrybiu i rak ryba”, bo ani nauki, ani prasy wówczas nie było. W czasach Balzaka natomiast nauki społeczne dopiero się rodziły. Od czasów tych wiele się jednak zmieniło i można przypuszczać, że w dwudziestym pierwszym wieku, wobec niezwyklego rozwoju badań naukowych i masowych środków informacji, poznawcza funkcja sztuki jest znikoma lub wręcz żadna. Bardziej uzasadniona jest pierwsza wątpliwość. Dzieło sztuki bowiem rzeczywiście nie musi dostarczać informacji rzetelnych i szczegółowych, a tym bardziej specjalistycznych informacji dla ekonomistów, historyków i etnologów.

Powieści i filmów historycznych nie należy traktować jako autentycznego źródła informacji o faktach historycznych i postaciach historycznych nawet wtedy, gdy są one autorstwa wybitnych twórców, takich np. jak Henryk Sienkiewicz i Mikołaj Gogol. Ani *Ogniem i mieczem*, ani *Taras Bulba* nie są w pełni wiarygodnym źródłem wiedzy o relacjach polsko-ukraińskich opisywanego okresu. W *Ogniem i mieczem* aż roi się od pozytywnych i negatywnych stereotypów narodowych. Ukraińcy nie bez racji wypominają Sienkiewiczowi zarówno gloryfikację polskich rycerzy i Jeremiego Wiśniowieckiego, jak też zbyt negatywny obraz Kozaków. Ma jednak również rację Jerzy Tazbir, który uważa, że w porównaniu z obrazem polskiej szlachty nakreślonym przez Gogola w *Tarasie Bulbie* Sienkiewiczowscy Kozacy to prawie anioły<sup>5</sup>. Ani Sienkiewicz, ani Gogol nie byli historykami, lecz pisarzami. Sienkiewiczowi chodziło raczej o pokrzepienie serc rodaków oraz o szerzenie patriotyzmu i umacnianie tożsamości narodowej Polaków w niewoli. W kształtowaniu tożsamości narodowej ogromną rolę odegrała literatura wszystkich narodów (np. twórczość Aleksandra Dumasa, Waltera Scotta czy Lwa Tołstoja). Tym i innym wybitnym pisarzom nie udało się uniknąć stereotypowych obrazów sąsiedzkich narodów lub mniejszości narodowych i religijnych. Utrwalanie negatywnego obrazu Polaków przez Dostojewskiego jest sprawą znaną. Nie wszyscy jednak wielbiciele tak wybitnych pisarzy jak Tołstoj i Bułhakow zdają sobie sprawę, że negatywnymi bohaterami w ich utworach są wyłącznie cudzoziemcy. Dotyczy to nie tylko *Wojny i pokoju*, w której Rosjanie w odróżnieniu od cudzoziemców są ucieleśnieniem cnót. Podobnie jest w całej twórczości Bułhakowa, u którego postaciami negatywnymi są zawsze i tylko cudzoziemcy (Polacy, Żydzi i Ukraińcy).

Dzieło sztuki, mówiąc o faktach historycznych oraz procesach i konfliktach społecznych, pokazuje je przez pryzmat losów i przeżyć konkretnych jednostek. Dzięki temu wiedza ta przekazana jest w sposób bardziej plastyczny, wyrazisty, żywy. Wydarzenia przedstawione są tak, że nie po-

---

<sup>5</sup> J. Tazbir *W pogoni za Europą* Warszawa 1998 s. 248, 125.

zwalają nam zachować obojętności obiektywnych obserwatorów. Angażując nas osobiście, zmuszają do współprzeżywania losów i perypetii życiowych bohaterów i przez to do „współuczestniczenia” w nich. Dlatego też wiedza osiągnięta tą drogą zostawia w naszej pamięci trwalszy ślad, bo nie jest to wiedza o faktach tylko widzianych lub zasłyszanych, lecz o faktach, które pośrednio przeżyliśmy osobiście. Dlatego też w sztuce o wiele trudniej odróżnić prawdę od fałszu. Sztuka może bardzo sugestywnie dezinformować nas, wypowiadać bardzo przekonująco historyczne, polityczne i ideologiczne twierdzenia, interpretacje i oceny mimo ich faktycznej fałszywości.

Sztuce zawdzięczamy wiedzę przede wszystkim o ludziach, ich przeżyciach i problemach życiowych, o relacjach międzyludzkich, konfliktach wewnętrznych i zewnętrznych, rozterkach, cierpieniach i radościach, ludzkich marzeniach i walce. „Największe odkrycie filmu – pisze socjolog francuski Jean Duvignaud – polega na zdolności ukazywania naszym oczom najprostszycy, a zarazem najtrudniejszych do pokazania stosunków międzyludzkich”<sup>6</sup>. Nie tylko zachowań, lecz także pragnień, tęsknot, uczuć i fantazji człowieka.

Na przełomie XX i XXI wieku przeżywamy niezwykle rozkwit różnorodnych form masowego przekazu, takich jak prasa, radio, telewizja, internet. Możemy dzięki nim być informowani o faktach i wydarzeniach, które miały miejsce w najbardziej odległych zakątkach kuli ziemskiej, po upływie zaledwie kilku godzin, a czasem nawet minut. Co więcej, możemy dzięki telewizji np. obserwować szereg wydarzeń w trakcie ich stawania się.

Nie ulega wątpliwości, że częścią sztuki popularnej jest powieść kryminalna i film kryminalny. Czy twórczość tego rodzaju może mieć walory poznawcze? Dość powszechnie uważa się, że amerykański czarny kryminał powieściowy autorstwa Chandlera i Hametta daje prawdziwy i krytyczny zarazem obraz amerykańskiego społeczeństwa okresu kryzysu lat trzydziestych. Powieści te były również inspiracją dla twórców filmowych lat 1940-50, czego najbardziej chyba znanym świadectwem jest *Sokół maltański* Johna Hustona z Humphreym Bogartem w roli głównej. Był to początek amerykańskiego „kryminalnego filmu artystycznego”, reprezentowanego m.in. przez *Bullitta* (P. Yatesa), *Francuskiego łącznika* (W. Friedkina), *Chinatown* (R. Polańskiego) oraz *Ojca chrzestnego* i *Ojca chrzestnego II* (F. Coppoli). Zygmund Kałużyński określa filmy Coppoli mianem „epopei bandycko-rodzinnej”<sup>7</sup>. Sam Coppola mówi o „wkładzie tradycji mafijnej do dziejów Ameryki”. Krytycy podkreślali w szczegól-

---

<sup>6</sup> J. Duvignaud *Socjologia sztuki* Warszawa 1967 s. 147.

<sup>7</sup> Z. Kałużyński *Seans przerywany* Warszawa 1980 s. 280.

ności poznawcze walory *Ojca chrzestnego*: „to już nie powieść sensacyjna, lecz podręcznik historii dający najpełniejszą wizję Małej Italii, czyli stylu życia emigrantów włoskich w USA”<sup>8</sup>. Ani jednak wiedza o minionych epokach, ani też informacje o innych krajach, kulturach czy ustrojach społecznych istniejących aktualnie nie są tymi formami aktywności poznawczej, w których sztuka popularna ma do powiedzenia najwięcej. Sferą, w której ma największe możliwości, jest świat niepowtarzalnych ludzkich osobowości i stosunków między jednostkami. Jeśli wiedza, którą daje sztuka, może być przydatna dla naukowców, to są nimi przede wszystkim psychologowie, pedagogowie i filozofowie. Mówi ona bowiem wiele o życiu wewnętrznym człowieka, o jego myślach i marzeniach, uczuciach, skłonnościach, dążeniach, konfliktach i rozterkach, o jego radościach i cierpieniach, wzlotach i upadkach, szlachetności i podłości, pięknie i brzydocie. Wybitni pisarze mieli świadomość możliwości literatury pod tym względem. Bolesław Prus np. uważał, że „takie charaktery jak Makbet, Falstaff i Don Kichot są odkryciami tyle przynajmniej wartymi w dziedzinie psychologii, co prawo obiegu planet w astronomii”. Istnieje oczywiście wiele nauk o człowieku. Każda z nich interesuje się człowiekiem z jakiegoś punktu widzenia. Wyjątkiem jest antropologia filozoficzna, która interesuje się człowiekiem syntetycznie. Nauka odkrywa ogólne zależności i utrwała rezultaty swych dociekań w abstrakcyjnych pojęciach, formułach i schematach. Za to właśnie krytykował poznanie naukowe Bergson. Uważał on, że nauka abstrahując i schematyzując, gubi istotę rzeczy, czyli zmienność i niepowtarzalność zjawisk rzeczywistości. W rezultacie obraz rzeczywistości dawany przez nią nie jest wcale obrazem wiernym, jest to raczej deformacja i karykatura rzeczywistości. Przyrodnicy mogą nie bez racji ignorować lub zlekceważyć Bergsonowską krytykę nauki, nie sądzę jednak, by z czystym sumieniem mogli to zrobić humaniści. Niepowtarzalność jest bowiem cechą osobowości i stosunków międzyludzkich. Przeżycia i losy ludzkie nie mieszczą się w abstrakcyjnych i precyzyjnych formułach i pojęciach nauki. Sztuka posiada większe możliwości informowania o zjawiskach indywidualnych i niepowtarzalnych. Przekazuje ona wiedzę o człowieku, historii i społeczeństwie w sposób zindywidualizowany, wcale nie rezygnując przy tym u uogólnień.

Nie ulega wątpliwości np., że obraz psychiki ludzkiej, skonstruowany przy pomocy naukowej aparatury pojęciowej, jest bardziej schematyczny i mniej subtelny niż obraz psychiki, który znaleźć można w powieściach Dostojewskiego, Joyce’a, Faulknera lub w filmach Bergmana i Felliniego. Przyznają to zresztą nawet niektórzy psychologowie. Jeżeli jednak filmy Bergmana czy Felliniego należą do sztuki elitarniej, to chociaż Woody

---

<sup>8</sup> Por. Tamże, s. 282.

Allen nie uchodzi za Dostojewskiego filmu współczesnego, a jego dzieła należą raczej do sztuki popularnej, trudno odmówić im walorów poznawczych. Wzbogacają naszą wiedzę w relacjach międzyludzkich w ogóle, a o mentalności mieszkańców Nowego Jorku w szczególności.

\* \* \*

Z faktu tego zdają sobie dobrze sprawę te kierunki filozoficzne, które jak egzystencjalizm, przedmiotem swych zainteresowań czynią jednostkową egzystencję ludzką. Dlatego też egzystencjalizm tak często (właściwie programowo) odwołuje się do artystycznych form utrwalania i przekazywania swych spostrzeżeń i refleksji dotyczących człowieka i życia ludzkiego.

Poznawcza funkcja sztuki popularnej nie sprowadza się wyłącznie do wzbogacenia przez nią zasobu naszej wiedzy. Sztuka wzbogaca bowiem również doświadczenie poznawcze człowieka i jego doświadczenie życiowe w ogóle, doskonaląc tym samym zdolności poznawcze. Uczy, jak w konkretnych sytuacjach życiowych i czynach ludzkich odróżnić prawdę od fałszu, istotę od pozorów. Pokazuje powiązania tego, co ogólne, z tym, co jednostkowe, powiązania istoty i zjawiska. Umożliwia nam również zapoznanie się z sytuacjami życiowymi, w których nie chcielibyśmy się znaleźć naprawdę, oraz zjawiskami, których nie chcielibyśmy doświadczać w życiu (np. przeżycia człowieka torturowanego czy skazanego na śmierć, odczucia mordercy lub jego ofiary).

Jednym z elementów doskonalenia zdolności poznawczych i wzbogacenia doświadczenia poznawczego człowieka jest doskonalenie jego wrażliwości emocjonalnej, jego odczuć i intuicji. Systematyczne obcowanie ze sztuką należy do najefektywniejszych sposobów doskonalenia wrażliwości emocjonalnej człowieka. Dzięki temu sztuka przekazuje wiedzę o świecie w sposób bardziej atrakcyjny, sugestywny, dostępny i frapujący dla odbiorców. Dlatego właśnie dzieła sztuki popularnej mają więcej bezpośrednich odbiorców niż traktaty naukowe. Wywołując u nas głębokie i syntetyczne (zmysłowo-emocjonalno-refleksyjne) przeżycie, dobre dzieło sztuki może zostawić trwały ślad w naszej osobowości i pamięci.

Wiedza, którą zawdzięczamy sztuce popularnej, jest w porównaniu z wiedzą naukową bardziej wieloznaczna, mniej precyzyjna i usystematyzowana i nie zawsze rzetelna. Sztuka może wreszcie dezinformować lub wypowiadać fałszywe psychologiczne, historyczne czy polityczne, a w sztuce o wiele trudniej odróżnić prawdę od fałszu niż w nauce. Fałszywe myśli i spostrzeżenia mogą być przekazywane przez sztukę w sposób bardzo sugestywny.

Z drugiej jednak strony, sztuka nie gubi niepowtarzalności spraw ludzkich, ich indywidualnego charakteru, unika ona bowiem nieodzownego dla nauki schematyzowania. Może ona dotrzeć do najbardziej głę-

bokich, niejasnych i subtelnych drgań i reakcji psychiki ludzkiej, nie ztracając ich niepowtarzalnego i osobistego charakteru. Właśnie w tej sferze sztuka może dość skutecznie rywalizować z nauką, docierając do zjawisk indywidualnych i przekazując wiedzę o nich bez uproszczeń i zniekształceń. Właśnie w tej sferze sądy sztuki mogą być w pełni odkrywczymi zupełnie niezależnie od nauki. Tak więc w pierwszej połowie XX wieku sztuka popularna posiada także walory poznawcze i jakkolwiek nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę, gdyby jej nie było, nasza wiedza o człowieku i jego świecie byłaby chyba wiedzą uboższą.

## Moralne i obyczajowe wartości sztuki popularnej

Nawet krytycy sztuki popularnej nie kwestionują, że może ona kształtować postawy moralne i obyczajowość swoich odbiorców. Funkcją sztuki (zarówno elitarniej, jak i popularnej) było zawsze popularyzowanie lub zwalczanie konkretnych ideałów i systemów wartości oraz wywoływanie pożądanych nastrojów, emocji i reakcji czynnych. Rzecz jednak w tym, że krytycy sztuki popularnej przypisują jej z reguły demoralizujący wpływ na swych odbiorców.

Jednym z głównych aspektów oddziaływania sztuki popularnej jest jej zdolność kształtowania światopoglądu odbiorcy. Dzieło sztuki jest nie tylko wyrazem światopoglądu swego twórcy, lecz poprzez projektowane przez siebie wizje świata waloryzuje ono światopoglądowo rzeczywistość, wartości życiowe i efekty różnych form aktywności człowieka. W rezultacie kumulującego się latami wpływu sztuki emocjonalne obcowanie z jej dziełami stać się może istotnym i skutecznym kształtowaniem określonego sposobu odczuwania świata, sposobu emocjonalnego reagowania na innych ludzi i rzeczywistość społeczną. Jeśli traktować pojęcie „światopogląd” szeroko, to sposób odczuwania świat i emocjonalnego nań reagowania jest nie mniej ważnym składnikiem światopoglądu niż sposób widzenia i rozumienia rzeczywistości.

Możliwość wielorakiego oddziaływania wychowawczego zawdzięcza sztuka swej zdolności wywoływania różnorodnych, czasem głębokich przeżyć. Jej oddziaływanie nie ogranicza się do wywoływania wrażeń zmysłowych, ale pobudza również wyobraźnię, skłania do myślenia i wzbudza intensywne przeżycia emocjonalne. Większość wybitnych dzieł sztuki wytrąca znaczną część swych odbiorców z postawy obojętnego obserwatora, zmusza ich do osobistego zaangażowania się w to, co ona przedstawia i wyraża, skłania do głębokiego przeżywania jej treści i form. Na tym także opiera się możliwość i siła wychowawczego oddziaływania sztuki popularnej, dzięki temu systematyczne obcowanie z nią zostawia trwałe ślady w osobowości odbiorców.



Każdy z nas wie z własnego doświadczenia, że nie wszystko to, co widzieliśmy lub słyszeliśmy, zostawiło ślad w naszej pamięci. Pamiętamy natomiast dobrze te zjawiska, wydarzenia i sytuacje, które nie tylko były przez nas postrzegane, lecz również zostały przez nas głęboko przeżyte. Zjawiska takie i wydarzenia mogą zostawić bardziej istotne ślady w naszej psychice, ponieważ zostały przez nas zasymilowane, stały się ważnymi faktami naszego życiorysu, elementami naszego osobistego doświadczenia.

Można wyróżnić kilka zasadniczych aspektów wychowawczej funkcji sztuki popularnej. Za najważniejszy uważa się dość często, choć chyba niezbyt słusznie, fakt, że sztuka dostarcza wzorów zachowania, propaguje i popularyzuje określone ideały. Ideały i postawy moralne personifikowane są w postaciach bohaterów, w ich zachowaniu się i losach. Dzięki temu nie są abstrakcyjne i mają większe możliwości wywołania chęci do naśladowania ich.

Moralne oddziaływanie sztuki polegać może również na demaskowaniu zła i zwalczaniu zjawisk negatywnych przez wstrząsanie sumieniami odbiorców i mobilizowanie ich do walki ze złem. Sztuka może więc pobudzać niekiedy do działania, do aktywności społecznej.

Obcowanie z utworami artystycznymi może przyczynić się także do powstawania nowych, różnorodnych i bezinteresownych więzi międzyludzkich (między czytelnikami jednej powieści, widzami filmu lub słuchaczami koncertu, wielbicielami jakiegoś autora, piosenkarza lub wirtuoza) i do podnoszenia kultury współzycia.

Najważniejszy jednak aspekt wychowawczej funkcji sztuki polega, jak sądzę, na tym, że obcowanie z dziełami sztuki pogłębia naszą wrażliwość zmysłową i uczuciową, rozwija wyobraźnię, zdolność kojarzenia i plastyczność umysłu, doskonali smak estetyczny itp., wzbogacając i rozwijając tym samym naszą osobowość.

Nie należy jednak zapominać o tym, że z wychowawczego punktu widzenia oddziaływanie sztuki może być również negatywne. Moraliści dość często obarczają sztukę popularną odpowiedzialnością za demoralizację społeczeństwa i upadek obyczajów. Oskarżają ją o popularyzowanie antywzorów, o pokazywanie zła moralnego, przestępstw kryminalnych i zbrodni, co jest równoznaczne, w ich odczuciu, z dostarczaniem złego przykładu i skłanianiem odbiorców do naśladowania go. Problem ten nie został dotąd zbadany w sposób obiektywny i gruntowany.

Negatywne oddziaływanie dzieł sztuki, a właściwie pseudoartystycznej produkcji masowej, która pokazuje i gloryfikuje zbrodnie, przemoc i okrucieństwo, na odbiorców młodzieżowych jest właściwie dowiedzione. Może ono rodzić zobojętnienie na śmierć i cierpienia ludzkie, stępiać

wrażliwość moralną, niekiedy nawet wyzwałać złe skłonności lub nauczyć technologii przestępstwa. Jednak „przypisywanie filmowi kryminalnemu głównej winy za wzrost przestępczości jest zwykłą mistyfikacją”<sup>9</sup>.

Nie należy jednak sztuki popularnej obwiniać o demoralizację społeczeństwa ani wyolbrzymiać jej możliwości negatywnego (i pozytywnego również) oddziaływania. Ludzie są demoralizowani przede wszystkim przez samo życie, sztuka elitarna i popularna mają tu znaczenie drugorzędne. To nie telewizja i nie film nauczyły ludzi mordować się, gwałcić, okradać i oszukiwać wzajemnie. Ludzie umieli to robić, gdy panował analfabetyzm, gdy nie znano wynalazku druku, a o filmie i telewizji nikomu się nie śniło. Nie należy również wyolbrzymiać plastyczności natury, postaw moralnych i charakterów odbiorców dzieł sztuki. Wiele wątpliwości budzi też przekonanie, że dzieło sztuki może radykalnie, bezpośrednio i natychmiast zmieniać morale swych odbiorców, przekształcając ludzi uczciwych w przestępców, a ludzi podłych lub nawet zwykłych „zjadaczy chleba” w aniołów. Sztuka jest jednym z ważniejszych, ale przecież nie jedynym instrumentem wychowania. Może ona rozwijać predyspozycje człowieka, wyzwałać jego skłonności, utwierdzać posiadane już zasady i przekonania lub częściowo je podważać. Tylko w wyjątkowych przypadkach utwór artystyczny może dokonać przełomu światopoglądowego, skłonić do przewartościowania podzielonego dotąd systemu wartości.

Ważne i trwałe skutki wychowawcze są wywoływane z reguły tylko przez długotrwałe, kumulujące się oddziaływanie różnych form i dzieł sztuki. Bardziej bezpośredni wpływ wywiera sztuka popularna na obyczajowość swych odbiorców. Ten wpływ jest najwyraźniej zauważalny w sferze mody i obyczajowości erotycznej. Przykładem może być np. wpływ na fryzury dziewczyn Brigitte Bardot (słynne bardotki) oraz Marina Vlady (topielice) czy wpływ sposobu ubierania się bohatera *Wall Street* (Oliviera Stone’a) Gordona Gekko (granego przez Michaela Douglasa) na wygląd (szelki i przylizane włosy) całej generacji agentów giełdowych i innych pracowników branży finansowej.

Dostarczanie złych wzorów nie jest jedynym negatywnym aspektem oddziaływania sztuki popularnej na moralność i obyczajowość odbiorców. Mówiłem już, że sztuka popularna może fałszować obrazy rzeczywistości, zniekształcać prawdę o życiu ludzkim i poprzez tę zafałszowaną lub nadmiernie uproszczoną wizję świata i stosunków międzyludzkich kształtować światopogląd i rzeczywiste postawy swych odbiorców.

---

<sup>9</sup> H. Depta, *Film i wychowanie* Warszawa 1975 s. 214. Porównaj też, co na ten temat pisze K. Zygułski *Film jako wychowawca. Uwagi socjologa*, „Film” nr 31, 1972 s. 7.

Sztuka popularna może również, stwarzając fikcyjny, ładniejszy świat, odrywać od rzeczywistości, wywoływać negatywny stosunek do niej. Stwarzając przyzwyczajenie do przebywania w atrakcyjniejszym świecie fantazji, do obcowania z wyidealizowanymi bohaterami, sztuka może rodzić rozczarowanie autentycznym życiem i niechęć do rzeczywistych, ale zwyczajnych ludzi.

Zasygnalizowaliśmy tu kilka podstawowych problemów dotyczących oddziaływania sztuki popularnej, nieobojętnego z moralnego i obyczajowego punktu widzenia.

Sądzę, że trzeba zdawać sobie sprawę z faktu, iż oddziaływanie sztuki popularnej może rodzić skutki pozytywne i negatywne, należy więc, maksymalizując dodatnie, starać się przezwyciężyć ujemne.

## Katartyczno-kompensacyjne wartości sztuki popularnej

Przez katartyczno-kompensacyjną funkcję sztuki w najogólniejszym ujęciu rozumiem takie oddziaływanie sztuki na odbiorcę, które pomaga mu zachować lub odzyskać równowagę psychiczną<sup>10</sup>. Równowaga psychiczna jest równowagą dynamiczną i względną. Przyczyny jej utraty mogą być bardzo różnorodne i trudno je tu wszystkie wymienić. Wydaje się jednak, że można wyróżnić trzy zasadnicze sytuacje, które grożą utratą tej równowagi:

- (1) nadmiar silnych napięć lub niepokojących emocji, które z jakichś względów nie znajdują bezpiecznego ujścia;
- (2) brak przeżyć jakiegoś określonego typu (niekiedy po prostu brak przeżyć dostatecznie urozmaiconych, intensywnych i atrakcyjnych), brak możliwości pełnego i harmonijnego zaktywizowania wszystkich władz psychicznych;
- (3) wewnętrzne konflikty motywów dążeńiowych, emocji, pragnień lub różnych sfer i władz psychiki, np. doznań popędowych i hamulców moralnych.

Sztuka może efektywnie przeciwdziałać wszystkim wymienionym typom zagrożenia równowagi wewnętrznej.

---

<sup>10</sup> Pełniejszą charakterystykę katartycznego i kompensacyjnego oddziaływania sztuki podaję w książce: *Główne kontrowersje w estetyce współczesnej* Warszawa 2002 rozdział 9 s. 180-235.

Sztuka może spełniać funkcję katartyczno-kompensacyjną, ponieważ potrafi efektywnie zaspokajać takie potrzeby człowieka, których zaspokojenie jest warunkiem zachowania równowagi wewnętrznej i dobrego samopoczucia jednostki. Z badań estetyków, psychologów i socjologów XX wieku wynika, że są to potrzeby następujące:

- (1) potrzeba rekreacji, psychicznie aktywnego odpoczynku, rozrywki, gry i zabawy oraz ewentualnego wyładowania energii;
- (2) potrzeba zapomnienia o powszednich drobnych troskach i kłopotach dnia codziennego, potrzeba ucieczki w piękniejszy, barwniejszy, lepszy świat fantazji i marzenia;
- (3) potrzeba rozszerzenia w czasie i przestrzeni granic jednostkowego istnienia, wzbogacenia własnego istnienia i przynajmniej częściowego i symbolicznego doznania tego, co jest udziałem ludzi innych epok i kultur, środowisk geograficzno-klimatycznych oraz ludzi innej płci lub innego wieku;
- (4) potrzeba doznawania różnorodnych wrażeń zmysłowych – od najbardziej harmonijnych i kojących do najbardziej ostrych i intensywnych, a niekiedy nawet szokujących – oraz potrzeba aktywizowania i ćwiczenia wszystkich władz psychicznych człowieka;
- (5) potrzeba pełnej ekspresji osobowości, między innymi ekspresji emocji oraz niejasnych pragnień, tęsknot i impulsów człowieka;
- (6) potrzeba rozładowania i złagodzenia bolesnych napięć, urazów i dotkliwych konfliktów wewnętrznych zrodzonych przez życie przy równoczesnym doznawaniu napięć i ostrych podnieć nieszkodliwych jednak dla człowieka, bo nienarządzających go na rzeczywiste niebezpieczeństwa i cierpienia.

Autorzy, którzy przypisują sztuce zdolność efektywnego i pozytywnego wpływu na równowagę psychiczną odbiorców, podkreślają, że sztuka ma następujące możliwości zaspokajania wymienionych potrzeb człowieka:

- (1) Potrzeby wymienione w punktach (1), (2) i (4) mogą być częściowo zaspakajane już przez samo oddziaływanie układów formalnych: określonego doboru słów, dźwięków, rytmów, melodii, barw, kształtów, ruchów itp. Układy te mogą dawać odprężenie, odświeżać wewnętrznie i wywoływać różnorodne wrażenia, nastroje, uczucia, a nawet refleksje. Widać to najwyraźniej na przykładzie muzyki, której katartyczne możliwości dostrzegli już pitagorejczycy, a obecnie w wielu krajach muzykoterapia jest trwałą zdobyczą medycyny.

Funkcja katartyczno-kompensacyjna łączy się również z treścią utworów, w szczególności zaś tych, które malują obraz człowieka, prezentują jego najróżnorodniejsze problemy, przedstawiają jego losy i sytuacje życiowe. Sztuka zmusza swych odbiorców do osobistego zaangażowania się w to, co przedstawia, skłania do współprzeżywania pokazanych w dziele sztuki wydarzeń i konfliktów, apelując przy tym do osobistych doświadczeń odbiorców i poruszając jego najskrytsze pragnienia i marzenia. Dzięki temu dzieło sztuki zaspokaja potrzeby wymienione wyżej, a ponadto:

- (a) stwarza warunki do projekcji i częściowego wyładowania własnych niepokojów, kompleksów oraz impulsów, które niewyładowane mogłyby działać destrukcyjnie na jednostkę, a ujawnione w bardziej bezpośredniej postaci byłyby niebezpieczne i szkodliwe dla społeczeństwa. Niektórzy badacze właśnie ten mechanizm oddziaływania przypisują powieści i filmom kryminalnych. Stanisław Baczyński uważa, że powieści i filmy kryminalne stanowią „doskonały środek, odciągający nadmiar krwi, lekarstwo spreparowane przez zbiorowość dla zniwelowania czystej energii popędów i nieświadomych dążeń natury ludzkiej”<sup>11</sup>;
  - (b) rozszerzając granice jednostkowego istnienia, dzieło sztuki umożliwia częściowe zrekomensowanie braków realnego życia i zastępcze zaspokojenie niezrealizowanych pragnień, marzeń i ambicji;
  - (c) ułatwia też rozwiązywanie mniejszych wewnętrznych konfliktów oraz rozładowanie bolesnych napięć.
- (2) Dzięki specyficznym własnościom swej treści i formy sztuka dysponuje możliwością symultanicznego oddziaływania na wszystkie sfery życia psychicznego: zmysły, wyobraźnię, uczucia, nastroje oraz intelekt. Może więc aktywizować jednocześnie wszystkie władze psychiczne człowieka i harmonizować życie wewnętrzne. Stwarza też warunki pełnej ekspresji osobowości odbiorcy. Ważne jest także to, że w ramach danego typu przeżyć (wrażeń zmysłowych, emocji lub nastrojów) sztuka dysponuje pełnym ich „asortymentem”, od łagodnych i kojących do najbardziej ostrych i szokujących. Te ostatnie pozbawione są przy tym (dzięki iluzji estetycznej) przykrych stron towarzyszących doznawaniu analogicznych przeżyć w życiu.

---

<sup>11</sup> S. Baczyński *Powieść kryminalna* [w:] *Pisma krytyczne* Warszawa 1963 s. 259.

- (3) Niektórzy teoretycy wreszcie zwracają uwagę na to, że sztuka – angażując nas w sprawy innych ludzi, wyzwalaając z nadmiernego egocentryzmu i przesadnego (niekiedy chorobliwego) zaabsorbowania sobą i swymi sprawami – pomaga odzyskać bardziej obiektywne widzenie rzeczywistości i hierarchii różnych spraw, co ma ważne znaczenie dla zachowania równowagi wewnętrznej.

Wszystkie te potrzeby są zaspokajane przez sztukę popularną.

Tak więc sposoby i środki przywracania lub utrzymywania równowagi psychicznej, którymi dysponuje sztuka, są bardzo urozmaicone i nie mniej efektywne niż środki pozaartystyczne. Na podkreślenie zasługuje fakt, że nie narażają one jednostki, która zechce z nich skorzystać, na konflikty ze społeczeństwem.

\* \* \*

Jednak sztuka nie zawsze uwalnia odbiorców od niepokojących emocji i napięć wewnętrznych, nie zawsze też dostarcza częściowej rekompensaty za niedostatki życia. Niekiedy nawet wzbudza niepokojące uczucia i napięcia, pogłębia poczucie braków życia, intensyfikuje frustracje i depresje. Sztuka nie jest więc żadnym uniwersalnym remedium. Z tego, że sztuka popularna jako całość może wywierać pozytywny, profilaktyczny lub terapeutyczny wpływ na równowagę psychiczną odbiorców (nazwany w tej pracy wpływem katartyczno-kompensacyjnym), nie wynika wcale, że po pierwsze każde dzieło sztuki zawsze spełnia tę funkcję wobec każdego odbiorcy, po drugie że żadne dzieło sztuki nie może działać szkodliwie na równowagę wewnętrzną człowieka. Stosunek zachodzący między dziełem sztuki a odbiorcą jest w każdym przypadku relacją indywidualną. Skutki zetknięcia jakiejś jednostki z dziełem sztuki zależą nie tylko do właściwości tego dzieła, lecz także od osobowości, poziomu kulturalnego, wrażliwości, a nawet samopoczucia i nastroju odbiorcy. To samo dzieło na tego samego odbiorcę w różnych okolicznościach może działać inaczej.

## Does Sens and Meaning of Contemporary Art is Reduced to Its Values of Amusement?

The paper is an attempt to answer a question about value of popular art and critically approach a view, that prices of popular art are only of entertaining virtue. Among massively produced works of popular art obviously ones lacking artistic values and aesthetic qualities, which do not deserve to be treated as works of art. However, works of high art does not contain only masterpieces, moreover one can find pretentious kitsch or tacky pieces there too. Richard Shusterman convincingly proved, that a view generally denying works of popular art artistic status and aesthetic value is not justified. Popular art satisfies aesthetic needs of millions of consumers among whom are also cultural and competent recipients of art. Neither should one depreciate works of dominantly entertaining value. Good entertainment is important in our times to many people, since it provides relief, relaxation releases the tension and improves the spirit. As a result helps to retain or regain psychological equilibrium.

Having describe the specificity of cognitive, moral and cathartic – compensatory values of art, author suggests, that good works of popular art, such as American noir crime novels (Chandler, Hammett, MacDonald) or films of Woody Allen or Francis Coppola are not devoid of such values.

*Bohdan Dziemidok* – e-mail: [bohdan.dziemidok@swps.edu.pl](mailto:bohdan.dziemidok@swps.edu.pl)





IGNACY S. FIUT

## O ZNACZENIU SZTUKI (DZIEŁA SZTUKI) WE WSPÓŁCZESNYCH MODELACH KOMUNIKOWANIA

Twórczość związana z mediami miała i ma również obecnie charakter syntopiczny, a dokonania artystów są często rezultatem ich współpracy z uczonymi i twórcami technologii komunikowania medialnego. Zjawisko to ma wymiar historyczny, a obecne postawy artystów stanowią jego kontynuację zgodnie z maksymą znaną już na przełomie czternastego i piętnastego wieku paryskiego architekta Jeana Mignota, mówiącą, że: *ars sine scientia nihil est*. Dzieło sztuki zawsze było przecież komunikatem w szerokim rozumieniu tego słowa i jako takie domagało się budowy własnej wspólnoty, która konstytuowała jego zawartość i podejmowała w związku z tym określone działania interakcyjne.

---

### Uwagi wstępne

Współczesny przełom technologiczny w sposób szczególnie traktuje sztukę i dzieła artystyczne, bo są one źródłem atrakcyjności wszelkich procesów komunikowania. Przyciągają bowiem swą formą i zawartością uwagę odbiorców, budząc u nich emocje oraz przeżycia wiążące ich z nimi, a to z kolei stwarza mediom możliwości kształtowania ich świata wartości, a więc określoną wrażliwość, sferę przeżyć, którymi kierują się w podejmowanych decyzjach i kierunkach możliwego działania. Ten historyczny, ścisły związek sztuki z technikami i technologiami komunikacyjnymi oraz stojącymi za nimi rezultatami badań naukowych ma szczególnie dzisiaj ogromne znaczenie kulturotwórcze oraz interakcyjne w wymiarze społecznym, decydująco kształtując stan i formy kultury współczesnej w społeczeństwach ponowoczesnych, która przybiera różne formy „kultur partycypacji”. „Syntopia zatem – pisze Piotr Zawojski –

to, w odróżnieniu od utopii, forma spotkania różnorodnych idei, systemów wiedzy, metodologii, odmiennych dyscyplin poznawczych, rozmaitych form aktywności człowieka. Nie ma ona postaci amalgamatu, w którym poszczególne elementy tracą swoją tożsamość i istotę, ale stanowi przykład na to, jak w ramach interdyscyplinarnego spotkania można przekraczać ograniczenia specjalizacji w ramach poszczególnych dyscyplin, a także poszukiwać dla nich wspólnych płaszczyzn. Syntopię nauki, sztuki i technologii traktować można zatem jako bazę dla paradygmatu cyberkulturowego. Nie jest to, rzecz jasna, jedyny jego wyznacznik, ale najprawdopodobniej należy on do najważniejszych i decyduje o oryginalności tej mutacji nowoczesnej kultury medialnej, opartej na zaawansowanych technologiach, przy jednoczesnym zachowaniu odwołań do przeszłości i tradycji. Przy czym nie chodzi tylko o tradycję sztuki mediów, dzisiaj kontynuowanej przez sztukę digitalną, ale o głęboką internalizację w ramach cyberkultury doświadczeń rozmaitych eksperymentów sztuki dwudziestowiecznej, które antycypowały zjawiska dominujące dziś w obszarze technokultury”<sup>1</sup>. Trudno się więc z tą opinią nie zgodzić.

Media zatem, a szczególnie nowe media, są przedłużeniem i (*the extensions*) człowieka, ale i wcześniejszych generacji mediów<sup>2</sup>, oraz emanacją kooperujących ze sobą uczonych, inżynierów, których rezultaty wykorzystują artyści w swej pracy twórczej. Ich wytwory artystyczne, co zdarza się rzadziej, mogą być inspiracją do nowych odkryć naukowych i rozwiązań technologicznych. Należałoby więc przyjąć, że artystów cechuje pewna postawa poznawcza, wręcz badawcza, bo jakby testują te nowe możliwości docierania do świata i oglądania jego stron wcześniej zakrytych, nieznanych, owianych aurą tajemniczości. Każdy jednak artysta posiada jednostkową tożsamość, na którą składają się obecne w nim obrazy z jego przeszłości, które wiążą się z pewnymi miejscami, w których coś istotnego się w jego życiu wydarzyło, a więc wyrażają korzenie jego osobowości. Jego dążenia, by ogarnąć całość świata dostępnymi mu narzędziami i metodami, wywodzą się więc z tej jego tożsamości, określającej jego człowieczeństwo, co powoduje, że podejmowane przez niego działania kreacyjne mają charakter niepowtarzalny, a postawa synoptyczna jest próbą poszerzenia, ale i reintegracji własnej tożsamości. Zrozumiałe jest więc i to, że we współczesnej kulturze ponowoczesnej czy cy-

---

<sup>1</sup> P. Zawojski *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii* Warszawa 2010 s. 74.

<sup>2</sup> M. McLuhan *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka* Warszawa 2004 s. 50, 128-129. Szerzej pisałem o tym: I.S. Fiut *Idee filozoficzno-medioznawcze Marshalla McLuhana* [w:] Tenże (red.) *Medialne i społeczne aspekty filozofii „Idee i Myśliciele”* T. VII Kraków 2005 s. 13-30.

berkulturze powstaje całe bogactwo utworów artystycznych, których twórcy nie rezygnują z własnej tożsamości, a jednocześnie, wchodząc w nią, dążą do tego, by być postrzeżonymi i w pewnym stopniu zrozumiałymi. Zdążają zatem do tego, by ich dzieła stanowiły nowe warianty widzenia i przeżywania wspólnego wszystkim ludziom świata, dając jednocześnie globalny ogląd siebie w świecie. W ten sposób twórczość i sztuka współczesna wytwarzają z jednej strony medialne środowisko życia ludzi, z drugiej dążą, by pojawiały się w nim innowacje, które pozwolą im dalej ewoluować i harmonijnie komunikować się z nim. Współczesny świat ponowoczesny stał się bowiem globalną wspólnotą społeczeństw – „globalną wioską”<sup>3</sup>, których zbiorowe życie budowane jest zgodnie z zasadami funkcjonowania społeczeństwa medialnego, a więc potencjalnie każdy jego członek uczestniczy w szeroko rozumianych procesach komunikacyjnych o charakterze medialnym.

## Rola sztuki w kontekście teorii medialnych

Marshall McLuhan<sup>4</sup>, a za nim Derrick de Kerckhove oraz Lev Manovich, postrzegają współczesne media jako przedłużenia zmysłów człowieka, a nawet całej jego cielesności, czyli jako jego ekstensje. W takiej perspektywie analizuje się i testuje obecnie również wytwory artystyczne pojawiające się w procesach komunikowania medialnego. Wytwory artystyczne stanowią bowiem w tej perspektywie działania eksperymentalne, których wyniki mogą w przyszłości odgrywać kluczową rolę w doskonaleniu skuteczności komunikowania i przedłużania go w przestrzenie wirtualne. Mogą również być źródłem nowych praktyk komunikacyjnych, ale i stwarzać przesłanki do zachowań remedialnych użytkowników mediów zarówno starych, jak i nowych<sup>5</sup>. Syntopia najnowszych osiągnięć naukowych, nowych rozwiązań komunikacyjnych oraz eksperymenty artystyczne na ich styku to źródło niekończącej się innowacyjności w komunikowaniu. McLuhan twierdził również, że „prze-

---

<sup>3</sup> M. McLuhan *Galaktyka Gutenberga* [w:] Tenże *Wybór tekstów* E. McLuhan, F. Zingrone (red.) Poznań 2001 s. 178-179.

<sup>4</sup> Szerzej funkcję artysty i rolę sztuki w poglądach McLuhana omawia Kalina Kudelko. Por. K. Kudelko *Sztuka w teorii mediów Marshalla McLuhana* „Media – Kultura – Społeczeństwo” 2009 nr 1 (14) s. 7-21.

<sup>5</sup> W pracy nie omawiamy konkretnych dokonań z dziedziny twórczości w cyberprzestrzeni, bo przekroczyłyby to ramy niniejszego opracowania. Zainteresowanych odsyłamy do opracowań tego typu sztuki np. na festiwalach Ars Elektronika w Linzu, WRO we Wrocławiu, Media Art Festival w Osnabrück, Art Futura w Barcelonie czy do Institute of Contemporary Arts w Londynie, The Netherlands Media Art Institute w Amsterdamie.

każnik jest przekazem”<sup>6</sup>, a więc wskazywał, że to przekażnik w ostatniej instancji nadaje sens zawartości treściowej przekazu i zasada ta odnosiła się zasadniczo do starych mediów. Jednak powstanie internetu, rozwój kolejnych generacji komputerów i zasięgu sieci, to wszystko spowodowało, że obecnie nowe media stały się metamediami (hipermediami) w stosunku do starych i do poprzednich ich generacji, a więc zgodnie z twierdzeniami McLuhana stanowią one materiał, na którym operują kolejne nowe generacje mediów, w ten sposób je uwewnętrzniając, wchłaniając je w siebie. Nie jest tak, jak wcześniej przypuszczano, że kolejne nowe generacje mediów bezpowrotnie eliminują z obiegu komunikacyjnego ich generacje starsze. Stają się one raczej wewnętrzną ich treścią, której formę nadają kolejne nowe technologie komunikacyjne o charakterze digitalnym, stwarzające z kolei nowe możliwości posługiwania się nimi. W ten sposób, analogicznie do miejsca człowieka w komunikowaniu, którego media są przedłużeniem, w procesach komunikacyjnych, stare media i ich zawartości zostają również p r z e d ł u ż o n e w przestrzeń nowych mediów. Analogiczne mechanizmy pojawiają się na styku „starej” i „nowej” sztuki i na dobrą sprawę jest ona również p r z e d ł u ż a n a w obszar cyberprzestrzeni, gdzie otrzymuje nową formę, w swej postaci digitalnej reprezentację, a w konsekwencji nowy status istnienia i oddziaływania na publiczność, która ma do niej dostęp w pełni interaktywny, a więc może odmiennie i innowacyjnie ją postrzegać, przeżywać i użytkować. Dzieła sztuki bowiem, pojawiające się i istniejące w tej nowej przestrzeni wirtualnej o charakterze digitalnym, nabierają nowych właściwości i możliwości ich percepcji w związku z tym, że ich nowy sposób istnienia staje się i m m a t e r i a l n y. Ten nowy modus ich istnienia zwiększa prawie w nieskończoność możliwość operacji interaktywnych na nich, a to zdecydowanie zmienia pozycję artysty, sam status dzieła i odbiorcy – interaktywnego użytkownika: tworzą oni nowy rodzaj wspólnoty komunikacyjnej, opartej na odmiennej od dotychczasowej, wirtualnej formie „kultury daru”, na wymianie emocji i związanych z nimi wartości. Powstająca wokół przekazu (dzieła sztuki) wspólnota może przyjmować wirtualny charakter istnienia oparty na symulacji interakcji i przekazów, ale również wpływać na świat realny, tworząc z nim różnego rodzaju hybrydy, wzbogacając jednocześnie jego wirtualne wymiary. Może ona – jak twierdzi Lorence Lessig – tworzyć dwie kultury: „kulturę odczytu” (z istoty konsumpcyjną) oraz „kulturę remiksu”, a więc twórczą, w której z zastanych elementów i narzędzi w sieci jej użytkownicy w ramach dzia-

---

<sup>6</sup> M. McLuhan *Zrozumieć media...* wyd. cyt. s. 44-45, 53.

łań twórczych kreują nowe utwory czy dzieła sztuki<sup>7</sup>. Obydwie one jednak oparte są na immaterialnym istnieniu przekazu (dzieła) i na interaktywnym obcowaniu z nim. W związku z komercyjnym charakterem sieci dzieła sztuki i powstające tam wytwory sztuki mają, prócz typowo estetycznych funkcji, funkcje marketingowe i reklamowe. Celem tych ostatnich jest przyciąganie uwagi odbiorców i użytkowników do określonych marek, produktów i usług. Istotna staje się więc kwestia tożsamości nie tylko przekazu (dzieła), ale również artysty (nadawcy, twórcy artefaktu) i odbiorców (interaktorów, immersantów), tworzących w kooperacji z innymi użytkownikami wspólnoty komunikacyjne, budujące i poszerzające własne tożsamości. Wszystkie człony tego wielostronnego dialogu, a raczej „polilogu”, wychodzą od pewnych pierwotnych tożsamości, a w procesach komunikowania próbują, eksperymentując z nimi, p r z e d ł u ż y ć i p o s z e r z y ć je, nie rezygnując jednak z ich korzeni, by w rezultacie budować szerszą i bardziej zintegrowaną formę „poznania wszystkiego”<sup>8</sup>. Idzie przecież o to – jak podkreślał Paul Virilio, pisząc o tworzeniu „stereo-rzeczywistości” przez sztukę nowych mediów – by człowiek mógł lepiej wkomponować się w świat rzeczywisty, posiadać jego szeroki i zintegrowany ogląd, wzmacniając tranzyt między rzeczywistością fizyczną i cyberprzestrzenią, budując nowe przestrzenie zintegrowane, stanowiące fuzję fizycznej i digitalnej rzeczywistości o charakterze wielowymiarowym<sup>9</sup>.

## Specyfika współczesnego dzieła sztuki w obiegu komunikacyjnym

Współczesny obieg komunikacyjny, opierający się przede wszystkim na komputerze i internecie oraz ich hybrydach ze starymi media, jest w stanie nadać formę immaterialnego istnienia każdemu dziełu sztuki, nawet temu z epoki neolitycznej, budując jego reprezentację (kopię) digitalną. Nie oznacza to, że nie funkcjonuje tradycyjny obieg sztuki, ale dla zwykłej wygody i kompatybilności z innymi gatunkami sztuki jest on wzbogacany i przedłużany w cyberprzestrzeń, co powoduje, że potencjalnie każde dzieło może wchodzić w globalny obieg komunikacyjny, stając się zarazem tworem wirtualnym. Dlatego rolę każdego dzieła sztuki w perspektywie komunikacyjnej najlepiej jest obecnie rozpatrywać z tej właśnie

---

<sup>7</sup> L. Lessig, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce* Warszawa 2009.

<sup>8</sup> Por. K. Wilber *Krótką historią wszystkiego* Warszawa 1997. Tenże *Integralna teoria wszystkiego. Wizja dla biznesu, polityki, nauki i duchowości* Poznań 2006.

<sup>9</sup> Por. P. Virilio *Prędkość i polityka* Warszawa 2006.

digitalnej, czyli immaterialnej perspektywy ontologicznej oraz interaktywnej i immersyjnej perspektywy epistemologicznej z równoczesnym założeniem, że procesy te ulegają demokratyzacji oraz deterytorializacji i mogą odbywać się a-czasowo, czyli w nieustającej terażniejszości, której towarzyszy zjawisko teleobecności, w której podmiot komunikowania – człowiek – wraz z jego ciałem staje się wrażliwym interfejsem, a jego zmysł dotyku w postrzeganiu i komunikowaniu zaczyna przeważać nad wzrokiem.

Rozwój cyberkultury przeszedł co najmniej trzy etapy, składające się z szeregu następujących po sobie subkultur wyrażających jej ewolucyjną naturę, której towarzyszyły kolejne rewolucje cyfrowe, medialne, ale i interakcyjne, dokonujące owego zwrotu ponowoczesnego. Można tu wymienić etap kultury hackerskiej, buntowniczej i opozycyjnej (krakerskiej i frakerskiej) oraz synergiczny, w którym wirtualność i jej wytwory zaczynają służyć rzeczywistości, stając się jednocześnie jej narzędziowym przedłużeniem. Dwa pierwsze etapy radykalnie przeciwstawiały sobie rzeczywistości: wirtualną i fizyczną, natomiast w trzecim, również krytycznym w stosunku do tego przeciwstawienia i jego negatywnych skutków, lansowana jest daleko posunięta kooperacja pomiędzy tymi dwoma rzeczywistościami, ale i również ogółem użytkowników – kreatorów i animatorów tej kultury<sup>10</sup>. W konsekwencji w tych kolejnych etapach postępowała systematycznie ewolucja wyróżników owej wiodącej formy kultury w społeczeństwie ponowoczesnym (informacyjnym, medialnym). Jej przejawem było również narastanie zachowań remedialnych użytkowników i uczestników komunikowania, skutkujących tworzeniem „mediów zastępczych”, wymuszonym szybkim postępem technologicznym, głęboko modyfikującym percepcję, zachowania i interakcje społeczne ludzi<sup>11</sup>.

Immaterialność przekazów (dzieł sztuki), czyli nowy modus ontologiczny wytworów tego nowego paradygmatu komunikowania zdominowanego przez cyberkulturę, ze swej natury – jak twierdzą Jean-François Lyotard i Jacques Derrida – znosi „kartezjański most” pomiędzy *res cogitans* i *res extensa*, co owocuje właśnie owym modusem istnienia<sup>12</sup>, a więc stanowi silny argument na rzecz synergicznego rozwoju komunikowania we wszystkich możliwych mediach, a twórczość w przestrzeni digitalnej pozwala postrzegać jako p r z e d ł u ż e n i e świata fizycznego. Również

---

<sup>10</sup> P. Zawojski *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii...* wyd. cyt. s. 99-107.

<sup>11</sup> Por. P. Levinson *Miękkie ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej* Warszawa 1999.

<sup>12</sup> Por. A. Mitek *Jeana-François Lyotarda manifest(acja) immaterialności. W stronę nowej antropologii* [w:] M. Popczyk (red.) *Muzeum sztuki. Antologia* Kraków 2005 s. 235-252.

w podmiocie ludzkim stwarza możliwość przewyższania jego dualistycznej natury i prowadzi do postrzegania jego cielesności jako zintegrowanej z psychicznością, tworzącej ów naturalny interfejs. A to z kolei umożliwia zrozumienie i postrzeganie człowieka – użytkownika komunikowania – jako szeroko pojętego interaktora i immersanta, mentalnie przedłużonego w „powłokę kultury”, mogącego z jej perspektywy oglądać świat i uczestniczyć w jego doświadczeniu, przeżywaniu, poznaniu i komunikowaniu się z nim na niespotykaną dotąd skalę. Warunki takim przemianom stwarza cała rodzina wcześniej wskazanych przedłużeń wirtualnych ze świata fizycznego oraz władz poznawczych człowieka w obszary cyberprzestrzeni rozwijane przez nowe media i metamedia (post-media). Spełniają się zatem przewidywania Viléma Flussera, że komputer to hipermedium (metamedium) zastępujące zarazem narzędzie i maszynę, wielokrotnie i wielorako przedłużające człowieka i jego świat fizyczny w cyberprzestrzeń, która w ten sposób staje się jego kolejnym modu-sem<sup>13</sup>. Obiekty estetyczne ujmowane w takiej perspektywie jako twory digitalne stają się więc w sensie ontologicznym bytami potencjalnie istniejącymi i mogą być przez maszynę (komputer) interaktywnie manipulowane, transcendowane, przetwarzane, modulowane i poddawane procesom automatyzacji. W rezultacie ich istnienie staje się zmienne i płynne, pod wieloma względami przypominające energię rozprzestrzeniającą się falowo.

Jeśli idzie o pojęcie interaktywności, to w tak przyjętej perspektywie badawczej można mówić o jej różnych formach oraz jej ewolucji w związku z rozwojem nowych technologii komunikacyjnych i związanych z nimi modeli komunikowania oraz towarzyszących im interaktywnych eksperymentów artystycznych, tworzących sztukę i kulturę interaktywną. Powstające nowe praktyki i techniki awangardowe stają się rodzajem oprogramowania kolejnych faz rozwoju cyberkultury. Dzięki ekspansji wszelkich form monitorów i ekranów sztuka wchodzi do domów, sfery prywatności, ale zaczyna dominować również w sferze publicznej w całej gamie np. sity-litów. Równocześnie w całej przestrzeni kultury współczesnej media miksują i remiksują zawartość starych mediów, „starej sztuki” i wcześniejsze własne wytwory nowo-medialne. W takim horyzoncie i sytuacji estetycznej interaktywny użytkownik – „you-ser” – może przekształcić się w artystę, kreatora, producenta, dystrybutora, a nawet komisarza wystaw, czyli staje się „główną treścią” możliwych, choć spersonalizowanych ekspozycji. Buduje z dostarczonych mu elementów różne formy i wersje dzieł, choć możliwości jego kreacji są jednak ograniczone zainstalowa-

---

<sup>13</sup> E. Bonse *The Adventure of the Future. Vilém Flusser's Last Interview*, 19 November, 1991 “European Photography” nr 2 vol. 22 s.11-13.

nymi aplikacjami i typami oprogramowań, poziomem osobistej alfabetyzacji medialnej, za którymi skrywa się właśnie artysta, często przekształcając użytkownika w marionetkę, bo funkcja artysty najczęściej sprowadza się do ukrytej władzy nad odbiorcą. Po ogłoszeniu „śmierci artysty” we wcześniejszych etapach rozwoju kultury ponowoczesnej we współczesnej kulturze komunikacyjnej dyskretnie on powraca i nie rezygnuje z partnerstwa z odbiorcą (interaktorem, immersantem) swoich utworów<sup>14</sup>. Ma w tym określony interes osobisty, bo interaktywny odbiorca staje się, jako jego kooperant, fan, grupa aktywnych fanów, najskuteczniejszą formą reklamy i marketingu jego dokonań. Wynika to z faktu, że tradycyjną ekonomię zastępuje w sieci tzw. wikinomia. Kieruje się ona zasadami ekonomii emotywniej, wspieranej przez wirtualne wspólnoty rozwijające inteligencję zbiorową i otwartą, w ramach których rozprzestrzenia się cyrkulacja typowo internetowych modeli reklamy i marketingu, opartych na działalności grup fanowskich<sup>15</sup>.

O interaktywności można zatem mówić obecnie na różne sposoby. Może ona mieć charakter interakcji aktywnej i pasywnej, wewnętrznej (mentalnej) i zewnętrznej (fizycznej), a wreszcie interpasywności jako dopełnienia – drugiej strony interaktywności<sup>16</sup>. Interpasywność wydaje się być powrotem do sytuacji, kiedy partycypacja w sztuce była bierna i zakładała kontemplacyjny stosunek do dzieła. Ma to miejsce wtedy, gdy dzieło jest dzięki zainstalowanym aplikacjom „samonapędzalne” – działa automatycznie, a więc w sensie interaktywnym jest samowystarczalne, bo działa bez interwencji z zewnątrz. Interpasywność prowadzi w pewnym sensie do rytualizacji działania odbiorcy i narzuca mu model komunikowania rytualnego, gdyż daje złudzenie „partycypacji uczestniczącej”, choć pozostawia mało miejsca na kontemplację. Raczej przemienia ją w jej iluzję, gdyż odbierany obiekt ciągle się zmienia, a jego istnienie przybiera najczęściej charakter variabilistyczny, za którym podążają jego emocje i przeżycia użytkownika. Może ono jedynie wchodzić z użytkownikiem – jak sądzi Scherry Turkl – w układ peregrynacyjny, przedłużający i poszerzający tożsamość użytkownika na poziomie *stricte* mentalnym, np. w postaci jego awatara<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> R. Barthes *Śmierć autora* „Teksty Drugie” 1999 nr 1-2 s. 249-250 i L. Manovich *Kim jest autor?* „Kultura Popularna” 2003 nr 1 s. 92-93.

<sup>15</sup> Por. D. Tapscott, A.D. Williams *Wikinomia. O globalnej współpracy, która zmienia wszystko* Warszawa 2008.

<sup>16</sup> S. Žižek *Wzniosły obiekt ideologii* Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001 s. 50-51.

<sup>17</sup> S. Turkl *The Second Self. Computer and Human Spirit* Cambridge, Massachusetts 2005 s. 48, 152, 267.



Z kolei kwestia immersyjności komunikowania i relacji z nim jego użytkownika łączy się w pewnym stopniu z fenomenem szeroko pojmowanej iluzji. Niektórzy badacze uważają, że immersja jest formą jej przedłużenia<sup>18</sup>. Immersja jako wejście w obraz, zanurzenie się w nim, powoduje dzięki efektowi synestezji złudzenie doświadczenia wieloma zmysłami, a więc jakby znosi „prosceniczność” i „okocentryczność” komunikowania na rzecz bardziej szerokiego, wręcz dotykowego odbioru przekazu. Jest jednak zjawiskiem, które pociąga za sobą teleobecność, a więc przybiera również formę teleimmersji, która jest jedynie jej zawężoną formą, bo jako taka ze swej istoty skraca dystans i poszerza pole widzenia, a więc odkrywa to, co wcześniej było niewidzialne i ukryte. Immersja w połączeniu ze zbliżeniem teleobecnym wywołuje także efekt teledeterytorializacji, co może prowadzić zarówno u artysty, ale i odbiorcy jego utworów w cyberprzestrzeni do poczucia tworzenia i uczestnictwa w „działaniu totalnym”, o którym marzył i do którego dążył Ryszard Wagner, pod wieloma względami przypominającym obiekt architektoniczny w całej gamie możliwych wymiarów. W nim można doświadczać, odczuwać, a nawet mieć namiastkę przeżyć integrujących wszystkie rodzaje sztuki: można poprzez nie odczuwać nawet integrację z całym światem i solidaryzować się z nim. W tak wykreowanej przestrzeni wirtualnej jako przedłużeniu świata fizycznego podmiot może mieć więc wrażenie kosmicznej partycypacji w tego typu przedsięwzięciach artystyczno-komunikacyjnych. Staje się więc czymś na kształt *homo participans*a podłączonego multimedialnie do „powłoki kultury”, uczestniczącego w budowie oraz rozwoju „inteligencji otwartej”, której korelatem jest społeczeństwo sieciowe, w wizji komunikacyjno-estetycznej, którą np. rozwija Derrik de Kreckhove<sup>19</sup>. Niektórzy badacze sądzą jednak, że jest to nowa forma iluzji, w którą włączany jest interaktor, inni zaś uważają, że jest to nowa możliwość człowieka w nowym modusie świata realnego, który wykreowały cyberprzestrzeń i cyberkultura jako jego wirtualne przedłużenia. Podkreślają przy tym, że wirtualność nie stoi w sprzeczności z rzeczywistością świata, ale z jego aktualnością, którą kwestionuje kategoria terażniejszości, łącząca w przestrzeni wirtualnej przeszłość i przyszłość we wszechobowiązującą w niej terażniejszość.

---

<sup>18</sup> O. Grau *Nowe obrazy w życiu. Rzeczywistość wirtualna, sztuka genetyczna i transgenetyczna* „Kwartalnik Filmowy” 2001 nr 35 s. 109-110.

<sup>19</sup> Por. D. de Kreckhove *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości* Warszawa 1996. Tenże *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego* Warszawa 2001.

Immersyjność i teleimmersyjność powodują z kolei to, że ciało człowieka staje się w pełni interfejsem – obszarem styku między obiektami zarówno w rzeczywistości fizycznej, jak i wirtualnej. Powraca więc ono do swej pierwotnej roli, jaką pełniło w komunikowaniu. Użytkownik komunikowania łączy się bowiem i integruje ściśle z maszyną (komputerem), a zmysł dotyku kosztem zmysłu wzroku zaczyna dominować nad innymi jego zmysłami. To zintegrowanie skutkuje w rezultacie dwoma interfejsami nakładającymi się na siebie: przedłużającym zmysły w cyberprzestrzeni i przedłużającym rzeczywistość wirtualną w realną, ale i realną w człowieka. Powstaje więc ów nowy fenomen w komunikowaniu, czyli zjawisko t a k t y l n o ś c i<sup>20</sup>. Bierze się to stąd, że ciało człowieka, ale i komputer są obiektami wrażliwymi, a więc interfejs ciało-komputer staje się mediatorem między dwoma wrażliwościami (pierwotnymi interfejsami, tj. ciałem i ekranem), wzmacniając je i modyfikując wzajemnie, co w konsekwencji obustronnie faworyzuje rolę zmysłu dotyku w komunikowaniu.

## Taktylności nową formą integrującego się komunikowania

Według Derrika de Kerckhove’a, który podąża za przewidywaniami McLuhana<sup>21</sup>, fenomen taktylności jest wynikiem ewolucji dotychczasowych form komunikowania digitalnego oraz dążeń kooperacyjnych między starymi i nowymi mediami, ale i między użytkownikami internetu w skali globalnej. Przyjmuje zatem tezę, że obecna architektura naszej inteligencji ma charakter sieciowy i zatopiona jest już w hipertekście. Myśląc globalnie, działamy lokalnie, łącząc się z całym światem, co wynika z faktu połączenia naszego języka z elektrycznością, a więc nałożenia się na sie-

<sup>20</sup> D. de Kerckhove *Umysł dotyku. Obraz, ciało, taktylność, fotografia* [w:] A. Maj, M. Derda-Nowakowski, z udziałem D. de Kerckhove’a (red.) *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów* Katowice 2009 s. 45-51.

<sup>21</sup> Warto w tym miejscu przytoczyć fragment rozważań McLuhana nad dotykiem, kiedy pisał tak: „Oczywiste się staje, że «dotyk» to nie skóra, lecz wzajemna zależność zmysłów, zaś «pozostawanie w kontakcie» czy «nawiązanie kontaktu» to kwestia owocnego zetknięcia się zmysłów – wzroku przetransportowanego na dźwięk i dźwięku przetransportowanego na ruch, smak i węch. Przez wiele stuleci «zdrowy rozsądek» był uważany za szczególną ludzką moc przekładania jednego rodzaju doświadczenia, pojmowanego jednym zmysłem, na wszystkie zmysły i przedstawienia umysłowi wyników tego procesu w postaci jednolitego obrazu świata. W rzeczywistości ten obraz ujednoczonych proporcji między zmysłami przez długi czas uznawano za oznakę racjonalności. W epoce komputerów znowu bez trudu można do tego dojść. Można obecnie programować proporcje między zmysłami, które zbliżają się do stanu świadomości. Taki stan będzie z konieczności przedłużeniem naszej świadomości, tak jak koło jest przedłużeniem naszej stopy”. M. McLuhan *Zrozumieć media* wyd. cyt. s. 105.

bie maksymalnej złożoności z maksymalną prędkością w komunikowaniu. Powstaje zatem druga po analogowej, cyfrowa faza elektryczności, którą w komunikowaniu charakteryzuje immaterialność, immersyjność, ale i kognitywność, odtwarzane w czasie rzeczywistym. Ten stan naszego poznania rozgrywa się pomiędzy trzema przestrzeniami: cyberprzestrzenią oraz przestrzenią fizyczną i mentalną, przy czym pierwsza znajduje się pomiędzy dwiema pozostałymi i jest ich częścią. W konsekwencji tworzy się struktura zewnętrzna w stosunku do naszego umysłu – owa „powłoka kultury” dostępna przez uprzywilejowane medium, jakim jest ekran. Przez niego umysł nakierowuje się zarówno (do) wewnątrz, jak i (na) zewnątrz, w celu połączenia się i społecznej dyfuzji wśród użytkowników komunikowania. Umysł, migrując w kierunku ekranu, uczestniczy w tworzeniu nowej pamięci świata, dającej mu dostęp do wszystkiego w czasie rzeczywistym. Świat życia współczesnego człowieka rozgrywa się pomiędzy trzema ekranami: telewizora, komputera i telefonu komórkowego. Ekran komórki ma najbardziej kolektywny charakter i całkowicie przedłuża nasz umysł oraz wchodzi w systemy wymiany poza umysłem. W ten sposób dzięki elektryczności i technologiom informacyjnym dokonuje się połączenie obiektów cyfrowych z rzeczywistymi (fizycznymi). Myślenie w tych wszystkich sytuacjach odbywa się w czasie rzeczywistym, bo umysł zbliża się do ekranu i łączy z maszyną. Tworzy się więc MMDC (*mind-machine-direct-connect*), powodujące, że z typowej powierzchni fizycznej przenosimy się na hiperpowierzchnię, która z kolei rozwija wśród użytkowników hipersensoryczność, umożliwiającą im komunikowanie przez sieć i przekształcanie „wszystkiego we wszystko”. Kultura przechodzi w konsekwencji od obrazu (*icon*) do przycisku (*batton*). De Kerckhove podkreśla, że ikona to klasyczny reprezentant litery, a przycisk to czasownik, którym możemy wchodzić we wcześniej niewidoczne interwały świata, wpływać na niego, sterować nim. Epoka elektroniczna, budując tę nową przestrzeń wypełnioną różnorodnymi oddziaływaniami, niewidocznymi w epoce piśmiennictwa, przywraca znaczenie komunikacji, bo w niej wszystkie zmysły łączy jedna hiperpowierzchnia. W rezultacie jej oddziaływania na ludzi wszystkie ich zmysły tworzą hiperzmysłowość, a ta transformacja cyfrowa staje się nowym „zdrowym rozsądkiem”, przy pomocy którego funkcjonujemy w tak zmodyfikowanym, digitalnie przedłużonym i zagęszczonym świecie. Stajemy się podobni do ryb zanurzonych w akwarium, których postrzeżenia zmysłowe koordynuje tzw. „linia boczna”. Otacza nas więc matryca danych (*matrix of data*), służących nam do wszelkich form komunikowania, nawet intymnego. Możemy się komunikować ze wszystkimi i wszystkim, a w konsekwencji świat jawi się jako przedłużenie naszego ciała. Zjawiskom tym towarzyszą również negatywne skutki, jak możliwość totalnej inwigilacji, manipulacji ludźmi oraz jednostronnej totalizacji poznania.

Ważnym zjawiskiem, które pojawia się w tej perspektywie komunikowania, jest „hipertrofia miejsca” i „inwersja perspektywy”, co wpływa również na zmianę globalnej percepcji. Następuje jakby odwrócenie „miejsca wspólnego”, a w jego miejsce – jak pisał Manuel Castells – pojawia się „przestrzeń przepływów”, która również „upłynnia” architekturę naszego umysłu, a sam internet przekształca się w płynną strukturę kognitywną, w którą – analogicznie do awatarów w *Second Life*, będących naszym przedłużeniem w cyberprzestrzeń – zostają przedłużone nasze umysły. Płynność ta bardzo sprzyja innowacyjności w sieci, tworzeniu „supermiejsc”, które angażują miliony umysłów użytkowników. Tworzy się w konsekwencji „inteligencja zbiorowa”, przekształcająca się sukcesywnie w „otwartą”, co w rezultacie prowadzi do eksplozji nowych pomysłów i idei w skali globalnej. Wszystkie przytoczone przemiany, wynikające z coraz większej integracji człowieka z komputerem i siecią, powodują przede wszystkim radykalną zmianę specyfiki naszej percepcji, nad którą w epoce wcześniejszej (druku) dominował zmysł wzroku. Przez internet i sieć w jakiś specjalny sposób nawet oczami dotykamy świata, naciskając przyciski klawiatury komputera.

„W przeciwieństwie do wzroku, który – pisze William Bogard – jest skoncentrowany w głowie, taktylność jest dystrybuowana na przestrzeni całego ciała (włączając w to oczy), w warstwach o zróżnicowanej intensywności. Nie jest jednym z pięciu zmysłów (dotykem), ale zdolnością wszystkich zmysłów, jakością otwartości czy wrażliwości. Taktylność zakłada nie tylko tak zwaną eksteropercepcję (percepcję skierowaną na zewnątrz, na środowisko zewnętrzne), ale też propriocepcję, wewnętrzny zmysł ciała skierowany na samo ciało oraz konieczny wysiłek związany z ruchem lub oporem względem ruchu. Przynależy do złożonej cielesności sieci nerwów, mięśni i ścięgien. Jak powiedział Taussing o systemie nerwowym, taktylność jest tym, co przenika nas i sprawia, że jesteśmy tym, czym jesteśmy”<sup>22</sup>. Tak więc po dominacji wzroku w epoce druku za sprawą elektryczności powracamy do epoki taktylności, która w sposób naturalny kładzie się u podłoża komunikowania. Cała interaktywna rzeczywistość cyfrowa – zgodnie z przewidywaniami McLuhana – staje się przedłużeniem umysłu i kierowana jest przez całe ciało. Można powtórzyć za Walterem Ongiem, że po „wtórnej oralności” rozwijamy „wtórną taktylność”. Wzmacnia ona przetwarzanie informacji i obrazu oraz je wzajemnie uzupełnia. Według McLuhana, to dotyk zawładnął umysłem artystów już od Cézanne’a pod wpływem rozwoju epoki elektryczności, a rewolucja cyfrowa jedynie wzmocniła tę tendencję w komunikowaniu się ze świa-

---

<sup>22</sup> Cytat za: D. de Kerckhove *Umysł dotyku, obraz, ciało...* wyd. cyt. s. 45.

tem, powodując, że ikona w komputerze nie jest już typowym obrazem, reprezentacją, rzeczownikiem, ale czasownikiem służącym do działania, w wyniku którego ów obraz jednoczy się z użytkownikiem przez kursor i staje się jego „cyfrowym garniturem”, zaś użytkownik elementem jego treści – jest jakby ubrany w niego. Obydwoje stają się wzajemnymi interfejsami, które w nowych mediach umożliwiają wymianę cyfrową<sup>23</sup>. Powstaje zatem owa „hiperpowierzchnia”, powiązanie wszystkiego ze wszystkim oraz „hiperzmysłowość”, która pozwala partycypująco percypować w świecie wirtualnym, będącym przedłużeniem człowieka w cyberprzestrzeń przez interfejs człowiek-komputer. Potwierdza się zatem teza McLuhana, że jeśli „medium jest przekazem, użytkownik jest treścią”, dodając, że „medium jest masażem”, czyli że kształtuje ono użytkownika zgodnie z własną siłą oddziaływania na niego<sup>24</sup>. Owo multimedialne zespolenie jest nawet tak głębokie, że oddziałuje na mięśnie i ścięgna ludzi, a grymasy i gesty jednostek są suspensem fizjologicznym oraz symulacjami cielesnymi tego zjawiska komunikacyjnego, bo nawet znaczenia słów mają swoje reprezentacje fizjologiczne, z których można stworzyć „kod akcji”. Następuje zatem pełna „intymizacja” komunikowania, czyli pełna indywidualizacja i subiektywizacja, która może być przedłużana i poszerzana na całą cyberprzestrzeń. Zachodzące zmiany prowadzą do fragmentacji i erozji klasycznego modelu publiczności, który stworzyły stare media, co radykalnie zmienia model kreacji dzieła sztuki, jego sytuację estetyczną, modele jego percepcji, formy obcowania z nim, komunikowania się nim. Traci ono znaczenie w przestrzeni „okocentrycznej” czy „uchocentrycznej” na rzecz doświadczenia taktylnego – postrzegania go w perspektywie hiper- i telezmysłowości. W perspektywie modelu komunikowania zdominowanego przez multi- i metamedia chodzi o to, by przyciągnąć uwagę indywidualnych jednostek, wciągnąć je w działania współkreatywne i kooperacyjne w produkcji i rozsiewaniu wszelkich możliwych form przekazu<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Tamże, s. 47.

<sup>24</sup> Tamże, s. 50.

<sup>25</sup> Tamże, 68 i dalsze.

## Lva Manovicha teoria terażniejszości a sztuka starych i nowych mediów

Teoria terażniejszości w rozumieniu L. Manovicha, który również podąża tropami myśli McLuhana związanymi m.in. z rozważaniami o czasie<sup>26</sup>, obejmuje wszystkie zjawiska łączące się z komunikowaniem masowym, przeniesionym do sieci i przez nią, przy pomocy jej użytkowników, rozprzesztrzenianych na skalę masową w wymiarze globalnym głównie przy pomocy nowych mediów. Jest to współczesna wersja materializmu historycznego, którą ze względu na cyfrowy charakter przekazu, zarówno jego form, jak i treści kulturowych determinowanych również formatami obowiązującymi w sieci, nazywa badacz *m a t e r i a l i z m e m c y f r o w y m*<sup>27</sup>. Taka forma materializmu, ze względu na digitalny sposób istnienia w cyberprzestrzeni obiektów kulturowych tworzących cyberkulturę, automatycznie traci swoje czasoprzestrzenne determinacje, włączenie z klasowymi, obowiązujące we wcześniejszych wersjach tej filozoficznej doktryny społecznej. Manovich zakłada jednak, że wszystkie te obiekty, rozsiewane w komunikowaniu sieciowym, pochodzą w pełni lub w dużym stopniu ze świata realnego, w którym powstały jako pewne formy historycznego doświadczenia ludzi. Dlatego kreowana w cyberprzestrzeni kultura, powstała na wszystkich etapach jej rozwoju jako cyberkultura, ma swoją historyczną genezę. Zarówno bowiem interaktywność, wzory komunikowania przy pomocy mediów, procesy wizualizacji przekazu, jak i kolejne formy jego usieciowienia, przesądzające o jego aktualnych własnościach,

---

<sup>26</sup> M. McLuhan *Zrozumieć media...* wyd. cyt. s. 212-213. McLuhan w eseju *Zapach czasu* tak wyjaśniał wpływ mediów na rozwój ludzkiego panowania nad czasem: „Zegar wyciągnął człowieka ze świata rytmów i pór roku, i powtarzalności tak skutecznie, jak alfabet wyzwolił go z magicznego rezonansu słowa mówionego i plemiennego potrzasku. To dwojakiego rodzaju przetransportowanie jednostki z uścisku Natury i z kleszczy plemienia miało swoją cenę. Ale w warunkach panowania elektryczności powrót do Natury i powrót do plemienia są nadzwyczaj łatwe. (...) Człowiek plemienny dźwigał brzemię odpowiedzialności za dostarczanie energii zegarowi kosmicznemu, podczas gdy człowiek współczesny czuje się zobligowany do punktualności i do ostrożnego obchodzenia się z czasem. Można jednak oczekiwać, że człowiek elektryczny czy ekologiczny (człowiek pełnego pola) pokona dawny plemienny kosmiczny niepokój z wewnątrz Afryki. Człowiek prymitywny żył w ramach wyznaczonych przez dużo bardziej tyrańską kosmiczną maszynę niż jakkolwiek wynaleziona przez człowieka Zachodu. Świat oka nigdy nie będzie tak angażujący i wszechogarniający jak świat ucha. Ucho jest nadwrażliwe. Ucho popycha człowieka w kleszcze kosmicznej paniki, podczas gdy oko, przedłużone za pomocą piśmienności i czasu mechanicznego, pozostawia pewne prześwity i wysepki wolne od nieustającej akustycznej presji i odbijającego się echa”.

<sup>27</sup> L. Manovich *Język nowych mediów* Warszawa 2006 s. 66-67.

szczególnie w zindywidualizowanym odbiorze przez ludzi, oraz podlegające mechanizmom wpływu starych mediów na publiczność, choć w ograniczonym stopniu, miały już wcześniej miejsce, lecz nie w takim natężeniu, które powoduje obecnie automatyzacja i symulacja. Ta nowa kultura staje się źródłem zupełnie nowych zjawisk, np. procesu komunikacji w internecie, dążenia do budowy ogromnych baz danych oraz kształtowania wśród użytkowników kreatywnych umiejętności korzystania z nich<sup>28</sup>. Wprowadza ona również do przekazu i związanych z nim technik komunikacyjnych zjawisko teleobecności obiektów postrzeganych przy pomocy ekranu, połączonych z ich percepcją immersyjną. W konsekwencji to ona umożliwi nieskończone oddziaływanie na odległość, stwarzając szanse działań niezależnie od fizycznego punktu zajmowanego przez użytkownika internetu, i to w skali globalnej. W rezultacie daje się zaobserwować istotne zmiany w procesach komunikowania, polegające na zmniejszeniu ruchliwości interaktorów komunikacji i niespotykanym zwiększeniu mobilności wszystkich form komunikowania oraz ich wytworów, które dają np. telefon komórkowy, skype, ipody, ich kolejne generacji znoszące wszelkie ograniczenia, pozwalające na komunikowanie się wszystkich ze wszystkimi i ze wszystkim. Mają one – podkreśla Manovich – również jako narzędzia komunikacji momenty estetyczne, bo ich *design* posiada wiele znamion dzieł sztuki, choćby użytkowej<sup>29</sup>.

Język nowych mediów jako narzędzie komunikacji ulega radykalnym zmianom w warstwie semantycznej i syntaktycznej. Znak bowiem traci swoje własności symboliczne i reprezentacyjne, stając się przedmiotem, który zaczyna podlegać w cyrkulacji komunikacyjnej prawidłościom praw rynkowych. Znaczenie jego staje się w pewnym sensie merkantylne i stanowi on substytut konsumpcji masowej jako obiekt samoreferencyjny. Podobnie dzieje się ze składnią języka. W wyniku nacisku komunikowania i formatowania przekazów jego gramatyka ulega zmianom zgodnym z algorytmami oprogramowania na poziomie aplikacji komputerowych obowiązujących w interfejsach człowiek-komputer, ale również w transmisji przekazów niosących informację, co zmienia także językowe praktyki komunikacyjne, faworyzujące obraz, gest, kosztem słowa. Komunikacja zaczyna się upodabniać w skali globalnej do pierwotnej komunikacji ludzi, traci swą linearność, staje się polifoniczna, jej warstwa pozawerbalna staje się ważniejsza od warstwy słownej, ponieważ to ona ostatecznie nadaje językowi aktualny wymiar znaczeniowy<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Tenże *Info-Aesthetics Manifo* <http://www.manovich.net> (dostęp: 29.08.2010).

<sup>29</sup> Tenże *Interaction as an Aesthetic Evan*, [http://www.receiver.vodafone.com/17/articles/pdf/17\\_09pdf](http://www.receiver.vodafone.com/17/articles/pdf/17_09pdf) (dostęp: 15.07.2010).

<sup>30</sup> Tenże *Język nowych mediów...* wyd. cyt. s. 73, 147-179 por. E.T. Hall *Taniec życia. Inny wymiar czasu* Warszawa 1999 s. 19-23.

W koncepcji terażniejszości Manovicha zostaje osłabiona rola intencjonalności podmiotu ludzkiego zarówno w procesach poznawania, jak i działania. Automatyzacja transmisji przedłuża poniekąd intencjonalność na środki techniczne przekazu i sukcesywnie ją osłabia, a nawet zastępuje, gdyż lepiej odpowiada jej technologiczna forma własnościom obiektów digitalnych, na które skierowuje się uwaga użytkowników. W ten sposób poznanie ludzi i ich umysły ulegają procesom obiektywizacji, a więc ekstermalizacji, poddając się mimowolnie prądkom struktur oraz logice obowiązującej sieci. W rezultacie takich transformacji akty poznania przekształcają się w logistykę procesów percepcyjno-racjonalno-manipulacyjnych, a ich efektywność zależy od biegłej znajomości oprogramowań maszyn komunikacyjnych, jakimi są komputery oraz inne komunikatory oparte o języki HTML i VRML. Umysły użytkowników i ich funkcje ulegają obiektywizacji i tracą wiele aspektów swej subiektywności, stając się elementem całokształtu struktury internetu oraz składających się na niego sieci, tworzących układy hipermedialne (metamedialne), oparte na hiperłączach, które ze względu na swoją moc przetwarzania i szybkość transmisji informacji zdecydowanie dominują nad ludzkimi formami intencjonalności i racjonalności<sup>31</sup>.

Wszystkie te zmiany komunikacyjne, zachodzące pod ciśnieniem użytkowania w życiu codziennym przez ludzi posługujących się nowymi mediami, nie tylko wpływają na dystrybucję przekazu, algorytmy ich transmisji w komunikowaniu, ale i na inne sposoby produkcji, dystrybucji i konsumpcji dóbr zarówno duchowych, jak i materialnych. Mają one również istotny wpływ na sferę produkcji, cyrkulacji i akumulacji kapitału, gdyż powstające w cyberprzestrzeni nowe formy produkcji, dystrybucji i konsumpcji zmieniają jego sposoby akumulacji i alokacji w sposób daleko obiegający od tradycyjnych wzorców obowiązujących w społeczeństwie okresu industrialnego. Bogactwo społeczne i ekonomiczne sieci tworzy bowiem nowy ład ekonomiczny o charakterze wikinomicznym<sup>32</sup>. Chodzi przede wszystkim o potaniecie wszelkich usług, aktywny stosunek użytkowników mediów do sfery usług skonwertowanych do sieci, by właściwie rozwijała się gospodarka nowego typu, oparta na komunikacji masowej „dla każdego”. Konsument bowiem może podejmować działania produkcyjne, obniżające ceny ze sfer produkcji i dystrybucji wszelkich dóbr materialnych i duchowych, stając się prosumentem, czyli aktywnym konsumentem, zarazem uczestniczącym w ich produkcji, ale i reklamowaniu,

---

<sup>31</sup> Tenże *Język nowych mediów...* wyd. cyt. s. 107-109.

<sup>32</sup> Y. Benkler *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom* New Haven and London 2006 s. 180-185.



działaniach marketingowych oraz dystrybucji. Wszystkie te zmiany dotyczą również sztuki, jej twórców, odbiorców i użytkowników – podkreśla Manovich<sup>33</sup>.

Obiekty nowych mediów, w tym utwory artystyczne, które jako znaki urzeczowione stają się towarami konsumpcyjnymi, są ze swej digitalnej natury modułarne, wariacyjne, automatyzowane i łatwo podlegające transgresji kulturowej<sup>34</sup>. Przy komunikowaniu się nimi i ich tworzeniu ważne stają się umiejętności kompozycyjne i korzystania z baz danych przez użytkowników sieci. Kompozycjonowanie w historii starych mediów poprzedzała produkcja medialna oparta na kompozycjach mozaikowych i technikach miksowania oraz montażu, które udoskonaliły i przyspieszyły technologie nowych mediów<sup>35</sup>. W tych technikach produkcji obiektów i przekazów przeszłość i przyszłość tracą znaczenie, a liczy się tylko terażniejszość, czyli to, co teraz można zrobić i jak swój komunikat, utwór artystyczny czy inny towar konsumpcyjny stworzyć w cyberprzestrzeni, by przyciągnąć ku niemu uwagę innych użytkowników sieci, a nawet tych, którzy jeszcze z niej nie umieją w pełni korzystać<sup>36</sup>.

Szczególnie ważną kwestią dla komunikowania w kontekście dominacji w nim jego terażniejszości staje się umiejętność przyciągania uwagi do komunikatu i związania go z odbiorcą. Ciągłe więc pojawia się pytanie: jak – mówiąc językiem McLuhana – podgrzać lub schłodzić przekaz, by trafić w gusty potencjalnego interaktora (interlokutora-nabywcy) i nakłonić go do konsumpcji, czyli spowodować, by komunikacja przez sieć stawała się bardziej efektywna. W tej sytuacji prawie każdy chwyt, każda operacja artystyczna stają się dozwolone, pod warunkiem że nie zniechęcają potencjalnego odbiorcy przekazu, a najlepiej gdy trafiają w jego gusty i przyciągają jego uwagę, pozostając w zgodzie z preferowanymi przez niego wartościami oraz preferowanym stylem życia, a więc wciągają go w tzw. „długi ogon” rozprzestrzeniania się komunikowania w sieci i poza nią<sup>37</sup>. Horyzontem tego typu technik kompozycjonowania staje się wcześniejsze przygotowanie bazy danych, zaczerpniętych ze świata realnego, który stanowi jej pierwotny zbiór referencyjny, a które to bazy zawsze są opracowywane pod pewnym kątem, określanym przez poziom

---

<sup>33</sup> Por. P. Zawojcki *Wszystko, co chcielibyśmy wiedzieć o nowych mediach* „Kultura Współczesna” 2006 nr 4 s. 212-221.

<sup>34</sup> L. Manovich *Język nowych mediów...* wyd. cyt. s. 92-105.

<sup>35</sup> Tamże, s. 228-258.

<sup>36</sup> J. Rifkin *Wiek dostępu. Nowa kultura hiperkapitalizmu, w której płaci się za każdą chwilę życia* Wrocław 2003 s. 113-114.

<sup>37</sup> Tu Manovich antycypuje zjawisko tzw. „długiego ogona” w komunikowaniu, które opisał Charles Anderson.

technologii kopiowania oraz towarzyszące im ideologie inspirowane wartościami i normami kulturowymi użytkowników mediów<sup>38</sup>. Digitalna reprezentacja rzeczywistości, która stanowi jej wersję komunikacyjną, ma zawsze charakter stroniczy, co wynika z faktu, że rozkłada jej obrazy na piksele i woksele, odzierając ją w ten sposób jednak z tajemnicy oraz towarzyszącego jej wymiaru metafizycznego. Taka reprezentacja rzeczywistości stanowi poniekąd formę tzw. *realizmu syntetycznego*, kreującego iluzje, wzmacniającego narracje i w dodatku umożliwiającego względem niej zachowania interaktywne. Efekty tej syntezy tworzą wrażenie, że możliwe jest z elementów obecnych w zasobach sieci tworzenie różnorodnych wersji rzeczywistości oraz nawigowanie jej przestrzenią<sup>39</sup>. Użytkownicy mogą również dokonywać jej głębokiej reinterpretacji historycznej, a więc „nawigować nią w czasie” i to na sposób indywidualny i wysoce subiektywny. Mówiąc prościej, teoria terażniejszości pozwala z aktualnego punktu komunikowania przy pomocy nowych mediów tworzyć kolejne wersje historii, bardziej lub mniej prawdopodobne. Może również nadawać nowy sens klasycznym obiektom artystycznym. Dla użytkowników nowych mediów najważniejszą wartość stanowi przede wszystkim obecność w terażniejszości, czyli uwalnianie się przy pomocy mediów elektronicznych od presji fizycznego (rzeczywistego) upływu czasu, i możliwość interaktywnego wpływania na coraz większe kręgi komunikowania w tak spreparowanym świecie form jego digitalnej reprezentacji<sup>40</sup>.

Z grubsza rzecz ujmując, człowiek posługuje się trzema zasadniczymi modelami rozumienia dziejów: modelem ich regresu, kołowych nawrotów i modelem ich postępującego rozwoju. Teoria terażniejszości najbliższa staje się koncepcji kołowych nawrotów czasu, zarazem ekspansyjnej, przedłużającej indywidualność podmiotową człowieka w świat, tzn. jego władze poznawcze w zbiorowy podmiot, ucieleśniony w przestrzeni wirtualnej internetu. Narastające tu procesy komunikowania charakteryzują się kolejnymi *zapętleniami*, które jakby „po spirali” rozszerzają i globalizują ową podmiotowość w zbiorowej podmiotowości digitalnej, przedłużając w niej władze poznawcze komunikujących się stron nawet w nieskończoność<sup>41</sup>. Efektem tych procesów staje się coraz większa symbioza człowieka z komputerem, coraz precyzyjniejsze nastrojenie go na częstotliwości, na których działa ów podmiot zbiorowy i ponadludzki, do którego jednostka dociera przez interfejs człowiek-komputer. W wyniku tych mechanizmów zwiększają się w nieskończoność jej możliwości,

<sup>38</sup> L. Manovich *Język nowych mediów* wyd. cyt. s. 325-355.

<sup>39</sup> Na takie doświadczenie odbiorcy zwraca uwagę również P. Sitarski *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej* Kraków 2002 s. 141.

<sup>40</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów* wyd. cyt. s. 128-129.

<sup>41</sup> Tamże, s. 452-460.

szczególnie w wyborze własnej indywidualności oraz tożsamości, w oparciu o coraz to nowe pętle komunikacyjne, na które może mieć interaktywny wpływ. Taka wizja rozwoju infosfery pod wieloma względami przypomina inną wizję filozoficzną, a mianowicie noosfery, którą sformułował Pierre Teilhard de Chardin, kulminującą w powstaniu na Ziemi racjonalnego „raju bożego”, którego odpowiednikiem miałyby być owa „powłoka kultury”, kreowana w sieci przez jej użytkowników przy użyciu najnowszych technik telekomunikacyjnych – jak nazwał ją Derrick de Kerckhove.

Internet jako multimedium (metamedium) – podkreśla Manovich – nie posiada wartości bezwzględnej, ale jego wartość zależy od form intencji działań w nim podejmowanych przez użytkowników oraz od ich aksjologicznych przekonań, a więc również od poczucia przez nich odpowiedzialności i chęci ponoszenia kosztów tej odpowiedzialności za możliwość wpływu na sens cyrkulujących po nim przekazów. W tak rozwiniętych możliwościach autokreacji, jakie dają nowe media, ich użytkownicy mają wszelkie szanse na pełne upodmiotowienie siebie jako publiczności rozczłonkowanej na jednostki, a więc i przyjmowania odpowiedzialności jednostkowej za przyszłe losy świata.

## Zamiast zakończenia: sztuka w mediach jako źródło nowych form obcowania ze światem

To, co można powiedzieć o roli dzieła sztuki, ale i postawy artystycznej, w komunikowaniu w związku z obecnym jego doświadczaniem, refleksjami teoretycznymi nad nim, sprowadza się do tego, że jest ono bez wątpienia wyrazem postawy synoptycznej artystów, uczonych i praktyk komunikacyjnych o charakterze interaktywnym oraz immersyjnym, a w procesie tym uczestniczą również użytkownicy komunikowania. Dzieło sztuki staje się więc eksperymentem wirtualnym i laboratorium interaktywnym dla wszystkich tych stron komunikowania, które związane są z przedłużaniem człowieka i świata fizycznego przez tworzone przekazy w cyberprzestrzeni, ale i „systemem wczesnego ostrzegania”. Artysta natomiast pełni funkcję „czujnika ludzkiej rasy” (*the antennae of the race*), który odzwierciedla zmieniający się obraz i strukturę społeczeństwa<sup>42</sup>. Ta nowa kul-

---

<sup>42</sup> M. McLuhan *Zrozumieć media...* wyd. cyt. s. 16. McLuhan pisze, że „(...) sztuka podobnie jak radar działa jako «system wczesnego ostrzegania», uzbrajając nas w zdolności odkrywania celów społecznych i psychicznych w ich kolejności pojawiania się i umożliwiając przygotowanie się do zmierzenia się z nimi. Takie pojmowanie sztuki jako siły przewidującej przeciwstawia się rozpowszechnionemu wyobrażeniu o niej wyłącznie jako o środku autoekspresji. (...) Sztuka jako radar podejmuje raczej funkcje niezbędnego treningu percepcji niż rolę uprzywilejowanej pożywki dla elit”.

tura radykalnie eksponuje funkcję oraz sens dzieła sztuki i samej sztuki, bo z jednej strony dzieło traci swą wyjątkowość, autentyczność i niepowtarzalność, ale z drugiej odzwierciedla zarówno negatywne, jak i pozytywne zmiany w duchowości społeczeństwa oraz wzorcach jego aktualnego życia zbiorowego<sup>43</sup>. Spełnia zatem wiele funkcji kulturotwórczych, socjotwórczych oraz sensotwórczych, ponieważ nieustannie przyczynia się do powstawania i rozprzestrzeniania się innowacji zarówno w świecie wirtualnym, jak i fizycznym, generując ewolucję wszystkich tych warstw jego istnienia oraz nieustannie przekształcając tożsamość człowieka oraz jego środowisko bytowania, a także systematycznie dokonując zmian konotatywnych w przestrzeni funkcjonowania znaczeń. Staje się pomostem do planetaryzowania się człowieka w świecie i przez kulturę partycypacji podłącza go do zbiorowej świadomości oraz umożliwia mu kosmiczny ogląd siebie i jego siedliska życiowego, jakim jest Ziemia. Stymuluje zatem nowy wymiar aksjologiczny jego istnienia, szczególnie za sprawą artystów, którzy angażują się w tego typu procesy komunikacyjne, dysponując najbardziej przenikliwą wrażliwością i świadomością twórczą, co pozwala różnorodnymi, często niestandardowymi technikami artystycznymi wskazywać zarówno pozytywne, jak i negatywne skutki, jakie niesie ta nowa cywilizacja, przesiąknięta cyberkulturą i przedłużeniami w nią kultury tradycyjnej<sup>44</sup>.

Niedawne analizy de Kerckhove'a ukazują rezultaty tych transformacji artystyczno-komunikacyjnych, innowacyjnie sytuujących człowieka we współczesnym świecie ponowoczesnym i ukazujących transformacje, jakich dokonują artyści i ich dzieła w przedłużonym modusie komunikowania i poznawania. Negatywne skutki związane z możliwością totalnej inwigilacji użytkowników ukazuje np. praca Usmana Haque'a. Stworzył on elektroniczną blokadę, wyglądającą jak zwykła biżuteria (*Floatabels Project* – 2005), która ekranuje wychodzące i wchodzące sygnały, stanowiąc „elektroniczną służę”, gwarantującą jednostce nienaruszalność przestrze-

---

<sup>43</sup> N. Bolz *Estetyka cyfrowa* [w:] A. Gwóźdź (red.) *Pejzaż audiowizualny. Telewizja. Video. Komputer* Kraków 1997 s. 343.

<sup>44</sup> M. McLuhan zdawał sobie świetnie sprawę ze znaczenia artysty i sztuki, do którego odwołują się D. de Kerckhove i L. Manovich, w tym procesie, kiedy pisał: „W obecnej dobie artyści mogą przyswajać sobie i wykorzystywać różne rodzaje mediów równie łatwo jak różne rodzaje literatury. Na przykład Yeats w pełni wykorzystuje chłopską kulturę ustną do tworzenia swoich chwytów literackich. Eliot bardzo wcześniej zaskoczył wszystkich, wykorzystując jazz i formy filmowe. (...) A Chaplin, podobnie jak Chopin, który przystosował muzykę fortepianową do stylu baletowego, tworząc styl przypominający Pawłową – jest to połączenie ekstatycznej lekkości i człapania. (...) Artyści różnych dziedzin zawsze pierwsi odkrywają, w jaki sposób jeden środek może wykorzystywać lub wyzwalać siłę innego środka”. M. McLuhan *Energia hybrydyczna: Les liaisons danergereuses* [w:] Tegoż *Wybór tekstów* wyd. cyt. s. 255-256.

ni osobistej. Inną propozycją jest symulacyjna mapa planety (*Word Emotional Mapping* – 2005) Maurice’a Benayouna, skanująca poprzez Google trzy tysiące miast strategicznie dobranych ze względu na stan emocji ich mieszkańców. Wystarczy wybrać uczucia, które się chce zobaczyć, nacisnąć przycisk, by w oparciu o tę mapę emocjonalną narysował się na ekranie odpowiedni obraz statystyczny jego rozkładu<sup>45</sup>.

Jeśli idzie o pozytywne transformacje w tej przedłużonej cyberprzeszreni, to dobrze ilustrują je np. niektóre prace Philippe’a Boissonneta – *La conscience des limites. I. Gaia* (1992), *La conscience des limites. II. Galileo* (1993), *Raz-de-Terre* (1993), *Refaire les Monde* (1993). Sztukę tego artysty określa się mianem „myślenia przez Ziemię” (*penser la Terre*). Wzbogaca ona przeżycia indywidualne o obrazy Ziemi, a więc całość planety wchodzi jakby do naszego „królestwa świadomości”, a dzięki niemu my wychodzimy poza „własną skórę”. Pod wpływem takiego doświadczenia użytkownika pojawia się w jego świadomości „bias planetarny”, czyli inklinacja ku oglądowi Ziemi z perspektywy świadomości kosmicznej, w którą przedłużona zostaje jego wrażliwość i świadomość jednostkowego. Sens takiej sztuki ma charakter ekologiczny, bo stwarza szansę oglądu planety ze wszystkimi jej elementami, niemożliwy w takiej skali we wcześniejszych jej oglądach. Dzieła te budzą więc świadomość i poczucie jedności ze światem w wymiarze kosmicznym, gdyż stwarzają możliwość dla globalnego poziomu percepcji. Tu – jak pisze de Kerckhove – nie człowiek, ale „Ziemia staje się miarą wszechrzeczy” dla naszej aksjologii, a więc doznajemy jakby bezpośredniego doświadczenia Gai. Prekursorem tego typu twórczości był już Galileusz, a jej zadaniem jest zmiana naszej przedłużonej świadomości przez tę nową inklinację kognitywną (*cognitive bias*), byśmy widzieli siebie w integralnych związkach z planetą i kosmosem jako element z nim silnie zintegrowany. Ma ona, jak również jej społeczne formy oglądu, budzić poczucie globalnej wspólnoty. Uświadamia nam, że jesteśmy za tę społeczno-planetarno-kosmiczną całość jako jednostki w pełni odpowiedzialne. Zostaje nam to bowiem dane przez prawie transcendentale doświadczenie, jak również wzmocnione przez fakt możliwości współdziałania w budowie tego typu dzieła – medium, w którym nasza świadomość, emocje i przeżycia zostają w tę świadomość kosmiczną przedłużone. Jest to więc nowa sztuka globalna, nowa forma sztuki publicznej, a nowością w niej jest przede wszystkim jej skala, bo dotyczy całej planety i specyfiki miejsca, jakie zajmuje w niej jednostka<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> D. de Kerckhove *Przyszłość 2030* [w:] A. Maj, M. Derda-Nowakowski, z udziałem D. de Kerckhove’a (red.) *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów...* wyd. cyt. s. 83-84.

<sup>46</sup> Tamże, s. 70-79.

## The Meaning of Art (Work of Art) within Contemporary Communication Models

The paper analyses the phenomenon of the presence of art works in network communication. Works of art, understood broadly as messages, have always been exerting influence upon the development of communication. The contemporary technological breakthrough perceives art and art works in a special way, as they make all communication processes attractive. Works of art catch the attention of their recipients and interactive users on the Internet. Art works and artistic creations on the Internet catch the user's attention both by their form and contents. They trigger a scope of emotions and inner experiences related to them. All this allows the media to play an active part in forming the users' value systems, i.e. a determined sensitivity or sphere of experiences, by which they are governed while taking decisions and choosing a way of action. This strict historic connection between art and communication techniques technologies, as well as the results of scientific research upon which they rest, bears an enormous significance for contemporary culture-creation and interaction in the social sphere. To a great degree, in all post-modern societies it shapes the state and forms of contemporary culture which takes on various forms of 'the cultures of participation'. These phenomena form the main area of interest of the present paper. The article discusses the outlook on the role of art and artistic creations on the Internet formulated by Marshall McLuhan, Derrick De Kreckhove, and Lev Manovich among others, all of whom discuss the specifics of the work of art in media and multi-media communication, and particularly within the context of the development of tactileness in the perception of interactive users who both perceive and co-create artistic messages on the Internet in cooperation with art creators.

*Ignacy S. Fiut* – e-mail: [isfiut@agh.edu.pl](mailto:isfiut@agh.edu.pl)

ROMANA KOLARZOWA

„SŁOWA ZAPOMNIANE, SŁOWA ZDRADZONE”.  
POEZJA XX WIEKU:  
REMIIDIUM CZY ZAPIS ALEKSYTYMII?

Współczesne interdyscyplinarne badania nad ludzkimi emocjami kwestionują jeden z głównych aksjomatów poznawczych: o autonomii i nadrzędności *ratio*. W słabszej wersji aksjomat ten jest „podejrzany”. Nie ma tu jednak analogii do podejrzeń Freudowskich. Badania kognitywistyczne pokazały zarówno niepokojąco ściśle (z tradycyjnej perspektywy) korelacje pomiędzy „irracjonalnym” i „racjonalnym”, jak i nieodzowność „irracjonalnego” dla funkcjonowania „racjonalnego”.

Ignorowanie tych badań byłoby ignorowaniem znacznej części współczesnej wiedzy o człowieku. Każe ona na nowo przemyśleć podstawowe dysfunkcje oraz hierarchie obowiązujące w naszej kulturze. W świetle tych badań znaczna jej część jawi się jako „kultura aleksytymiczna”... a to nie jest obojętne ani dla jednostek, ani dla społeczności. Nie jest też obojętne dla humanistyki: jeśli afekty i emocje, sytuowane tradycyjnie poniżej refleksji, mają bezpośredni związek z tym, czego i jak się uczymy, co i w jaki sposób zapamiętujemy, wreszcie – jak sobie przypominamy (i czy sobie przypominamy)... to wtedy pytanie Marii Janion: „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?” traci rys melancholii; staje się zapytaniem dramatycznym.

---

## 1. Aleksytymia. Problem kliniczny, artystyczny czy antropologiczny?

Od trzydziestu lat odrębnym problemem badawczym, również w naukach humanistycznych, stały się ludzkie emocje. Został tym sposobem na dobre podważony jeden z głównych aksjomatów poznawczych, czyli aksjomat o autonomii i nadrzędności *ratio*. Jeśli nawet nie dochodzi do otwar-

tego zakwestionowania samej nadrzędności, to w każdym razie tezy o autonomii rozumu stały się „podejrzane”. Zakusy takie istniały wcześniej; w obrębie dyskursu naukowego wyraźne były co najmniej od czasu pogodzenia się z konceptami freudowskimi. Ponieważ jednak koncepcji podświadomości Freuda zasadnie odmawia się statusu teorii naukowej, można było ignorować możliwe jej konsekwencje, w tym i tę, że uznawanie pierwszorzędności tego, co racjonalne jest raczej mechanizmem obronnym niż adekwatnym opisem struktury ludzkiej psychiki<sup>1</sup>. Ten stan rzeczy stał się bardzo trudny do utrzymania wobec rezultatów badań empirycznych, których podstaw metodologicznych formalnie podważyć nie można. Badania kognitywistyczne, skupione na samych procesach poznawczych, w tym na procesach zapamiętywania (i szerzej – funkcjonowania pamięci), pokazały zarówno niepokojąco ściśle (z tradycyjnej perspektywy) korelacje pomiędzy „irracjonalnym” i „racjonalnym”, jak i nieodzowność „irracjonalnego” dla funkcjonowania „racjonalnego”<sup>2</sup>.

Słowem, znaleźliśmy się w kłopotcie. I nie zmniejsza tego poczucia kłopotliwości okoliczność natury formalnej – jakkolwiek badania, których rezultaty nastęrczają nam tego kłopotu, należą do dziedziny całkiem odrębnej (puryści gotowi twierdzić, że niemającej nic wspólnego z całą humanistyką), to przecież niepodobna tym samym uznać, że nie mają one dla humanistyki żadnego znaczenia. Kto wie, czy jeszcze większym kłopotem nie byłaby konieczność takiej redefinicji samej humanistyki, która wprawdzie pozwoliłaby tę kłopotliwą empirię zignorować, ale też oznaczałoby to ni mniej, ni więcej tylko odmowę uwzględnienia istotnych elementów wiedzy o człowieku.

Gdy się zresztą uważniej przyjrzyć tradycji samej humanistyki – byle dostatecznie szeroko rozumianej – można zauważyć, że występowały w niej intuicje bynajmniej nie tak odległe od wiedzy nowszej. Prawdą jest, że intuicje te wyrażano raczej językiem metaforycznym i że ich miejscem uprzywilejowanym była raczej „literatura” niż „dyskurs naukowy”. To w języku metaforycznym, właściwym literaturze, opisano najpierw dychotomię „rozumności” i „szaleństwa”. Dyskurs humanistyczny tworzył tylko wariacje na temat tej pierwotnej dychotomii; Nietzsche opisywał ją jako opozycję żywiołu apollońskiego i dionizyjskiego, Freud – jako rodzącą konflikty antytetyczność nieświadomego i świadomego. W każdym wszelako z tych wariantów opisu dokonywano identyfikacji rozumności, świadomości, formy (żywiołu apollońskiego Nietzschego) ze sferą „prawdziwie ludzką”, *resp.* humanistyczną, oraz „szaleństwa”, nieświa-

---

<sup>1</sup> R. Brzeziński *Dwie dekady koncepcji aleksytymii* „Psychiatria Polska” nr 29, 1995 s. 443-454.

<sup>2</sup> T. Maruszewski, E. Ściągła *Emocje – aleksytymia – poznanie* Poznań 1998 s. 11.



domości i popędowości ze sferą ciemną, „demoniczną”. Cały zaś problem kulturowy, stojący za tymi intuicjami, formułowano albo w postaci radykalnie naiwnej: utrzymać prymat tego, co „prawdziwie ludzkie”; albo bardziej realistycznie: zachować równowagę pomiędzy antagonistycznymi pierwiastkami. W ujęciu Marii Janion „(...) dylematem kultury europejskiej, pogoethiańskiej, jest dylemat humanizmu i demonizmu (...). Goethe umiał jeszcze utrzymać równowagę między humanizmem a demonizmem. Natomiast potem równowaga jednak się zachwiała na rzecz, oczywiście, pierwiastka demonicznego”<sup>3</sup>. Można się zgodzić, że istotnie, opozycja humanizmu i demonizmu jest jednym z fundamentalnych problemów kulturowych. Niezupełnie jednak można się zgodzić, że po Goethe równowaga pomiędzy humanizmem i demonizmem zachwiała się na rzecz demonizmu. Wiele wskazuje na to, że do zachwiania tej symetrii przyczyniło się właśnie zapoznanie elementu demonicznego. Goethe w samej rzeczy był ostatnim z generacji *Sturm und Drang*, dla którego pierwiastek demoniczny był ważkim elementem rzeczywistości ludzkiej, niepodatnym – a świadczy o tym nie tylko *Faust*, ale może jeszcze dobitniej *Powinowactwa z wyboru* – na „ucywilizowanie” i „humanizację”<sup>4</sup>. To właśnie nic innego, jak radykalne zaufanie do własnego poziomu cywilizacyjnego, mierzonego stopniem uduchowienia, doprowadza bohaterów *Powinowactw* do zaślepienia na demoniczny aspekt Erosa i – w konsekwencji – do uczuciowej i moralnej katastrofy. Katastrofą Fausta jest beztroska wobec demonizmu Erosa oraz demonicznego aspektu samego intelektu, beztroska płynąca z wiary człowieka cywilizowanego w samego siebie. Po lekturze *Fausta* i *Powinowactw z wyboru* przekonanie, że jakakolwiek „misja cywilizacyjna” może te moce nie tylko okiełznać, ale wprost zniwelować, przedstawia się jako koncepcja wysoce ryzykowna, podszyta naiwnym w przecenianiu możliwości pełnego „uracjonalnienia”, „rozjaśnienia” ludzkiego ducha optymizmem.

Opozycja ta, jakkolwiek podstawowa, nie wydaje się prostym przeciwstawieniem własności nieprzywiedlnych do żadnych innych. Wydaje się raczej, że własności te mają swoje źródło w pewnej specyfice kultury europejskiej, uwidocznionej znacznie wcześniej; ta zaś odsyła do opozycji, która wprawdzie za „nieredukowalną” uchodzi, ale też ma wiele cech konkluzji wyprowadzonej z nadto pośpiesznie przyjętych

---

<sup>3</sup> M. Janion, Z. Benedyktowicz *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś* Warszawa 1996 s. 91.

<sup>4</sup> Jest to zakwestionowanie całej wywiedzionej z antycznej paidei teorii, że poprzez piękno i prawdę można wychowywać ku dobru. Jak dalece pogląd ten ulegnie modyfikacji, wskazuje Hölderlinowska realizacja głównego wątku *Powinowactw z wyboru*: idea dobra zostanie zsubiektywizowana.

przesłanek. Własność tę najlepiej ujmuje termin z psychologii klinicznej: aleksytymia jest niezdolnością do komunikowania uczuć. Dosłownie termin ten oznacza nieumiejętność nazywania emocji własnych. Ta nieumiejętność wskazuje jednak na inne jeszcze deficyty: „(...) zaburzenia w orientacji we własnym życiu emocjonalnym, przy jednoczesnej poprawnej orientacji w życiu emocjonalnym innych ludzi. Zaburzenia te dotyczą głównie złożonych emocji wtórnych, natomiast orientacja w zakresie emocji pierwotnych jest zwykle prawidłowa lub tylko nieznacznie obniżona”<sup>5</sup>. Należy dodać, że i to rozpoznanie jest w najnowszych badaniach kwestionowane. Stawia się hipotezę, że jednak brak orientacji w emocjach własnych może co najmniej utrudniać zdolność rozpoznawania ich u innych. Tej kwestii na razie nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć. Nawet jednak ostrożnie poprzestając na tym, że jest to deficyt ściśle subiektywny, niemający wpływu na zdolność rozumienia „na zewnątrz” zjawisk niemożliwych do poprawnego zidentyfikowania u siebie, mamy bardzo interesującą perspektywę reinterpretacji pewnych faktów charakterystycznych dla naszej kultury, faktów, które bez uwzględnienia tego czynnika przedstawiają się jako beznadziejnie sprzeczne: z jednej strony w każdej niemal epoce ponawiana apologia radykalnego racjonalizmu, z drugiej – fascynacja tym, co klasyfikowane jako zbiór wytworów ani niepoddających się analizie wyłącznie racjonalnej, ani nieoferujących walorów *stricto* poznawczych. Ikoną tej antynomiczności jest mędrzec – stoik zdolny do wgłębiania się w sensy antycznej tragedii.

\* \* \*

Kultura aleksytymiczna to tyle, co kultura nieprzewidująca znaczniejszego (i znaczącego) miejsca dla sfery uczucia. W łagodniejszej postaci – redukująca tę sferę i właściwą jej ekspresję do kwestii *minorum gentium*, w miarę możności silnie skonwencjonalizowanej. Jakoż uzasadnienie dla takiej postawy zawiera się w opozycji, zasadnie postrzeganej jako obiegowy pewnik, pomiędzy myśleniem i odczuwaniem/czuciem – gdzie myślenie ma oczywisty priorytet kategorii prymarnej dla konstytucji „ducha” i „świata ludzkiego”. Uchodzi jednak uwagi, że tak ukonstytuowany „świat ludzki” jest światem pomniejszych uczuć.

Nawet gdy uzna się zasadność takiego oponowania, więcej – gdy również przyjmie się, że myśl jest „powyżej” czucia i w samej rzeczy stanowi własność różnicującą *królestwo człowieka* od *natury*, pozostaną przynajmniej dwie wątpliwości. Jedną powtórzę za Schelerem: na jakiej podstawie przyjmuje się jako pewnik, że w czuciu (uczuciach) nie zawiera się

---

<sup>5</sup> T. Maruszewski, E. Ścigała, dz. cyt. s. 16.

żadna myśl – i *vice versa*, że i myśl nie bywa tym, co ewokuje uczucia? Druga skłania do zastanowienia się nad tym, co dzieje się w sferze znajdującej się (niech będzie i tak) *poniżej* myśli, o ile tej sfery myśl nie penetruje? A również – co dzieje się z samą taką sferą. Otóż te właśnie ostatnie kwestie zostały w tradycyjnym humanistycznym tryumfalizmie pominięte; jakby optymistyczny aksjomat całościowego poddania ich władzy rozumu oraz „kulturalnej sublimacji” miał moc ostatecznie rozstrzygającą i wiążącą<sup>6</sup>.

„Podobnie jak w 1850 roku pisarze realiści, dzisiejsze nauki o człowieku widzą w nieludzkiej oziębłości i niewrażliwości stan ducha znakomicie sprzyjający przyswajaniu wiedzy najbardziej naukowej. Matematyczna dokładność nauk ścisłych wzbudza podziw, który zbyt często staje się przyczyną dosłownego traktowania metafory ścisłości. Przedstawiciele «ścisłej» humanistyki gardzą uczuciami, od których nie mogą się odciąć bezkarnie, gdyż grają one istotną rolę w samym przedmiocie ich studiów [...]. Nawet jeśli byłoby możliwe zachowanie całkowitego rozdziału pomiędzy analizą «struktur» a uczuciowością, nie byłoby powodu, aby go zachowywać”<sup>7</sup>. Girard, prawidłowo opisując zjawisko, popełnia błąd, konstatując, że utożsamienie intelektualnej przenikliwości z „zablokowaniem emocjonalnym” jest przypadłością dopiero współczesnego sposobu myślenia. Tu więcej racji ma Heidegger, wedle którego kartezjańskie ugruntowanie antropologii w istotny sposób przyczyniło się do uprzedmiotowienia świata (bytu), a dalej również do subiektywnego samouprzedmiotowienia<sup>8</sup>.

\* \* \*

Ten stan rzeczy nie tylko nie jest obojętny dla samych jednostek czy społeczności. Nie jest obojętny przede wszystkim (i to jest ten duży kłopot humanistyki) dla zawartości tego, co świadome – co więc podlega refleksji i co ostatecznie może być tej refleksji składową. Jeśli bowiem cała „warstwa ciemna” i sytuowana tradycyjnie poniżej refleksji – afekty i emocje – ma bezpośredni związek z tym, czego i jak się uczymy, co i w jaki sposób zapamiętujemy, wreszcie: jak sobie przypominamy (i czy sobie przypominamy) to przyswojone, zapamiętane... to wtedy

---

<sup>6</sup> Zagadnienie to zostanie podjęte dopiero w ramach psychoanalizy – i wywoła opór. Freudowskie tezy, wyłożone m.in. w rozprawie *Kultura jako źródło cierpień*, ciągle są traktowane jako co najmniej dyskusyjne.

<sup>7</sup> R. Girard *Kozioł ofiarny* M. Goszczyńska (tł.) Łódź 1987 s. 109-110.

<sup>8</sup> Według Heideggera, każde *przed-stawienie* ma charakter uprzedmiotowienia, co wiąże się z nieodzownym dla przedstawieniowej percepcji obrazowaniem.

zapytanie postawione przez Marię Janion w rozmowie ze Zbigniewem Benedyktowiczem<sup>9</sup>: „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?” traci posmak melancholii; staje się zapytaniem dramatycznym.

\* \* \*

Pewne jest, że możemy pamiętać więcej, niż (w danej chwili) wiemy, że pamiętamy. Intuicyjnie znowu „dyskurs pozanaukowy” uprzytomnił nam znacznie wcześniej rolę – z tradycyjnie pojmowanego racjonalnego punktu widzenia – czynników przypadkowych i „intelektualnie obojętnych” dla pobudzenia zarówno samej refleksji, jak i dla ewokowania jej treści. Słynna koincydencja lipowej herbaty i pewnego ciastka, wnikliwie analizowana przez Marcela Prousta, zyskuje – obok waloru kreacji literackiej – rangę poznawczą, współbrzmiającą z niepodważalnymi obecnie ustaleniami, że tego rodzaju bodźce, pierwotnie pobudzające sferę emocjonalną, aktywują również świadomość. Bez żywotności tej „sfery ciemnej” zakres naszej zdolności do refleksji, sama nawet zasobność świadomości przedstawiać się może dość problematycznie, a w każdym razie znacznie skromniej. „Aktywizowanie wspomnień poprzez wchodzenie w określony stan emocjonalny wymaga jednak choćby elementarnego rozeznania się we własnych emocjach. Aleksytymicy są ludźmi, którym takiej umiejętności brakuje”<sup>10</sup>. Jeśli tak, to odcięcie się od emocji – całkiem niedawno jeszcze postulowane jako droga do bardziej wyrafinowanej formy istnienia człowieka – jest zabiegiem destrukcyjnym, godzącym właśnie w to, z czym identyfikowano istnienie w pełni ludzkie i w czym również upatrywano sedno kultury rozumianej bądź jako opozycja wobec natury, bądź stan od niej „wyższy”. W myśli nowożytnej to rozumienie kultury radykalnie kwestionował Rousseau – jednak bezpośrednim rezultatem jego koncepcji była sentymentalizacja „natury”<sup>11</sup>. Rezultat ten w praktyce został wyzyskany do wzbogacenia istniejącego już zbioru konwencji kulturowych o wariacje na temat „naturalności ludu”, stał się więc częścią systemu kontestowanego przez autora i nie posłużył ani trochę do rozjaśnienia źródeł naszych doświadczeń.

<sup>9</sup> M. Janion, Z. Benedyktowicz, dz. cyt.

<sup>10</sup> T. Maruszewski, E. Ścigała, dz. cyt. s. 41. Por. A. Jakubik *Zaburzenia osobowości* Warszawa 1997 s. 73-74; a także E. Loftus, A. Ketcham *The Myth of Repressed Memory* New York 1994 s. 82-85.

<sup>11</sup> W interpretacji B. Baczki dylematy Rousseau, znacznie bardziej doniosłe, niż mniemali jego współcześni (oceniający je raczej jako dziwaczne niż ważne), oddziaływały – w pewnym zakresie – dopiero na następną generację. Zob. B. Baczko *Rousseau: samotność i wspólnota* Gdańsk 2009 s. 27-31.

\* \* \*

Tym, co zwraca uwagę przy rozważaniu nowożytnych relacji pomiędzy kulturą (humanizmem) i naturą (sferą ciemną *resp.* demoniczną), jest obfitość „przedstawięń demonicznych” w twórczości XIX wieku. *Niesamowitość, cudowność, demoniczność/diaboliczność*, związane z „czuciem i wiarą”, sytuowane więc po stronie tych, którzy są „blisko natury” (zatem niedostępne jest im „mędrca szkiełko”), zarazem jednak oglądane i opisywane z pozycji uzbrojonego w to szkiełko mędrca, to są romantyczne kategorie obiegowe, tworzące w paradygmacie tej epoki obowiązkowy kod komunikacji kulturowej. Taka obfitość jednoznacznie wskazuje na deprecjację obiektu wspomnianych przedstawięń. Tylko to, co utraciło właściwą sobie moc oddziaływania, może stać się przedmiotem przedstawięń obiegowych. Rzeczy i zjawiska postrzegane jako ważne są raczej tabuizowane – nie należy o nich mówić bez istotnego po temu powodu.

Bez tego sztafażu uczucia są czymś naturalnie ludzkim, a przez tę naturalność bliższym „sferze ciemnej”. Naturalność bywa też synonimem pospolitości, czyli zaprzeczeniem „poetyczności”, niezbędnej romantycznemu humaniście, który głęboko się przejął (ale raczej nie przemyślał) Russowską krytyką kultury jako przyczyną alienacji i pograżania się w nieautentyczności, która ma tworzyć iluzję więzi. „Dzikus literacki” był kreacją godną wielkiej debaty; „dziki *au naturel*” był przedmiotem absmaku: istotą bliższą zwierzęciu niż człowiekowi. Wyraźne tropy tej dwoistości pozostały w literaturze i w języku: czym innym był „dziki” z powieści sentymentalnej i romantycznej powieści, czym innym ten utrwalony w relacjach podróźniczych czy w korespondencji z kolonii, gruntujących schemat *naturalne*  $\equiv$  *dzikie*  $\equiv$  *zwierzęce*<sup>12</sup>. Romantyczny kult uczuć, eksploatujący specyficzną formę aracionalności, identyfikowanej z „ciemną stroną” *resp.* dzikością/naturalnością, w pełni wyzyskiwał tradycyjną (i oczywiście ustanowioną racjonalnie) opozycję natura – kultura. Oznacza to przyjęcie reguły, że sfera doświadczeń emocjonalnych – i szerzej, sfera przeżyć subiektywnych – winna być przedmiotem ekspresji, nie musi natomiast (i nie powinna) być przedmiotem refleksji. Skoro zaś ekspresja doświadczeń subiektywnych dokonuje się w ściśle skonwencjonalizowanych, „masowych” formach, co więcej, sam materiał doświadczenia jest „umasowiony” i jako przedmiot ekspresji podlega procesowi, który nazwałabym wtórną subiektywizacją, wtedy mamy

---

<sup>12</sup> E.W. Said *Kultura i imperializm* M. Wyrwas-Wiśniewska (tł.) Kraków 2009 s. IX-XII, 175-181.

do czynienia z inflacją ekspresyjności, wymuszającą stosowanie coraz silniejszych efektów inscenizacyjnych. Inflacja ta dodatkowo odwraca uwagę od treści doświadczenia i pogłębia wspomniany wcześniej problem aleksytymii.

Nie bez powodu wskazuje się, że „(...) zaburzenia występujące u aleksytymików mogą być interpretowane jako skutek działania systemu iluzji oraz zaprzeczeń”<sup>13</sup>. Przedmiotem głównym zainteresowania inflacyjno-ekspresyjnego nie jest doświadczenie podmiotu ani możliwa komunikacja tego doświadczenia, ale tegoż podmiotu „sytuacja sceniczna”<sup>14</sup>: on sam wobec realnego lub wymyślnego audytorium. Romantyczna ekspresja zmierza do skondensowania się w geście; zarazem ten sam gest romantyczny, forma, stanowi właściwą „treść” ekspresji. Doświadczenie jako „temat” (zadanie) ekspresji ulega dewaluacji; zarazem też doświadczenie pozostawało jednym z najbardziej „skrytych” fenomenów – dewaluacja dotykała więc obszaru najmniej rozpoznanego, najmniej przejrzystego. Definitywne niebezpieczeństwo aleksytymii polega nie tylko na niemożności dania wyrazu temu, co w dziedzinie uczucia/odczuwania doświadczone, ale *de facto* na uczynieniu tej dziedziny nieprzejrzystą, a przez to podatną na wszelkie operacje fingowania.

\* \* \*

Bezpośrednią próbą odzyskania dla ekspresji tego, co doświadczone jest penetracja cierpienia, gdyż „(...) tym, co zostało dotknięte w cierpieniu, jest intencjonalność kierująca się na coś, na coś innego niż ja sam i stąd wycofywanie się ze świata jako horyzontu wyobrażeń; (...) W ten sposób odrzucone ja wydaje się odrzucone ku sobie samemu”<sup>15</sup>. Tym bardziej świat przestaje być sceną, gdzie możliwe i pożądane jest fingowanie gestów.

## 2. W obszarze rzeczywistości niewyraźnej – między apofatycznością a aleksytymią

Człowiek kulturalny, wykształcony według wzorców humanistycznych, byłby zarazem tym samym, który teatralizując podstawowe doświadczenia egzystencjalne, pogrąża je w nieprzejrzystości, w majaku, w wydawaniu się, w przestrzeni, gdzie *życie jest snem*, ale też gdzie *nic nie jest takie, jak wam się wydaje*. Zarazem – kreując potrzebę ekspresji – przy-

<sup>13</sup> T. Maruszewski, E. Ściagała, dz. cyt. s. 63.

<sup>14</sup> Sytuacja ta nasuwa, niebezpiecznie, analogię psychoanalityczną – taki stan rzeczy jest charakterystyczny dla zachowań histerycznych.

<sup>15</sup> P. Ricoeur *Filozofia osoby* M. Frankiewicz (tł.) Kraków 1992 s. 56.

czynia się do ich imitowania, tym samym zaś do pogłębienia tej nieprzejrzystości. Dyskursywnie uprzedmiotowioną nieprzejrzystość tego doświadczenia przedstawia jako niezbywalną właściwość światopoglądu tragicznego, aczkolwiek sam światopogląd tragiczny jest wytworem dokonanego wcześniej uprzedmiotowienia. Tym, co może doprowadzić do destrukcji przedstawiony schemat, jest bezpośrednio, prerefleksyjne doświadczenie (doznanie) cierpienia.

\* \* \*

Milan Kundera zauważa: „Cierpię – jestem”; bez żadnego *ergo*, jak w słynnym *cogito, ergo sum*. Nie ma chyba w ogóle środków, by zaradzić tej bezpośredniości<sup>16</sup>. A jednak wbrew oczywistości tej konstatacji pozostaje mniej oczywiste spostrzeżenie, że również cierpienie jest moderowane „kulturowo”, dokładniej – że tak jest uwarunkowane doświadczanie cierpienia i że tam, gdzie kultura uprzywilejowuje pewne jego postaci, tam ich doświadczenie jest mniej dotkliwe. Wydaje się jednak, że w takich próbach zapoznaniu ulega to, co pośrednio wskazuje Ricoeur, mianowicie zaangażowanie w cierpienie nie samej tylko świadomości, ale całej istoty psychofizycznej<sup>17</sup>. Jeśliby wstępnie przyjąć nawet (czego Ricoeur nie czyni, ale bliski tej identyfikacji jest Heidegger), że pierwotnie cierpienie jest identyczne z doświadczeniem bólu, to ma rację Kundera, kwitując takie usiłowania mediatyzacji cierpienia: „Fundamentem ja jest nie myśl, lecz cierpienie, uczucie najbardziej podstawowe ze wszystkich”<sup>18</sup>.

Doświadczenie cierpienia to – poza odmową uczestnictwa w dyskursie światopoglądowym – również doświadczenie własnej jedności w cierpieniu, pewność, że jest to stan, w którym obowiązuje Leśmianowskie „nikt nikogo nie usłyszy / Nie pomoże nikt nikomu”. Wznowienie procesu komunikowania może nastąpić na innych zasadach niż te, które oferuje tradycyjny dyskurs. Pytanie, co trzeba zrobić wcześniej, aby ten dyskurs był możliwy.

W obszarze sztuki, pochłonięci na długo estetycznym formalizmem, także odjęliśmy sobie możliwość zgłębiania „sfery ciemnej”. Owszem, robili to twórcy – jakby w intuicyjnym „wglądzie” (rozumianym na sposób psychoanalityczny) w nieuchronność katastrofy, jednak tym intuicjom

---

<sup>16</sup> P. Ricoeur, dz. cyt. s. 56.

<sup>17</sup> Koncepcja człowieka jako jedności psychofizycznej nadal wzbudza pewne zastrzeżenia przede wszystkim z tzw. perspektywy kulturologicznej, z której apriorycznie kwestionuje się istotność „komponentu fizycznego”.

<sup>18</sup> M. Kundera *Nieśmiertelność* M. Bieńczyk (tł.) Warszawa 1996 s. 229.

i idącym w ślad za nimi wysiłkom odmówiono wartości poznawczej<sup>19</sup>. Nawet możliwą już naówczas pomoc dyskursywną – bo bez względu na wszelką (zwłaszcza zasłużoną) krytykę tym była koncepcja psychoanalityczna – udało się zmarnować na zupełnie nieuprawnione i niepotrzebne dociekanie indywidualnych „analitycznych” przypadków twórców<sup>20</sup>. Pozwoliliśmy więc sobie pozostać przy nieskrępowanej racjonalności, pewni jej mocy, acz nieświadomi, że nie wiemy, na co patrzymy. Humanistyczny optymizm oraz fundująca go wiara w nadrzędność, wręcz ostateczność racjonalności uczyniły z całej społeczności wzorcową wręcz społeczność aleksytymiczną. „(...) aleksytymicy mają ograniczony dostęp do własnych emocji, nie mogą przy odtwarzaniu własnych wspomnień wykorzystywać oznakowania emocjonalnego informacji znajdujących się w pamięci. Ich pamięć wypełniona jest głównie zapisami zdarzeń, które traktują oni jako neutralne lub obojętne. Można zatem oczekiwać, że będą oni napotykali większe trudności przy przywoływaniu zdarzeń z własnej biografii, nie będą mogli korzystać z ułatwienia wynikającego ze wzrostu wyrazistości niektórych zapisów pamięciowych”<sup>21</sup>.

Z tym przeświadczeniem, że wiedzieć coś o sobie, to wiedzieć o faktach, że poznać siebie, to umieć przedstawiać fakty, że znać innych, to umieć „opowiedzieć” o nich przez uporządkowane przedstawienie faktów, racjonalny człowiek Zachodu trwał, ignorując wszelkie uchybienia racjonalności. Jeśli o nich mówił, to jak o faktach właśnie – urągających logice, nawet powszechnemu zdrowemu rozsądkowi<sup>22</sup> – a zatem pomniejszych i niemogących mieć większego znaczenia. Istotna treść tych zachowań i zdarzeń, osadzona w generujących je i napędzających emocjach, pozostała poza słowem – niewyrażona.

Na chwilę przed kulturową katastrofą humanizm, o którym Heidegger stwierdzał, że jest zakorzeniony w antropologii pokartezjańskiej, ignorującej metafizykę, okazał się zupełnie niezdolny nie tylko do wyrażenia, wprost do rozpoznania wzrastającego znaczenia „sfery ciemnej”, choć ta była już „z imienia” nazwana „podświadomością”. I być może niekoniecznie trzeba było zawracać do metafizyki, jak chciał Heidegger,

---

<sup>19</sup> Do tego zagadnienia powracałam kilkakrotnie, najobszerniej w *Przekroczyć estetykę. Tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce* Kraków 2000.

<sup>20</sup> Bardzo zły przykład dał S. Freud, wykorzystując swoje hipotezy oraz dzieła Leonarda da Vinci do „badania przypadku” artysty. Można odnieść wrażenie, że ten chybiony projekt (obciążony wszystkimi możliwymi błędami proceduralnymi) bardzo skutecznie zniechęcił do używania dorobku rozwijającej się psychologii w interpretacji twórczości artystycznej.

<sup>21</sup> T. Maruszewski, E. Ściagała, dz. cyt. s. 74-75.

<sup>22</sup> G. Mann *Ludzie myśli, ludzie władzy* E. Paczkowska-Łagowska (tł.) Kraków 2001 s. 46, 117-123.



aby zdołać „przeświecić” to, co w perspektywie czysto humanistycznej, pokartezjańskiej i antypsychologicznej, nie mogło być zrozumiałe. Dlatego też musiało pozostać poza dyskursem.

\* \* \*

Czas cierpienia, który zakwestionował całą tradycję kultury, ale przede wszystkim podważył pewność, że racjonalność jest bezwzględnie nadrzędna, wyostrzył więc tylko poczucie bezradności wobec tego, co stało się doświadczeniem dominującym. Powszechność tego doświadczenia skutkowałą zerwaniem komunikacji. Więcej: kwestionowała samą możliwość powrotu do znanych z tradycji form komunikacji. To dlatego Adorno – z nadmiarowym patosem i w niewłaściwej sytuacji – pytał o „możliwość pisania wierszy po Auschwitz”. Przy wszystkich zastrzeżeniach pytanie to ma sens jako pytanie o to, *czym może być wiersz po Auschwitz*; i szerzej – czym może (albo wręcz czym *musi*) być komunikacja po katastrofie tradycyjnego świata, z jego dyskursem, który nie umiał wyartykułować wewnętrznych „demonów” tego świata. Świadomość katastrofy, która się dokonała, i poczucie bezradności wobec *traum* z tego czasu wyniesionych skutkowałą postawą dwojaką: ucieczką/wyparciem oraz „pracą żałoby”.

Wyparcie skłaniało bądź do „zostawienia tych wszystkich okropności”, pokrycia ich milczeniem, odcięcia się od nich, bądź też do zmystyfikowania ich, przetworzenia we wzniosły epos, w odindywidualizowane „oficjalne świadectwo”. Słowem – o ile nawet ten mechanizm obronny nie doprowadzał do całkowitego pogrzebienia traumy w „sferze ciemnej”, to zastępował jej miejsce w pamięci „obrazem idealnym”: walki ze złem, poświęcenia, bezinteresownej ofiary. Przeżycie zmieniało się w „element dziejów”, czyli część *fetysza historii*<sup>23</sup>. Ten mechanizm restytuował dyskurs według starych reguł, w którym niemożliwe było *danie świadectwa* temu, co było treścią *przeżytego*. To wyparcie prowadziło do konstatacji, wielokrotnie zresztą powtarzanych, że takie cierpienie, jakie było udziałem tych, którzy jednak przetrwali, musi pozostać poza horyzontem refleksji.

Droga prowadząca przez „pracę żałoby”, odkryta w sferze dyskursu dość późno, negowała tę właśnie konstatację. Takie cierpienie nie tylko może – ono musi zostać powstrzymane od pogrążania się w „sferze ciemnej”, musi być poddane refleksji, stać się treścią świadomości.

---

<sup>23</sup> J. Tokarska-Bakir *Historia jako fetysz* [w:] *Tejże Rzeczy mgliste* Sejny 2004 s. 95-115.

Tyle że refleksja, której może być poddane, jest (i musi być) tym myśleniem, „które zacznie się dopiero wtedy, kiedy doświadczymy, że najbardziej zaciekłym przeciwnikiem myślenia jest od wieków sławiony rozum”<sup>24</sup>. Zatem dążenie do odzyskania sfery doświadczenia i do przyznania jej miejsca w świadomości musiało zmierzać w stronę dotąd nieobecną w dyskursie, ściśle – niemającą w nim własnego głosu. A skoro niemającą głosu, to i niewprawną w wypowiedzi. Powstawała więc kwestia, jak mówić. „Kiedy zbyt długo się ociągamy z braniem odpowiedzialności za rzeczywistość, język, kurcząc się i kołowacując, sam to na nas wymusza. Pewne słowa wychodzą z użycia, a na ich miejsce wcale nie przychodzą nowe. (...) Są doświadczenia, które dokonują spustoszeń w języku. Dlatego każdy, kto mówi, nie chcąc narazić się na zarzut cynizmu, waha się, nim użyje słów, które nie obroniły się, gdy poddawano je próbie”<sup>25</sup>. Dodać zatem trzeba, że kwestia nadal pozostaje nierozwiązana, niemniej pilna, bo okazuje się, że to, czemu odmówiono miejsca w świadomości, w pamięci i w naturalnym procesie zapominania, wraca w zjawisku nazywanym *postpamięcią*<sup>26</sup>.

### 3. Poza słowem, poza ludzką rzeczywistością. Paul Celan

Zdawać by się mogło, że po Szoah jednym z pilniejszych zadań refleksji jest ponowne przemyślenie kwestii odmienności, a także zasadności ideału społeczności homogenicznej i etycznych konsekwencji dokonywanej w jej imieniu selekcji. Ale – rzecz znamienne – centralnym punktem refleksji nad istotą Szoah stała się technologia. Ściślej, Szoah staje się w tej refleksji problemem technicznym: zagadnieniem pierwszoplanowym jest *masowość środków eksterminacji*. Być może w takim wyborze zagadnienia centralnego daje znać o sobie wspomniana tu *postpamięć*: bo też prawdą jest, że jedyną nowością wprowadzoną przez nazistów była technologia. Tymczasem problem jest gdzie indziej: skuteczność eksterminacyjnych technologii, jakkolwiek niekwestionowana, nie jest bynajmniej tym samym, co źródła eksterminacji. Te są z innego porządku niż technologia. Są z porządku moralnego. Posłużenie się wypróbowaną

<sup>24</sup> Tamże, s. 216.

<sup>25</sup> Taż *O czymś, co zginęło i szuka imienia* [w:] dz. cyt. s. 210.

<sup>26</sup> O zjawisku tym oraz o *kulturze posttraumatycznej* zob. Taż, dz. cyt., a także wskazana w bibliografii *Rzeczy mglistych* doniosła praca D. LaCapry *Writing History, Writing Trauma* Baltimore – London 2001.

zasadą unifikacji i przyjęcie jej jako *granicy horyzontu etycznego* doskonale widać w zróżnicowaniu akceptowanych w *universum* nazistowskim norm postępowania oraz stanowionych wedle nich praw. Przedstawianie należących do tego *universum* jako „bestii”, „zwyrodnialców” etc. jest już skutkiem działania mechanizmu wyparcia, przetwarzającego doświadczenia w *fetysz historii* i w tej pracy korzystającego z dobrze znanej opozycji pomiędzy tym, co należy do kultury, a tym, co ma jakoby tkwić w „mrokach natury”, w stanie dzikości. Tymczasem ci nazywani w procesie fetyszycacji historii (i wypierania traumy) należeli do świata kultury; dziedziczyli *konceptję powszechnego ładu, opartego na jedności oraz obowiązku i poświęceniu* dla realizacji tego ideału<sup>27</sup>. Doprawdy, Finkielkraut ma rację, twierdząc, że marnie Europa odrobiła lekcje XX wieku<sup>28</sup>.

„Tym, co dość długo różniło ludzi od innych gatunków zwierząt, było to właśnie, że *wzajemnie się nie rozpoznawali*. Kot pozostaje zawsze kotem dla innego kota. Inaczej było z człowiekiem, który musiał spełniać pewne bardzo surowe warunki, aby nie zostać nieodwołalnie wykluczonym ze świata ludzi. Właściwością człowieka było z początku to, iż zastrzegął zazdrośnie tytuł człowieczeństwa dla członków własnej wspólnoty”<sup>29</sup>. Problemowi wykluczania refleksja nie pomaga, zwłaszcza gdy jest ona podporządkowana *fetyszowi historii*, a tym rządzi pewnik, że racjonalność jest nadrzędna i tożsama z umiejętnością rejestracji i selekcji faktów. Bywają w tej refleksji momenty szczególne. Podnosi się – nie tylko w kręgach akademickich – jako nadzwyczaj znaczące stwierdzenie Theodora W. Adorna, które dosłownie brzmi: „Jest barbarzyństwem napisać wiersz po Oświęcimiu”<sup>30</sup>. Ma to być kwintesencja europejskiej reakcji na Szoah: że wstrząs, nieodwracalny rozpad kultury, i że w obliczu tego barbarzyństwa pozostaje tylko milczeć. Półprawdy bywają gorsze od całych kłamstw. Zdanie to kwitowało wiersz Paula Celana *Fuga śmierci*.

(...)

Mieszka w domu ów mąż ten igra z węzami i pisze  
i pisze gdy się ściemnia do Niemiec twe włosy złociste Margarete  
to pisze i staje przed dom a gwiazdy się iskrzą on gwizdze na psy swe gończe  
i gwizdze na Żydów też swych i każe grób sypać pod ziemią  
rozkaz nam daje no grajcież do tańca

<sup>27</sup> G. Mann, dz. cyt. s. 76-77.

<sup>28</sup> A. Kubiak *Broniąc ludzi przed człowiekiem* „Kwartalnik Filozoficzny” nr 2 (2000) s. 226.

<sup>29</sup> A. Finkielkraut *Zagubione człowieczeństwo* M. Ochab (tł.) Warszawa 1998 s. 9.

<sup>30</sup> P. Celan *Utwory wybrane* F. Przybylak (tł.) Kraków 2000 s. 354.

[...]

mieszka w domu ów mąż twe włosy złociste Margarete  
twe włosy spopielone Sulamit on igra z wężami

On krzyczy grać słodziej tę śmierć śmierć mistrzem co rodem jest z Niemiec  
on krzyczy ciemniej pociągać po skrzypcach potem w przestwór wstąpicie jako  
dym  
potem grób posiądziecie pośród chmur tam nie leży się ciasno  
(...)<sup>31</sup>

Ze względu na surowość języka wybieram tłumaczenie Jacka Burasa. Lepiej niż w bardziej „literackim” przekładzie Feliksa Przybyłaka możemy śledzić tu mowę traumy – mowę wiersza, w którym podmiot zdaje tylko raport. Jedyna w tym wierszu metafora odnosi się także do rzeczywistości zewnętrznej. Jedyny stan ducha (on [...] marzy) dotyczy sfery pozapodmiotowej; jest także stanem „zaraportowanym”. Mówiąc za nas, Celan odcina ów zbiorowy podmiot od „świata przeżyć”. Tworzy zapis całkowicie zobiektywizowany, w którym nie ma miejsca na jakiegokolwiek podmiotowe odniesienie emocjonalne. Ten wiersz – w moim rozumieniu – jest zapisem traumatycznego konfliktu pomiędzy niemożnością dotarcia do sfery pozafaktycznej (uczucia obumarły, emocje są poza słowami) i niemożnością milczenia. Pozostaje mówić tylko o tym, co się wydarzało. Mówić obrazy, pozwalać w mowie plątać się obrazom; tworzyć palimpsest mowy. Blisko, choć nie używając tego terminu, był w swoim eseju Jacques Derrida<sup>32</sup>.

Palimpsestowy charakter *Fugi śmierci* daje materialne doświadczenie nawarstwienia i nieciągłości pamięci. Powracające frazy przynoszą fizyczne odczucie trudu wypowiedziania, choćby tylko pamiętanych „obiektywnych faktów”. „Niektóre wiersze poszerzają zakres naszej świadomości na tyle, że zaczynamy wiedzieć, jednakże wiedza ta może wyrażać się jedynie za pomocą paradoksu, za pośrednictwem języka właściwego najwyższemu i najniższemu stopniowi percepcji, rzadkiemu religijnemu doświadczeniu bądź szaleństwu, które bywa mu niepokojąco bliskie”<sup>33</sup>. *Fuga śmierci* to epifania barbarzyństwa, które żywi się kulturą i istnieje dla kultury. Słowa klucze to *dom*, *pisze*, *bawi się*, *marzy*, *mistrz*. Człowiek mieszka w domu, pisze listy do złotowłosej Margarete (może myśli o Goethem?), ma zwykłe, ludzkie potrzeby, marzy. Ma też potrze-

<sup>31</sup> Tenże *Fuga śmierci* J. Buras (tł.) Dostęp: [http://www.rajama.net/pliki/czytelnia/?art.=article\\_paul\\_celan\\_poezja](http://www.rajama.net/pliki/czytelnia/?art.=article_paul_celan_poezja).

<sup>32</sup> J. Derrida *Szibbolet dla Paula Celana* A. Dziadek (tł.) Katowice 2000 s. 16, 54.

<sup>33</sup> A.H. Rosenfeld *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu* B. Krawcowicz (tł.) Warszawa 2004 s. 73.

by wyższe, świadczące o kulturalnej klasie. Potrzebuje dobrej, mistrzowskiej muzyki. Niemcy to kultura: Margarete Goethego, muzyka, mistrzostwo. Powracające frazy są wysiłkiem szukania słów – jak mówi Joanna Tokarska-Bakir – dla *tego, co zginęło i szuka imienia*. A raczej jest to wysiłek badania, jakie słowa nie są podejrzane, jakie nie zostały zdeprawowane ani zdradzone. Zapewne nie są to słowa wielkie ani te, które miały lepsze miejsce w teatrze czy literaturze niż w życiu. Teatr, literatura (podobnie jak muzyka) to coś, co trauma sytuuje po tej drugiej stronie.

Te cechy są stałą właściwością twórczości Celana. Twórczości, która była pracą żałoby – a więc niezgodą na całkowite wyparcie i niezgodą na fetyszyzację doświadczenia. Według jednak starych kanonów, które uosabiał Adorno, ta mowa traumy była *barbarzyństwem*. Można – pamiętając o konotacjach *naturalnego* i *dzikiego* – nawet się z tym zgodzić. W imię humanizmu i kultury miejsce *surowego* doświadczenia ofiary pozostawać winno poza słowem. Prawo wypowiedzania go miało być – po dawnemu – odmówione lub przyznane z zewnątrz. Icchak Kacnelson napisał *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie* całkowicie barbarzyńsko – *in crudo*, we francuskim obozie. Tak tworzy się dylematy zastępcze: publikować poemat Kacnelsona czy nie? Czy jest to „świadectiono humanizmu”, czy też to, czym pisanie wierszy po Auschwitz? Co więcej, wypierający traumę, odzegnujący się od niej w imię kultury, mogą czuć się dotknięci językiem, jakim mówi ofiara. Jest w tym świadectiono swoistej deprawacji kultury, która nie dość, że tworzy ofiary, uzasadnia istnienie ofiar, to jeszcze rezerwuje sobie – jakby się nic nie stało – orzekanie o ich prawie do głosu.

Dopiero w refleksji poświęconej niezbędności pracy żałoby – i szerzej: niezbędności pracy nad integracją racjonalności oraz „sfery ciemnej” – pojawia się kwestia istotna: czym są wypowiedzi artystyczne – świadectiona, czym jest t w ó r c z o ś ć p o s t t r a u m a t y c z n a.

Nad całą twoją  
 Żalobą: żadnego  
 drugiego nieba.

.....

dla ust,  
 dla których było ono jednym z tysiąca  
 utraciłem –  
 utraciłem słowo,  
 jakie mi zostało:  
 Siostra.

Dla  
wielu bogów  
utraciłem słowo, jakie mnie szukało:  
*Kadysz.*

Poprzez  
tę służę muszę, w przyływ soli,  
sponad i spoza, od-  
ratować to słowo:  
*Jizkor.*

Tradycja żydowska konsekwentnie podkreśla wagę pamięci i słowa. Wiara w życie wieczne nie unieważnia jej. Brak tej wiary nie odbiera jej znaczenia. Zagłada stała się z konieczności najistotniejszą daną współcześnie treścią tej pamięci, domagającą się świadectwa słowa. Ta treść domaga się również zmiany w uznanych europejskich priorytetach myślenia; swoście „zawłaszcza” dla refleksji pojedynczego człowieka i ustanawia go godniejszym namysłu niż „ludzkość jako taka”. Ale nadal – jakby nic się nie zdarzyło – „Głos Levinasa, Rosenzweiga czy Bubera jest głosem cichym, którego się nie chce rozumieć albo też chce się «zrozumieć lepiej»”<sup>34</sup>.

Ofiara dała sobie prawo do mówienia we własnym imieniu, własnymi obrazami. I to jest także barbarzyństwo, tzn. coś, co nie mieści się w granicach ustalonych przez kulturę, w tym wypadku – europejską. Ofiara *mówi o sobie*, za siebie, nieproszona o wypowiedź – a więc zachowuje się *jak podmiot*. Nie poddaje się *tematyzacji*, procesowi, w którym będzie *przedmiotem do omówienia*. Ofiara jest aleksytymiczna – odcięta od własnych emocji, nieznajdująca dla nich słów. Jest także nieempatyczna: nie liczy się z tym, że kulturalni ludzie cierpią i wstydzą się *w imię kultury*. Chcą, oczywiście, *zrozumieć* – a żeby zrozumieć, potrzebują *mówić o przedmiocie* swojego cierpienia, swojego wstydu. Nowe wiersze, i nie tylko one – każda nowa wypowiedź tego, komu kultura gotowa była przyznać rolę *tematu dyskusji* – są przeciwko cierpiącym za kulturę. Nowe wiersze nie pozwalają na spokojną refleksję, *jak to się mogło – w samym środku kultury – stać*. Takie wiersze pokazują, jak to się stało; pokazują, że *kultura* także może być narzędziem homogenizacji i wykluczenia, może ustanawiać granice, a to, co istnieje poza nimi, ona sama naznacza jako chaos, „sferę ciemną”. Trwałość tego dziedzictwa dokumentuje orzeczenie Adorna, sytuujące Celana *poza kulturą*. Fetysz

<sup>34</sup> A. Kubiak, dz. cyt.

historii, odnosząc niezamierzony sukces, mimochodem pozwala w tym arbitralnym wykluczeniu z kultury dostrzec z wypieranych treści jeszcze więcej.

„(...) Celan przytacza słowa rosyjskiej poetki Mariny Cwietajewej: «Wszyscy poeci są Żydami». Znaczenie tego zastanawiającego stwierdzenia jest, jak rozumiem, takie, że poetycka twórczość zawsze wiąże się z jakiegoś rodzaju cierpieniem, a być może nikt nie doświadcza go mocniej niż pisarze żydowscy – między innymi Heine, Kafka, Else Lasker-Schüller, Gertrud Kolmar, Nelly Sachs i Paul Celan – tworzący w języku niemieckim. Dwoistość takiego przedsięwzięcia zawsze czyniła je wyjątkowo trudnym, a cierpienia związane z wyobcowaniem, wygnaniem, samotność czy brutalna śmierć aż nazbyt często stawały się udziałem wielu z tych pisarzy. Jeśli losem wszystkich poetów jest być Żydami, co można powiedzieć o skrajności losu, który nazaczył życie i śmierć niemiecko-żydowskich poetów?»<sup>35</sup>.

Adorno wycofał się ze swojej diagnozy po 17 latach. „Wciąż trwające cierpienie ma także prawo do ekspresji, jak maltretowany do krzyku; dlatego raczej mylny byłby sąd, że po Oświęcimiu nie można już napisać żadnego wiersza”<sup>36</sup>. Powoli, jeszcze przed rozpoznaniem, czym jest właściwie praca żałoby, także wypowiedź cierpiącego zostaje włączona w obręb kultury. Aczkolwiek w kulturze zachodniej pamięć bywa traktowana – zgodnie z diagnozą Nietzschego – jako rodzaj choroby, która „szkodzi żywym (...), czy to dotyczy człowieka, narodu czy cywilizacji”<sup>37</sup>. Dlatego też w kulturze tej, wobec tego, co przynosi współczesność, najbardziej typową postawą jest zaskoczenie i nikła umiejętność interpretacji współczesności i własnego doświadczenia. Ta niezdolność do rozumienia współczesności jest, jak to widział Marc Bloch, nieuchronną konsekwencją zdrowego zapomnienia o minionym. Ale zdrowo można zapominać tylko o tym, co zostało dopuszczone do świadomości, co „odnalazło swoje imię”. Dopóki wystrzegać się będziemy tej pracy, która z konieczności jest pracą aleksytymika, dopóty będą się błąkać dybuki postpamięci.

<sup>35</sup> A.H. Rosenfeld, dz. cyt. s. 68.

<sup>36</sup> Th.W. Adorno *Dialektyka negatywna* K. Krzemieniowa (tł.) [cyt. za:] P. Celan *Utwory...* wyd. cyt. s. 354.

<sup>37</sup> F. Nietzsche *Z genealogii moralności. Pisma polemiczne* L. Staff (tł.) Warszawa 1983 s. 48.

„Lost Words, Betrayed Words”.  
20th Century Poetry: Remedy or Alexithymic Record?

Contemporary interdisciplinary research on human emotions makes questionable for good one of the key axioms of cognition: the axiom of autonomy and the primacy *ratio*. The weaker version – by those research thesis – of the autonomy of reason are “suspicious”. These suspicions cannot be treated similarly to the “Freudian suspicion”. Cognitive studies, focused on cognitive processes, including the processes of memory (and memory function), have demonstrated both disturbingly close (with the traditional perspective) correlation between the “irrational” and “rational” and the indispensability of “irrational” for the functioning of the “rational”.

Couldn't be considered that these studies do not exist – it would be ignoring a significant part of modern knowledge about man. The results of this knowledge to make us reflect a new on the basic insignia, and hierarchies, in force in our culture. By those studies much of it appears to be a “alexithymic culture”... and it is not indifferent either to individuals or communities. Nor for the humanity sciences: if the passions and emotions, traditionally are placed below reflection, are directly related to what and how we learn, what and how we remember, finally, as We recall (and if We remember)... then the question of Maria Janion: *do you know that you experienced?* loses the melancholy figure, becomes a dramatic question.

Romana Kolarzowa – e-mail: rkolarzowa@poczta.onet.pl



JANUSZ KRUPIŃSKI

RELIGIJNOŚĆ SZTUKI.  
SIMONE WEIL *AESTHETICA CRUCIS*

Autor rekonstruuje *aesthetica crucis* Simone Weil. Problemy uchodzące za specyficzne dla estetyki czy filozofii sztuki w jej myśli okazują się tożsame z najbardziej fundamentalnymi pytaniami o źródła czy granice ludzkiej egzystencji. Rozumienie piękna okazuje się leżeć w centrum jej teologicznych, eschatologicznych czy metaetycznych intuicji, skoro piękno i jego doświadczenie splata się z samą naturą rzeczywistości oraz kondycji ludzkiej: z krzyżem (nieusuwalne sprzeczności, antynomie, opozycje jako cierpienie).

---

Wątki odnoszące się do piękna czy sztuki Weil wplata w tkankę swych rozważań ożywionych przez pytania o to, co zasadnicze, ostateczne... o zakorzenienie, źródła... o ból, cierpienie, konieczność, przeznaczenie... Eschatologia, teodycea, metaetyka... W tej perspektywie refleksja Weil odnosi się do sztuki. Podejmując próbę rekonstrukcji jej estetyki krzyża, akcentuję (a)teistyczne elementy jej myśli, jak ta o (nie)obecnym Bogu, o wierze, gdyby nawet Boga nie było, „gdyby nawet śmierć przynosiła jedynie nicość”<sup>1</sup>. Za istotną uważam jej krytykę religii jako formy pociechy. Dlatego też odsuwam na bok te liczne fragmenty tekstów Weil, w których ona sama popada w dewocję. Nie próbuję jednak usuwać antynomii, aporii dochodzących do głosu w jej tekstach, które jak sądzę, same stanowią krzyż egzystencji. Ich przemilczanie czy lekceważenie staje się próbą zniesienia krzyża („zniesienia” w każdym znaczeniu tego słowa).

---

<sup>1</sup> S. Weil *Dziela* M. Frankiewicz i inni (tł.) Poznań 2004 s. 852 (dalej „Dz” i numer strony).

## Piękno i cierpienie, gorycz?

Gorycz? To forma świadomości nędzy, cierpienia, to „gorycz niedoli człowieka” (Dz 476). Weil wiąże ją z poczuciem konieczności, z poczuciem wygnania. Podkreśla przy tym, że nie jest jej cechą niepokój (Dz 512), wskazuje jej „nieukojenie”, zdolność jej przeżycia upatruje w „tkliwości”, jej wielkość w tym, że nigdy „nie zniża się do poziomu skargi” (Dz 487). Stanowi warunek „odczuwania” piękna – a sztuka „opiera się na fundamencie goryczy” (Dz 791).

Radość? W przeciwieństwie do „przyjemności, rozrywki, zabawy, zaspokojenia zmysłów, próżności” (słodczy?) „musi pochodzić od wewnątrz”, lecz „sobie samemu nie można jej dać. Radość nie nadchodzi, gdy się jej szuka”<sup>2</sup> (P 136).

Weil zna „straszliwe piękno”<sup>3</sup>, nie ludzi się możliwością znoszenia „cierpienia i śmierci z radością” ani wyobrażeniem, że Chrystus na krzyżu mógłby „dostrzegać surowość przeznaczenia, nie drżąc ze strachu”, „nie będąc dotknięty do głębi duszy”. Doświadczenie piękna, które nic o tym nie wie, które nie zna niedoli, Weil rozpoznaje jako kolejną uludę – „ponad ludzką niedolę mogą pozornie wznosić się jedynie ludzie, którzy surowość przeznaczenia ukrywają przed sobą za pomocą złudzeń, ekstazy lub fanatyzmu” (Dz 491). Nie brak takiej sztuki kłamstwa, czyli pseudo-sztuki. Ta cieszy się powodzeniem i uwodzi.

Cierpienie – prawda – piękno. Ten ciąg. U Weil znajduję myśl o związku doświadczenia piękna z doświadczeniem prawdy, co najmniej z doświadczeniem rzeczywistości w sposób wolny od koloryzacji, masek, złudzeń, a w szczególności skrywających wszechobecność siły, cierpienia, „niedoli”, rozdarcia, nieusuwalnych sprzeczności – czyli krzyża<sup>4</sup>.

Zachodzi „tajemniczy związek między cierpieniem a objawieniem piękna świata”<sup>5</sup>. Rzeczywistość odczuwana do głębi w jej prawdzie ukazuje się w aurze piękna. To wtedy po stronie doświadczonego (w akcie kontemplacji) czy doświadczanego, mimochodem, w sposób, który nie znosi goryczy, pojawia się... właśnie radość?

<sup>2</sup> Taż *Pisma londyńskie i ostatnie listy* M. i J. Plecińscy (tł.) Poznań 1994 s. 136 (dalej „P” i numer strony).

<sup>3</sup> Taż *Wybór pism*. Cz. Miłosz (tł.) Kraków 1991 s. 71 (dalej „W” i numer strony).

<sup>4</sup> Polskim autorem, który podobnie jak Weil wskazuje na istotny związek piękna i cierpienia, jest przede wszystkim Norwid. Wprost o tym mówi w *O sztuce* [w:] *Pisma wybrane* Warszawa 1980 t. IV s. 232, 234.

<sup>5</sup> S. Weil *Szaleństwo miłości. Intuicje przedchrześcijańskie* M.E. Plecińska (tł.) Poznań 1993 s. 37 (dalej „Sz” i numer strony).

## Cud a przemoc

„Opatrznością” jest „porządek świata (...), który jawi się nam jako bezlitosny i ślepy mechanizm konieczności” (Sz 40). „Bóg może być obecny w stworzeniu tylko w formie nieobecności” (W 68). Cud – okazjonalna ingerencja nadprzyrodzonej siły w naturalny bieg rzeczy, wyjątek w oceanie obojętności przyrody, losu? Weil odrzuca takie wyobrażenie. Dlaczego? Już to jako niesprawiedliwość. Przede wszystkim cud przeczy ludzkiej wolności, stanowi gwałt na rozumie. Nie pozostawia miejsca na odmowę lub zgodę. Wobec cudownego zdarzenia cóż innego pozostaje jak paść na kolana, zaniemówić? Zapewne stąd przekonanie, że „agonia na Krzyżu jest czymś bardziej boskim niż zmartwychwstanie” (Sz 89), boskim, nadnaturalnym jako „akt miłości, która „nie cierpi nigdy bez zgody na cierpienie” (Sz 60), kiedy to Chrystusa „myśl o Bogu jest nie więcej niż myślą o braku Boga” (W 139).

## Sztuka a przemoc

„Pod nazwą piękna i prawdy niemal wszyscy artyści i uczeni gonią za prestiżem społecznym” (Sz 78). Honor, reputacja, opinia, uznanie, powodzenie, sukces... – należą do tej samej sfery (bycie kimś!). To formy przemocy. Przebiegłe, niosą ze sobą złudzenie szczęścia (Sz 79). Tym bardziej wciągają i opanowują, zniewalają samym artystów, że brak poważania, pozostawanie niezauważonym jest dla każdego „prawdziwą Męką” (Sz 81). Współcześnie staje się to szczególnie wyraźne: bezradni obnażają się, obnoszą swoje rany, kaleczą, dokonują samookaleczeń, obrażają, przeklinają, hańbią, opluwają świętości – bądź je liżą, na nie się zaklinają, podlizują się ich wyznawcom, sami żądni chwały idola...

Jeśli piękno zakłada wolność, wyjście poza prawo siły, to jego wielkości uwłaczają przekonania, jakoby polegało ono na podobaniu się, atrakcyjności, prowokacji, że pociąga, porywa, zatyka, uderza, „wkrada się” itd. Jeśli tak, wówczas kto pragnie mocy, ten odrzuca samą kategorię piękna.

## *Być jak kamień raczej*

Jeśli jednak pamiętać, że piękno świata polega na bierności całej materii, na tym, że cała podporządkowana jest konieczności – i tylko jako taka, „wskutek tego” jest „posłuszeństwem woli Bożej” (Dz 628) – trudno wysuwać wtedy zarzut dewotyzmu... Konieczność działa „jak ślepy mechanizm” (Dz 627), materia jest „bezwzględna”, „głucha i niema” (Sz 172)

– co może znaczyć: materia, natura nie słyszy naszych wołań, nic nam nie mówi i nie ma do powiedzenia, mowa czy niemota nie jest jej własnością, w żaden sposób nie jest nam ani przychylna, ani nieprzychylna, jest asensowna, to znaczy nie jest ani sensowna, ani bezsensowna. Jeśli Weil określa materię mianem *brute*, to pamiętając o tym, oddać to należy raczej jako „surowa”. Przekład *la matière brute* (*Attente de Dieu*) jako „brutalna materia” (Dz 628) przypisuje intencje, bycie poza obojętnością i nieobojętnością, agresywność. A przecież jej bezwzględność to tylko brak jakichkolwiek względów, bycie poza uwzględnianiem lub nieuwzględnianiem czegoś czy kogoś. Niecelowość. Tak, nawet określenie „obojętność” nie może być rozumiane w personifikujący sposób, który materii, naturze przypisywałby nieprzychylność – jakąś możliwość wrażliwości, złej lub dobrej woli itp.

Najlepszym przykładem braku woli byłby kamień. Pod tym względem, ale z własnej woli, w świadomy sposób, miałby człowiek upodobnić się do kamieni? Weil wyraża pragnienie, by „po prostu być częścią świata, być jak kamień raczej niż zostać sobą” (Ś 235). (Tym się różni kamień od skamieniałej Weil, że ona sama jest sobie Gorgoną, Meduzą?).

„Oblicze konieczności” – to oblicze świata, od którego każe nam wyjść Simone Weil. Oblicze jakże bliskie naturze kamienia. Doświadczenie kamienia wydaje się stanowić podstawowy wgląd, z którego czerpie jej myśl: „Kryterium rzeczywistości: jeśli coś jest twarde i chropowate” (Ś 278-279).

Kamień. Szorstki czy śliski, jest głuchy i niemy, obojętny jak sama materia, z której jest. Wytwór bezwzględnej siły, sama ta siła skierowana bezlitośnie w dół, jak „siła ciężenia”. Ciężar. Przytłoczenie. Przymus. „Ślepy mechanizm”. Oto właśnie oblicze świata, oblicze kamienia. „Oblicze konieczności” – pustka, cisza... Widzieć cokolwiek więcej znaczy ulegać „grze wyobraźni”. Widzieć, wypatrzeć cel czy sens, wartość, wypatrzeć rysunek czy postać w spękaniach i szczelinach, światłach i cieniach, wszystko to, to tylko „gra wyobraźni”, marionetki, echa naszych pragnień, dusz naszych blaski, drżenia, oddechy.

Tu człowiek także należy, tutaj jest „jedynie niewolnikiem sił natury” (Sz 160), oto prawo ziemi. Wprawdzie mówiąc „Ja”, skłonny jestem widzieć w sobie samym wolne źródło własnych czynów, sądzę, że mogę wybierać, ale – ale to tylko złudzenie. Kto „myśli w pierwszej osobie”, tego właśnie „konieczność otacza z każdej strony” (Sz 166). Nie tylko ten, kto doznaje przemocy, lecz na równi i ten, kto ją zadaje, także ulega prawu siły, porusza się w jej żywiole, tkwi w jej mechanizmie, pozostaje „rzeczą” pośród rzeczy (Sz 56).

Nie pozostaje – dzięki „przyzwoleniu” na to, że pozostaje. O tym później.

## Cierpienie

Ból i przyjemność – dwie formy zniewolenia, jedna, ukryta, oszukańcza, to siła przyciągająca, druga, jawna forma zniewolenia, to siła odpychająca. Bodziec przyciągający (mylnie, w sposób sugerujący obecność sensu, wartości, dobra, zwany „bodźcem pozytywnym”) oraz bodziec odpychający (mylnie zwany „negatywnym”, jak gdyby niósł czy zawierał jakieś zło; z punktu widzenia naukowego bywa równie funkcjonalny jak przyjemność). Innymi słowy, pocisz się w gonitwie za jednym lub w ucieczce przed drugim, tu i tam zabiegany. W gruncie rzeczy są to dwie formy cierpienia.

Ból, ponieważ należy do porządku natury, jako taki nie ma ani sensu, ani bezsensu. Łatwo wytrzymać cierpienie, które nie wydaje się bezsensowne czy arbitralne, które wydaje się mieć przyczynę czy rację, na które, jak się nam wydaje, zasłużyliśmy sobie. Weil nie zna takich usprawiedliwień. Prawdziwie cierpieć można tylko bez takich pociech.

Ból leży poza (bez)sensem. Pozostaje obojętny. Jego bolesność jest ta sama dla wszystkich. O tyle też wszyscy są równi, a żaden człowiek nie jest wyróżniony. To sprawiedliwość. Kto myśli, że Opatrzność zsyła na niego ból dla jego dobra, ten sądzi, że jest „czymś”. W ten sposób wyróżnia siebie. Tymczasem w doświadczeniu bólu powinien człowiek brać tę lekcję, że jest „niczym”: „kochać moje bycie niczym. Kochać tą częścią duszy, która leży po drugiej stronie zasłony, bo część duszy, którą ogarniam świadomością, nie może kochać nicości, budzi ona w niej grozę” (W 122).

Gdzie opór, tam świadectwo rzeczywistości, tam bliżej prawdy? Tam zostajemy wytrąceni ze swoich wyobrażeń? W tym przekonaniu Weil wydaje się jednak cenić doświadczenie bólu. „Kryterium realności: jest ona twarda i chropowata. Znajduje się w niej radość, ale nie przyjemność. Co przyjemne, jest marzycielstwem” (W 127).

Słów „ból” i „cierpienie” Weil używa raczej w sposób zamienny. Jeśli jednak w bólu i przyjemności rozpoznać formy cierpienia, to konsekwentnie nie można radości utożsamiać z przyjemnością. Radość stanowi odpowiednik, korelat cierpienia. Cierpienie należy w sposób nieusuwalny do życia. Stanowi nagi fakt.

### *Szczeliny tchnienia...*

Za „jedną ze szczelin, przez które może przejść tchnienie i światło Boga”, Weil uznaje „poszukiwanie piękna w sztuce” (Sz 137). Inne tezy Weil sugerują jednak, że ostatecznie nie chodzi o poszukiwanie piękna (jakoby) tkwiącego w sztuce czy jej dziełach, ale raczej o dokonujące się w sztuce

poszukiwanie piękna. Piękno objawia się w i dzięki sztuce (co przydarza się tylko wówczas, gdy się go nie poszukuje). Zostaje myśl: to, co piękne jest szczeliną, piękno samo jest już owym tchnieniem – Pięknem? Atrybutem boskości?

Inne „szczeliny tchnienia”? Weil wymienia także „czystą naukę” (bezinteresowne poszukiwania prawdy?) oraz „zło i cierpienie” (samo życie?) (Sz 137). Nauka, sztuka i życie – prawda, zło i piękno. Trójka. Weil gdzie indziej wymienia z kolei „trzy tajemnice”, piękno, „działanie czystego rozumu w kontemplacji konieczności” oraz „przebłycki sprawiedliwości, współczucia, wdzięczności” (Dz 555, Sz 179). „Tajemnice”! Określenie „wartości” pojawia się w tekstach Weil raczej sporadycznie, a na pewno nie uprawia ona aksjologii (czy pojęcie wartości nie jest tylko konstrukcją mającą zastąpić ideę Boga niosącego pociechę, czy nie jest produktem „gry wyobraźni” wypełniającej, czyli zakrywającej, pustkę – asensowność świata?).

Trzy sfery. Trzy „tajemnice”. Równoważne? Niezależne? Samych tych „tajemnic” – prawdy, dobra i piękna (by przywołać pamiętną, klasyczną trójkę) oraz relacji pomiędzy nimi zachodzących nie należy raczej mylić ze sposobami otwarcia się na nie przez człowieka. W szczególności doświadczanie piękna, udział w pięknie, tworzenie tego, co piękne – sztuka jako miejsce otwarcia na piękno – nie musi przebiegać na drodze dalekiej od prawdy czy dobra. W licznych tezach Weil przejawia się przeświadczenie o pewnej pochodności, o epifenomenalnym charakterze naszego otwarcia się na piękno wobec aktów ukierunkowanych pierwotnie na prawdę czy sprawiedliwość (jeśli nawet samo piękno nie ma pochodnego charakteru), zarówno aktów tworzenia, jak i doświadczania. W szczególności: „wszystko, co człowiek tworzy w każdej dziedzinie, gdy ogarnięty jest duchem sprawiedliwości i prawdy, jaśnieje blaskiem piękna” (P 24).

## Sztuka a piękno i natura

Pierwotne jest piękno sztuki czy natury? Weil: „Tu, na ziemi, ...istnieje tylko jedno piękno; jest to piękno świata. Inne piękności są tylko odbiciem piękna świata” (Sz 172). „Świata”, czyli?... Natury? Skoro zaraz dalej czytamy: „Kiedy znajdziemy się sami na łonie natury...”. Co brzmi sielsko... A przecież, o czym należy pamiętać, dla Weil znaczenie ma realny sposób istnienia natury. W naturze widzi ona jedyną rzeczywistość („tu na ziemi”).

Weil twierdzi: „to sztuka naśladowuje piękno świata. Odpowiedniość rzeczy, istot, zdarzeń, polega na tym, że one istnieją i że nie powinniśmy pragnąć, żeby nie istniały lub żeby były inne”<sup>6</sup>. Nie inaczej jest w wypadku dzieła sztuki „naprawdę pięknego”. Na przykład słowo w wierszu: „znajduje się tu, gdyż tu jest miejsce dlań odpowiednie. Dowodem tego jest to, że właśnie tu się znajduje i że wiersz jest piękny – to znaczy, że czytelnik nie pragnie, żeby był inny” (Z 143). Arcydzieła sztuki, podobnie jak wszechświat, „choć w mniejszym stopniu”, dają nam „przykład całości składającej się z niezależnych czynników współdziałających ze sobą w sposób niemożliwy do zrozumienia i tworzących jedyne w swoim rodzaju piękno” (Dz 935). Istnienie tego, co wymyka się rozumieniu, co niepojęte, nieogarnione, niewyjaśnialne... jako piękne zostaje przez nas zaakceptowane. „Estetyczny porządek wykracza poza wyobraźnię i ludzki rozum” (Dz 766).

Punkt wyjścia estetyki Weil wiąże z naturą, nie ze sztuką, nie z jej dziełami czy dokonaniem: „Każdy prawdziwy artysta musiał mieć rzeczywisty, prosty, bezpośredni kontakt z pięknem świata, ów kontakt, który jest jakby sakramentem” (Z 137). Po cóż więc sztuka, czyż nie lepiej sięgać wprost do źródła? Pozostać na „łonie natury”?

### *Wibracja słowa w ciszy*

Pewne stwierdzenia Weil wydają się bliskie myśli, że to w sztuce i dzięki sztuce człowiek zdobywa się na pewną postawę, na pewien sposób odnoszenia się, znajduje pewien punkt i sposób widzenia, tak iż ta szczególna postawa, ten punkt i sposób pozwalają dopiero mu otworzyć się na piękno natury (wróć do tych stwierdzeń poniżej, w części „tak, jak się patrzy na obraz”). Przekonanie, że wprawdzie pierwotne i właściwe piękno jest pięknem natury, ale to dzięki sztuce otwieramy się na nie, wyraził bodaj tylko Reginon z Prüm, opat benedyktyński (który podobnie jak Weil ceni pitagorejską lekcję estetyki). Za pierwszą muzykę Reginon uznaje muzykę sfer niebieskich, ta „naturalna dźwięczy (...) nie na skutek ludzkiego działania i dotyku, lecz z boskiego natchnienia”, co istotne: „Każdy, kto chce mieć pojęcie o tej sztuce, powinien wiedzieć, że choć muzyka naturalna o wiele poprzedziła artystyczną, to jednak nikt nie może zdać sobie sprawy z jej potęgi inaczej jak przez muzykę artystyczną”<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Taż *Zakorzenie i inne fragmenty. Wybór pism* K. Konarska-Łosiowa, A. Wielowieyski, M. Witkowska, Warszawa 1961 s. 143 (dalej „Z” i numer strony).

<sup>7</sup> Reginon z Prüm [za:] W. Tatarkiewicz *Historia estetyki* t. II Wrocław 1962 s. 160.

Weil formułuje myśli pokrewne ze stanowiskiem Reginona z Prüm: „Kiedy muzyka ludzka w swej najczystszej formie przenika naszą duszę”, wtedy słyszymy... „wibrację”, którą jest „Boskie Słowo”. Cóż więc słyszy się wtedy? To „rozdarcie ostateczne, cierpienie, któremu nie ma równego, cud miłości – to ukrzyżowanie”, i dalej: „Owo rozdarcie, ponad którym najwyższa miłość stwarza więź najdoskonalszego połączenia, dźwięczy nieustannie we wszechświecie, na dnie ciszy, na dwie nuty oddzielne, a zlewające się ze sobą, jak harmonia czysta i rozdzierająca zarazem. To jest Boskie Słowo” (D 626).

Rozdarcie, po jednej stronie przeżycie pustki, niemoży świat – znajdujące wyraz w krzyku westchnienia, po drugiej rozpoznanie tej ciszy jako milczenia Boga? Dlatego: „Krzyk Chrystusa i cisza Ojca stanowią razem doskonałą harmonię, taką, której wszelka muzyka jest tylko naśladownictwem” (Sz 184). Muzyka i piękno w „tajemniczym związku z cierpieniem” (Sz 37)? Znak zapytania nasuwa się z myślą o tezie wysuniętej przez Weil tuż obok cytowanych słów o „krzyku i ciszy”. To teza, która wydaje się negować myśl o estetyce jako *aesthetica crucis*: „dwie rzeczy” mogą „zmusić” człowieka do tego, by usłyszał „boską ciszę”, „nieszczęście albo czysta radość, wywodząca się z odczuwania piękna” – piękno ma mieć taką „moc”, a „droga Chrystusa” wiedzie przez nieszczęście (Sz 183). Jak gdyby piękno należało do porządku mocy, było siłą, zmuszało... Jakby piękno nie miało żadnego związku z niemotą, milczeniem świata – a ta była bez związku z „boską ciszą”... Dlaczego mimo to byłyby to dwie drogi? Ponieważ ukrzyżowany nie przygląda się sobie, nie oddaje się medytacji swego krzyża, nie popada w autokontemplację?

„Boskie Słowo” słyszane w ciszy, poprzez ciszę, wymowność ciszy? Mowa Boga to tylko ta cisza, gdy się jej nie tylko słucha, ale i „potrafi kochać” (W 643). Milczenie. Słyszą je ci, „którzy trwają w miłości, słyszą tę nutę nawet na samym dnie upadku, w który wtrąciła ich niedola. Od tej chwili nie mogą już mieć wątpliwości” (Dz 626). Trwają w świecie, nie uciekają w żadne zaświaty. Być w świecie znaczy cierpieć, być w prawdzie to nie skrywać odczuwania cierpienia przed sobą. Odczuwać cierpienie. Weil porównuje je do koloru (uogólniając: nośnika, medium) jakim napisane jest jakieś słowo, a Słowo do sensu, który ten zapis niesie (to „jakby sekretny podpis twórcy”) (Sz 173). „Dla tego, kto zdobył tę wiedzę, rzeczy i zdarzenia zawsze i wszędzie są wibracją tego samego Boskiego Słowa o nieskończonej słodyczy” (Dz 630). „Wiedzę”? Bez prób „osłodzenia absurdałności w tajemnicach autentycznych”, nie „przesłaniając... sprzeczności stanowiących tych spraw tajemnicę” (W 86)?



## Tak, jak patrzy się na obraz

Poniższe zdania, jak sądzę, należą do centralnych dla *aesthetica crucis* Weil: „Zdolność, która pozwala człowiekowi przyglądać się najbardziej bezwzględnej sile tak, jak się patrzy na obraz, nazywając ją koniecznością, zdolność ta nie jest tym w człowieku, co należy do innego świata. Jest ona czymś, co spotykamy na przecięciu się dwóch światów. Zdolnością nienależącą do tego świata jest przyzwolenie” (Sz 160). Pamiętając o innych jej tezach, poczynić można pewne zastrzeżenia. Nie chodzi o „nazwanie” czegoś koniecznością, ale o rozpoznanie konieczności jako natury – rzeczywistości, świata natury, tego świata. Przede wszystkim zaznaczyć należy jednak, że ideałem *aesthetica crucis* nie jest zatrzymanie się w spojrzeniu na widoku, na obrazie rzeczywistości – życie obrazami. Taka estetyzacja (zatrzymanie się w domenie spostrzeżeń, spojrzeń, wrażeń, zmysłowości) byłaby tylko formą ucieczki przed rzeczywistością, formą zniesienia cierpienia (w podwójnym znaczeniu słowa „zniesienie”). Jak ujmują to Leśmian: „spojrzystość” nie sięga tam „gdzie lka rzeczywistość”. Przykładem takiej próby zniesienia cierpienia byłby postulat Buddy. W ujęciu Schelera, wychodząc od przekonania o związku „pożądanie = rzeczywistość = cierpienie = indywidualność”, Budda miałby upatrywać drogi wyzwolenia, wyrwania się z tego „równania” przez uczynienie jego elementów rzeczywistości obrazem. To proces *Bildwerden*, stawania się obrazem/obrazu, co Węgrzecki tłumaczy: stawania się „czystą treścią obrazową”<sup>8</sup>. Inaczej: rzeczywistość byłaby uznana za obrazową jedynie, za naszą projekcję. Takie przełomowe, wyzwalające rozpoznanie polegałoby na uświadomieniu sobie przez człowieka tego, iż „świat jest projekcją”. Tymczasem ideałem Weil jest taka postawa otwarcia się na rzeczywistość, która nie nakłada na nią masek, przesłon – obrazów, projekcji. Dopiero gdy zostaje wyłączona władza generowania obrazów, czyli wyobraźnia, gdy ustaje „gra wyobraźni” (np. W 80, Dz 636) ustaje groźba życia w (samo)zakłamaniu – może pojawić się piękno. Weil: „Piękno – zatrzymanie kłamliwej wyobraźni” (Dz 736).

Cytowane słowa przekładu odniesione do krajobrazu okazują się posutulować: patrz na krajobraz tak, jak patrzy się na obraz. Tak, ale przecież krajobraz jako taki jest już obrazem! Otóż słowa „tak, jak się patrzy na obraz” (Sz 140) oddawać mają *comme on regarde un tableau*<sup>9</sup>. *Tableau* to nie obraz mentalny czy zmysłowy (*image*), lecz dzieło malarskie.

---

<sup>8</sup> M. Scheler *Cierpienie, śmierć, dalsze życie* A. Węgrzecki (tł.) Warszawa 1994 s. 32.

<sup>9</sup> S. Weil *Intuitions pré-chrétiennes* Paris 1951 s. 147.

Postulat *comme on regarde un tableau* Weil dotyczy sposobu odnośnienia się umysłu (*intelligence*; w polskim przekładzie: „rozumu”) do rzeczywistości. W ten sposób wyrażone zostaje przekonanie, iż właściwy tu sposób patrzenia znajduje przykład w sferze sztuki, w postawie widza adekwatnej wobec dzieła sztuki, a pierwotnie w postawie artysty przyjmowanej przezeń wobec świata. Także dlatego „artystyczne analogie są najmniej zawodnym środkiem, aby zilustrować prawdy duchowe”<sup>10</sup>? Na czym polega sposób widzenia właściwy wobec dzieła sztuki (obojętne, czy przyjmowany przez artystę, czy przez tzw. odbiorcę)? Jakie wewnętrzne nastroje duchowe określa ten odkrywca i twórca zarazem sposób odnoszenia się, spotykania, przyjmowania?...

Wedle klasycznej estetyki, postawę stanowiącą warunek otwarcia się na piękno określa dystans, skupienie, czystość, bezinteresowność... Weil wyraźnie nawiązuje do tego ideału.

### *Paysage? Widzieć... gdy mnie tu nie ma...*

Weil: „piękno uderza nas tym bardziej, im wyraźniej przebija ze świata zasada konieczności, na przykład w pofałdowaniach gór, powstałych w wyniku ciężenia” (Sz 172). Wówczas materia objawia swą naturę? Doświadczenie kamienia, spadającego kamienia, stanowiłoby pierwotny wgląd w naturę rzeczywistości? Widok taki urósł w oczach Weil do rangi objawienia? Stąd przeświadczenie, iż rzeczywistość podporządkowana jest „zasadzie konieczności”?

Weil: „Cette notion [la notion de pureté] m’est apparue dans la contemplation d’un paysage de montagne, et peu à peu s’est imposée d’une manière irrésistible” (Lettre à J M. Perrin) – „Pojęcie to [czystości] ukazało mi się po raz pierwszy, kiedy patrzyłam na górski krajobraz i stopniowo narzuciło mi się w sposób nieodparty” (W 33). W swoim przekładzie Miłosz zastępuje *contemplation* słowem „patrzenie” (znak to czasu, w którym kategoria kontemplacji stała się pusta?). Jednak jakże inaczej miałby oddać *paysage* niż „krajobraz”? „Pejzaż”? Weil nie użyła słowa *pay*, kraj, kraina, lecz właśnie *paysage* (siła nawyków językowych?).

Wtrącę, co wiąże piękno i czystość. Kontemplacja wymaga dystansu. Wyklucza przekształcanie, opanowywanie, dotykane, dążenie do zmiany – to wszystko brudzi. „Pięknem jest to, czego nie można chcieć zmienić. Zdobyć władzę nad czymś to splamić. Posiadać to splamić. Kochać czystość to zgodzić się na dystans, to czcić dystans pomiędzy sobą i istotą kochaną” (W 157).

---

<sup>10</sup> Taż *Myśli* A. Olędzka-Frybesowa (tł.) Warszawa 1985 s. 162-163 (dalej „M” i numer strony).

Cézanne (tak bliski Weil) podkreśla, że uwagę swą kieruje w stronę „kawałka natury”, przy czym nie chodzi mu o pejzaże, o malowanie obrazów<sup>11</sup>. Dlaczego *paysage*, podobnie jak „krajobraz”, jest nieadekwatny wobec intencji Weil? Obydwa słowa wskazują na obrazy. Odpowiada im życie obrazami. Jak wszystkie obrazy, możliwe są dzięki patrzącemu, są zależne od jego sposobu patrzenia, pojawiają się dzięki i w patrzeniu, określają się pochodnie względem punktu widzenia obserwatora. Każdy pejzaż czy krajobraz zakłada pewną perspektywę, i to w dosłownym znaczeniu tego słowa. Punkt widzenia, w którym się znajduję, wyznacza, co widzę. Jak każdy obraz, także krajobraz powstaje dzięki mej zdolności tworzenia obrazów – wyobraźni („imaginacji”, *imagination*). Ideałem Weil jest dotarcie do samej rzeczy. A przecież jesteśmy skazani na to nieusuwalne zapośredniczenie, jakim są obrazy, jeśli nawet nasza intencja mierzy w rzeczywistość...

Byłby to cud, gdyby to wezwanie Weil mogło się spełnić: „Piękno. Nie można mówić, że to «perspektywiczny» porządek. *Odrywa* od punktu widzenia. / Widzieć krajobraz taki, jaki jest, kiedy mnie nie ma. / Kiedy gdzieś jestem, kalam ciszę nieba i ziemi moim oddechem i biciem mego serca” (Dz 767, por. M 162). Sobą, własnym ja, nie „usuwając się z duszy”, „przesłaniem widok” (Ś 210; „Bogu”). W konsekwencji pojawia się utopijny postulat zatarcia „złudzenia perspektywy” (Dz 541). Myśl o spojrzeniu, którego nie określa żaden punkt widzenia, w którym mnie nie ma. Nadzieja na widzenie czegoś takim, jakim jest, a nie takim, jakie jest widziane przez mnie, nie takim, jakim ukazuje się w widzeniu. Bo przecież rzeczy nie są „rzeczami, które oglądam” (M 162).

Dlatego – dlatego? – to, „na co patrzy się tutaj na ziemi, nie jest rzeczywiste, jest to dekoracja” (W 77) – podobnie jak każdy widok, każde widowisko, zjawisko, jak każda panorama...

### „Ja” – „inny”: uwaga i wyrzeczenie się „ja”

Kto „myśli w pierwszej osobie”, tego „konieczność otacza z każdej strony” (Sz 166), wpisuje się w zależności, związki... Pośrodku życia człowiek sam także należy do porządku konieczności, jest rzeczą pośród rzeczy, jest „jedynie niewolnikiem sił natury”. Zrzec się siebie, „myślenia w pierwszej osobie”, to potrafić spojrzeć na konieczność „z oddalenia” (Sz 160), to uzyskać dystans. Człowiek wycofuje się – podnosi? – do punktu, skąd przygląda się konieczności, punktu, gdzie sam nie jest targany przez siły mechanizmu konieczności?

---

<sup>11</sup> P. Cézanne: „Oni [klasyści] malowali obrazy, a my poszukujemy kawałka natury” [w:] M. Merleau-Ponty *Oko i umysł...* wyd. cyt. s. 75.

Ideałem byłoby myślenie w „drugiej osobie”, w drugim? Myśl ma przenieść się w to, co spotyka dzięki „bezosobowej formie uwagi” (M 72). Wówczas to, co nazywamy „słowem «ja», powinno być bierne”, a gdy uwaga jest zupełna „«ja» znika” (M 152). Co pozostaje? Co w zamian, skoro znika moje „ja”? Można sądzić: zamiast „ja” – „mi się”. Zamiast „ja robię” czy „ja myślę” – „mi się myśli”. Podobnie jak w sformułowaniu Weil: „Pojęcie czystości ukazało mi się” (W 33)<sup>12</sup>. „Mi się” wyprowadza poza alternatywę „Ja” – „się”, gdzie „Ja” znaczy „indywidualnie”, „samodzielnie”, „inaczej niż wszyscy”, „oryginalnie” (w potocznym znaczeniu tego ostatniego słowa). „Się” znaczy z kolei tak, jak „się myśli”, jak „się robi”, „ste-reotypowo”, „konwencjonalnie”, „konformistycznie”...

„Mi się”: poeta wypowiada, „co się w nim myśli” (Rimbaud), malarz maluje, „co się w nim widzi” (Ernst), to – w nim się „myśli” (Cézanne: „we mnie”)<sup>13</sup>.

Wygaszenie własnego „ja” – tego gejzeru pragnień, poszukiwań, roszczeń, wyobrażeń, zamierzeń, intencji, projektów – stanowi warunek otwarcia się na coś innego niż własne myśli. To warunek spotkania czegoś innego niż tylko ich echa, projekcje. Dopóki człowiek porusza się w kręgu swoich myśli, nie tworzy – jeśli tylko zgodzić się, że tworzyć to wykraczać poza coś, co już w nas jakkolwiek jest obecne. Dlatego warunkiem tworzenia pozostaje pozostawienie myśli „pustą”. Nie chodzi jednak o zatrzymanie się na pustce (pustka – nowy idol). To wolne miejsce dla pojawienia się Innego. Nie chodzi o bezmyślenie. Uwaga nie polega na niemyśleniu. Można tu użyć słowa „uważność”. Otóż uważność w myśleniu, uważność myślenia, spełnia ten ideał: „myśl powinna być pusta, w oczekiwaniu, niczego nie szukać, ale być gotową do przyjęcia w jego nagiej prawdzie przedmiotu, który ma w nią przeniknąć” (W 53). Owo „oczekiwanie” to tylko czekanie, wolne od jakichś oczekiwań. Kto oczekuje czegoś, kto szuka czegoś – ma już jakieś pojęcie tego czegoś, już ono mieści mu się „w głowie”, nie jest niczym nowym... Czekanie i czuwanie.

Weil: „najwyższy stopień uwagi stanowi o zdolności twórczej u człowieka, a najwyższy stopień uwagi może mieć charakter tylko religijny” (M 151). Dlaczego religijny? To, co naprawdę inne (Inne), jest czymś nie z tego świata? Raczej coś boskiego jest w każdym spotkaniu „«ja» –

<sup>12</sup> Na platońską formułę „ktoś mi myśli” uwagę zwraca Józef Tischner, który twierdzi, że „Zamiast mówić «Ja myślę», należałoby powiedzieć «Się myśli»” [w:] J. Tischner *Myślenie według wartości* Kraków 1982 s. 346. W ten sposób gubi on doceniane przez siebie zadanie podjęcia i przyjęcia pojawiającej się myśli.

<sup>13</sup> Por. M. Merleau-Ponty *Oko i umysł. Szkice o malarstwie* Gdańsk 1996 s. 29-30, 84.

«inny»», w harmonii ich przeciwieństw. Weil: „Przeciwieństwami są «ja» – «inny», tak bardzo różni, że mają swoją jedność jedynie w Bogu” (Dz 542). Odnotować można przy tym, że intuicyjne przeświadczenie o związku uważności i religijności wpisane jest pierwotnie w pojęcie religii, jeśli prawdziwą jest ta etymologia: *religio* znaczyć ma „troskliwe baczenie”<sup>14</sup>. Pełnia uwagi, pełne troski czuwanie, ostatecznie oznacza oddanie siebie czemuś wyższemu, ofiarę – na tym polega religijność?

Blisko miłość! Miłość „ma za swoją substancję uwagę” (W 55). Miłość jest twórcza także dzięki temu, że stanowi zaprzeczenie egoizmu, życia własnym ego. W istocie polega na wychodzeniu ku Innemu i na życiu Innym dla Innego. Stąd przeświadczenie: „Tworzenie jest zrzeczeniem się siebie w imię miłości” (Sz 161).

Najdobitniejszym przykładem życia w duchu tych ideałów jest, jak sądzę, van Gogh. On, który w liście zaczynającym się od słów „czuję straszną potrzebę – powiem to słowo – religii; toteż wychodzę nocą, żeby malować gwiazdy” pisze te słowa: „Mam chwilami strasliwą jasność widzenia, odkąd natura jest tak piękna, wówczas nie czuję sam siebie i obraz powstaje jak we śnie”<sup>15</sup>.

Kategoria łaski leży w tle tych przekonań Weil: „Najcenniejszych dóbr nie należy szukać, należy na nie czekać. Bo człowiek nie może ich znaleźć własnymi siłami i jeżeli zaczyna ich szukać, znajdzie zamiast nich fałszywe dobra, których fałszywości nie potrafi rozróżnić” (W 53). W szczególności piękno nie pojawi się, „dopóki można pojmować, chcieć, żyć” (W 112). W konsekwencji dzieło sztuki, „jeżeli jest doskonałe, ma w sobie coś zasadniczo anonimowego” (W 111). Doskonałe: przejrzyste? A wszelki ślad „ja” artysty w dziele stanowi zabrudzenie?

Wspomniany postulat „czekania na najcenniejsze dobra” (por. Wp 53) wciąż akceptuje oczekiwania, roszczenia. Odpowiada postawie bierności, wyczekiwania na inspiracje, dzięki którym potem ewentualnie podejmowana byłaby praca. Toteż ideał łaski trafniej wyraża raczej przekonanie, iż to, co najcenniejsze, pojawia się nieintencjonalnie, czasem niejako mimochodem w aktywności skierowanej ku chociażby najzwyczajszemu, „nędznym” rzeczom: „autentyczne wartości prawdy, piękna i dobra realizują się w działalności ludzkiej istoty dzięki jednemu i temu samemu aktowi – skierowaniu ku danemu przedmiotowi pełni uwagi” (M 153). Określeń „najzwyczajszy”, „nędzny” używam powyżej, pamiętając o tych słowach: „Doskonałe czysta kontemplacja ludzkiej nędzy porывa nas do nie-

<sup>14</sup> C.G. Jung *Psychologia przeniesienia* R. Reszke (tł.) Warszawa 1993 s. 46.

<sup>15</sup> V. van Gogh *Listy do brata* J. Guze, M. Chełkowski (tł.) Warszawa 1997 s. 380. Zob. J. Krupiński *Akt twórczy jako objawienie? Van Gogh contra Jaspers* [w:] C. Piecuch (red.) *Karl Jaspers: Myślenie zaangażowane* (w druku).

ba” (Dz 793); „Najzwyczajniejsza prawda, jeżeli wypełni nam *całą duszę*, jest jak rewelacja” (W 147) – czytelnikom, którzy pragną czegoś „rewelacyjnego”, wspomnę, że słowo „rewelacja” oznacza tu (i pierwotnie) „objawienie”.

## Wydarzenie otwarcia

Można by mnożyć wypowiedzi artystów czy uczonych zgodne z twierdzeniem, iż każdy twórczy umysł „stałe tego doświadcza, że otrzymuje inspirację” (W 64).

Inspiracja. „In-”, przeciwieństwo „eks-”. Inspiracja, czyli wdech, przyjęcie ruchu z zewnątrz. Gdzie inspiracja, tam pojawia się coś, co nie pochodzi ode mnie, ze mnie. Źródło inspiracji nie leży w mojej władzy, wymyka się rozumieniu. Narzuca się pytanie, czy inspiracja byłaby tą formą opatrności, na którą *implicite* przystaje Weil, która wkrada się do jej myśli? Opatrzność-inspiracja pozostawia człowiekowi swobodę co do sposobu odnoszenia się do niej, wolność odrzucenia, niezauważenia. Kluczowe to w ogóle zauważyć! Twórcza jest postawa otwartości, dzieło zaś jest miejscem otwarcia się na...

Jedni źródła inspiracji upatrują „poniżej niebios”, inni „powyżej” (W 64), „przed” i „za zasłoną świata” (W 73). „Powyżej”: wówczas twórca zadanie swe pojmuje jako „posłuszeństwo”, a jego geniusz okazuje się „autentyczny”. „Wtedy nie pragnie się inspiracji po to, żeby tworzyć piękne rzeczy, pragnie się tworzyć piękne rzeczy, ponieważ rzeczy naprawdę piękne pochodzą z inspiracji (...). Tak więc artyści i uczeni są religijni albo bałwochwalczy” (W 64-65).

To estetę absorbuje samo to, co piękne. Jako tzw. miłośnik sztuki zatrzymuje się on przy dziełach samych, grze ich elementów, wynajdywaniu wewnętrznych relacji... Za taką postawą wydaje się nawet stać teza o autonomii piękna (piękno jako coś, co ceni się ze względu na nie samo, a nie ze względu na coś innego), przynajmniej jeśli nie odróżniać piękna od tego, co piękne... Esteta mniema, że piękno można uczynić przedmiotem... oglądów, analiz, że można go doświadczać, smakować... i w ten też sposób odnosi się do tego, co piękne.

Weil: „Punkt widzenia, jaki przyjmują esteci, jest świętokradztwem nie tylko w sprawach religii, lecz także w zakresie sztuki. Polega on na bawieniu się pięknem ustawionym i oglądanym ze wszystkich stron. Piękno jest czymś, co się wchłania” (Z 221). Natomiast „kochać” to istnienie kochanego „czynić (...) coraz bardziej obecnym w myśli. Musi być ono jednak obecne jako źródło myśli, a nie jako ich obiekt” (W 157).

To, co piękne, jest miejscem, wydarzeniem się otwarcia (się) na Inne. Piękno jest światłem, blaskiem, aurą, w której i z którą Inne pojawia się, uobecnia, udziela się nam, staje się naszym udziałem?

Dlatego, jak sądzę, właściwie jest mówić o łasce piękna. Ideał łaski twórczej musi się wydać obcy, wręcz absurdalny, każdemu, kto wyznaje ideał mocy (a ten dzisiaj panuje, stanowi oczywistość): nad wszystkim ma panować, wszystko ogarnąć świadomością, niczego nie chce puścić samopas, poza samym sobą na nic się nie zdawać, liczyć tylko na siebie. To wyobrażenie człowieka, który sam siebie tworzy: Ouroboros wypęła z własnej paszczy i sam siebie pożera.

Kategoria łaski w ten sposób określa akt twórczy: pozwolić czemuś przyjść do mnie i pozwolić mu być wobec/przy/we mnie, mną. Tworzyć to doświadczać tego przybycia i przybytku, „doświadczać daru”. Weil posuwa się jeszcze dalej. To nie dar, to „pożyczka, która musi być bez ustanku odnawiana” (W 118). Być może Weil pisze te słowa, mając w pamięci myśl św. Jana od Krzyża: „Cała nasza dobroć jest pożyczką, a wierzyicielem jest Bóg, Bóg działa, a jego dziełem jest Bóg”. A może z pamięcią o słowie greckim *pistis* (bądź bliskim mu znaczeniowo hebrajskim *emuna*), które oznaczało niegdyś m.in. „kredyt”, a tłumaczone bywa dzisiaj jako „wiara”<sup>16</sup> Dar doświadczany w tworzeniu to przede wszystkim dar zaufania, dar ufności?

## Dar piękna: przyzwolenie, ufność

Doświadczenie piękna wyłania się w „kontemplacji subtelnego współistnienia rzeczy” i... oddala od grzechu i zbrodni, które są „formami odmowy współistnienia”, rodzi postawę „nie wybierać, ale w równym stopniu przyzwalać na istnienie wszystkiego” (Dz 551). Owocem i treścią doświadczenia piękna jest wewnętrzna przemiana duchowa, polegająca na bezwarunkowym przyzwoleniu – na wszystko? Na wszystko, w znaczeniu każdego poszczególnego zdarzenia? Na wszystko, w znaczeniu istnienia wszystkiego. Istnienia?

„Tym, co pozwala podziwiać konieczność i kochać ją, jest piękno świata” (Dz 551).

Piękno – „obliczem opatrności”. Opatrności nie należy pojmować jako zewnętrznej ingerencji w bieg ziemskich rzeczy, w historię czy w łańcuch przyczyn i skutków. Opatrność bynajmniej nie zmienia „porządku świata”, nie znosi „ślepego mechanizmu konieczności” (Sz 40). Tu właśnie, a nie gdzie indziej, Opatrność się spełnia. Co ma znaczyć: koniecz-

<sup>16</sup> D. Flusser *Posłowie* [w:] M. Buber *Dwa typy wiary* J. Zychowicz (tł.) Kraków 1995 s. 167.

ność nie służy jakiemuś celowi (rzekomo wnoszonemu przez Opatrzność), celowi, który łagodziłby czy eliminowałby bezlitosność, ciężar, bezzwzględność, obojętność, ślepy traf (bezcelowość). Nic się nie zmienia. Nie unikniesz cierpienia, nie stanie się ono ani słodkie, ani mniej gorzkie. Tyle tylko, że gdy rozpoznasz konieczność jako taką i nazwiesz ją koniecznością, staniesz się – w dystansie – istotą, która może ścierpieć, to znaczy znosić cierpienie. To znaczy, nie pomnażasz cierpienie w świecie. Na tym polega moralny wymiar przemiany człowieka?

Błędny to pogląd, jakoby Weil była zafascynowana cierpieniem. Ona przeciwstawiała się ukrywaniu jego obecności, zmaganiu się z nim przez skrywanie przed samym sobą jego powszechności. Pochwała ona nie cierpienie (ów fakt), lecz, mówiąc po polsku, ścierpienie, czyli znoszenie cierpienia, w szczególności zaś właściwy mu brak woli odwetu, zemsty, reaktywności, czyli wyjście z kręgu przemocy. Kto odpowiada ciosem na cios, tylko mnoży ból? Pierwiastek nadnaturalny Weil znajduje w człowieku, gdy ten „wstrzymuje się od rozkazywania tam, gdzie miałby ku temu władzę” (Dz 651). Gdzie ją ma?

W ten sposób ów „ślepy mechanizm”, ze swoimi prawidłowościami, zwanymi prawami natury, nie dopuszczającymi wyjątków, pojęty zostaje jako zamierzony przez Boga. W tym i tylko tym sensie piękno (podobnie jak cnota) stanowiłoby „odbicie nadprzyrodzonego światła w naturze” (Sz 177). Istota „nasza” polegać ma na posłuszeństwie. Człowieczeństwo człowieka to „mały punkt, ślepo posłuszny, z przyzwoleniem w jego centrum”, będący „pośrednikiem między ślepym posłuszeństwem i Bogiem” (Sz 178). Człowiek znajduje siebie, spełnia się w przyzwoleniu. Człowieczeństwo okazuje się posłuszeństwem, które przestaje być „ślepe”, zostaje od wnętrza zobaczone? Cud polegałby na tym czysto wewnętrznym (dokonującym się w „centrum punktu”) przyzwoleniu. Tam jest ostatni sens pojęcia wolności, które nie jest iluzją? Tam Weil znajduje „nieskończenie małą zdolność wolnego przyzwolenia”, przyzwolenia na konieczność, której człowiek podlega (Sz 164). W tym centralnym punkcie duszy „nie dzieje się nic podobnego do wysiłku mięśni, jest tylko oczekiwanie, skupienie, cisza i znieruchomienie w cierpieniu i radości” (Z 157).

Co uzasadnia naszą myśl o konieczności, ślepym mechanizmie natury jako posłuszeństwie wobec woli Boga? Czy nie dość, że się pojawia, i co kluczowe, czy nie dość, że w wolnym akcie wyboru decydujemy się żyć bez niej lub zgodnie z nią? Wolnym – to znaczy, nic nas ku temu nie popycha, żadne odczucia, nawet odczucie piękna! Ani „Nie”, ani „Tak” nie dzieje się mocą zrządzenia opatrności. Dopiero wówczas, gdy człowiek wypowiada „Tak”, odsuwając „Nie”, kategoria opatrności przestaje być dla niego pusta. Stwierdzenie takie brzmi tautologicznie. Opatrznością



miałyby być owa wolność wyboru? Czyż to nie kolejna konstrukcja, jeszcze bardziej wyrafinowana forma pociechy, samopocieszenia? Zdanie „Bóg dał swoim stworzeniom absolutną wolność w wyrażeniu lub odmówieniu zgody na dążenie ku Niemu”, co więcej: „które w nas wpaja” (Z 172), byłoby czymś więcej niż formułą samozaklinania? Byłoby wolne od pychy właściwej wszelkiej teologii pozytywnej (negatywna poprzestaje na próbach eliminacji pewnych wyobrażeń Boga)? Wolność i wpajanie dążenia?! Radykalnie rzecz ujmując, w zakresie ludzkiej wolności pozostaje jedynie czysto wewnętrzny akt duszy, akt określający sposób odnoszenia się przez człowieka do tego, co przydarza mu się w świecie, do tego, co przynosi konieczność, do faktu podlegania „ślepego mechanizmowi” natury.

Odczucie piękna, piękno... wiedzie nas ku tej myśli-uczuciu, do punktu, w którym mówimy „Tak” wobec świata, wobec tego, że w ogóle jest, wobec istnienia... Czy raczej jeszcze głębiej, a mianowicie do tego pierwotnego punktu, gdzie otwiera się fundamentalna alternatywa akceptacji bądź negacji, afirmacji bądź odrzucenia, przekleństwa? Byłby to wybór pomiędzy podstawowym „Tak” i podstawowym „Nie”. Weil zdaje się nie dostrzegać tej fundamentalnej alternatywy. Lekceważy możliwość wypowiedzenia podstawowego „Nie” („Oby nic nie było!”)? Nie potrafi sobie wyobrazić tego, że ktoś może odczuwać świat jako miejsce szkodliwe, potworne, budzące mdłości? Nie dotknęła estetyki *not to be*, estetyki podstawowego „Nie!”? Nasuwa się wiele pytań. Na przykład: czym byłoby samobójstwo wobec wszechwładzy „ślepego mechanizmu” konieczności? Tutaj nie podejmę tych wątków.

### Religiosity of Art. Simone Weil *aesthetica crucis*

The author re-constructs Simone Weil's *aesthetica crucis*. Questions supposed to be specific to the aesthetics or the art philosophy in Simone Weil's thought are undertaken as the most fundamental questions about origins and boundaries of human being. The concept of beauty is inherent to her theological, eschatological, or meta-ethical insights, for the beauty and its experience is related to the very essence of reality and human condition: The Cross (contradictions, antinomies, oppositions as the suffering/affliction).

Janusz Krupiński – e-mail: januszkrupinski@gmail.com



ANDRZEJ J. NOWAK

## PARADOKS POSTSTRUKTURALIZMU I ASEMANTYCZNOŚĆ SZTUKI

Standardowe podejście do problemu znaczenia w sztuce opiera się na przekonaniu, że jest ona językiem, dla którego następnie poszukuje się adekwatnej semantyki. Artykuł podaje wstępne uzasadnienie możliwości odwrócenia tej perspektywy. Dopuszczalne jest założenie, że nie będąc właśnie językiem, sztuka oferuje alternatywne semantyki dla języka. Co czyni taki manewr możliwym, to właśnie jest tematem artykułu.

---

### § 1. *Kwestionowane rozróżnienie*

Szkolny jest podział sztuk na semantyczne z jednej, a asemantyczne z drugiej strony. Do pierwszych wzorcowo ma się zaliczać literatura, do drugich muzyka. Operująca w medium zinterpretowanych języków etnicznych literatura posiadać ma znaczenie – nie tylko aksjologiczne, ale także i w tym kontekście przede wszystkim semantyczne; ma dysponować możliwością mówienia czegoś o świecie. Muzyce albo odmawia się tego «przywileju», albo widząc tu zagrożenie dla jej autonomii, usilnie przed nim strzeże. Podział i stanowisko, o których mowa, zdają się opierać na zdroworozsądkowych oczywistościach, a stają się jeszcze bardziej przekonujące, gdy zwróci się uwagę na jakości, które mogą lub właśnie nie mogą przysługiwać dziełom sztuki.

Jedną z nich jest tragiczność. Wprawdzie znane są kompozycje „tragiczne”, tak wprost nazywane, i o wielu utworach muzycznych mówi się, że dotycząją fenomenu tragizmu, to jednak nazwy te i określenia mogą mieć podstawy dość wątle, oparte na niezobowiązujących analogiach. By się o tym przekonać, wystarczy przyjąć ważniejsze tylko, a nie wszyst-

kie wnioski Schelerowskiej analizy tragizmu. Oto jeden z nich: tragizm tam tylko się pojawia, gdzie dochodzi do nieuchronnego konfliktu między podmiotami wysokich wartości – najlepiej by były równocenne – tak osobliwie względem siebie zorientowanych, że realizacja jednej bezwarunkowo wymusza unicestwienie drugiej. Teraz rozumie się samo przez się, że aby doszło do artystycznej reprezentacji po schelerowsku ujętego tragizmu, sztuka musi dysponować środkami semantycznymi. One bowiem dopiero stwarzają możliwość skonstruowania i przedstawienia dziejów wymaganego konfliktu. Literatura ma takie możliwości, malarstwo realistyczne jeszcze je zachowuje, a muzyka ich nie posiada, o ile nie zostaje związana gatunkowo (pieśń, opera, oratorium) lub przygodnie z medium języka.

Jak dotąd właściwie wszystko przemawia za dorzecznością podziału sztuk na semantyczne oraz asemantyczne i nie widać powodów, by dysfunkcję kwestionować. Ale to tylko dlatego, że uwagi wciąż nie opuściły poziomu potocznych intuicji, a mówiąc wprost – banałów. Wystarczy porzucić go, zadając kilka prostych pytań, a to, co jasne natychmiast staje się mętne. Pierwsze pytanie jest tak naiwne, że postawienie go może ograniczyć z dezynwolturą. Czy z faktu, że literatura jest semantyczna, wynika semantyczność dzieł literackich – tych najzupełniej tradycyjnych, bez uwzględniania awangardowych «ekscesów»? Drugie nie jest bardziej skomplikowane. Czego odmawia się asemantycznej muzyce – zdolności do przedstawiania świata przedmiotowego czy władzy znaczącej komunikacji? Czego muzyka ma nie móc: pokazywania rzeczy czy przekazywania znaczenia? Wszak jeżeliby chodziło o pierwsze, to nie chodziłoby o nic. Poza często nieczytelnymi wyjątkami – septyma w ruchu opadającym u Bacha może przedstawiać upadek Adama: tak jest w książeczce organowej – muzyka niczego nie opisuje i nie odmalowuje. Ale żeby stąd wnosić, że także niczego nie komunikuje, to trzeba już mieć jakieś szczególne pojęcie o samym znaczeniu. Mianowicie takie pojęcie, jakie jest rozpowszechnione w sferze wpływów myśli anglosasko-germańskiej, gdzie za aksjomat uchodzi twierdzenie: aby znak mógł znaczyć, najpierw musi coś oznaczać.

Oczywiście można polegać na argumentach nacjonalistyczno-geograficznych i uważać, że skoro Albion się wypowiedział, sprawa jest zamknięta. Można ją jednak także otworzyć, przywołując Ferdinanda de Saussure'a. Saussure za istotne dla znaku uważa komunikowanie sensu, a nie oznaczanie czegoś. Generalnie cały frankofoński strukturalizm nie zdołał się dopatrzeć dobrych powodów uzależniania znaczenia od oznaczania. A co do literatury, jeżeli przyjmie się za Romanem Ingardenem – są wystarczające racje, by godzić się na jego ustalenia – że świat przed-

stawiony dzieła literackiego jest jego integralnym komponentem, warstwą tegoż dzieła, to twierdzenie o semantyczności literatury okazuje się trywialnością.

Owszem, język powieści jest językiem zinterpretowanym. Ale jego właściwa semantyka to ów świat powieściowy. Jest to zatem wewnętrzna semantyka dzieła. Ono samo poza siebie już nie odsyła. Od pnia rzeczywistości pozostaje odcięte nie mniej niż najbardziej absolutna z absolutnych muzyk. Toteż jeżeli dla jakichś racji chce się literaturze zagwarantować powiązanie ze światem, potrzebne są środki wykraczające poza techniczne zasoby analizy lingwistyczno-semantycznej. U Ingardena środkiem takim okazuje się koncepcja jakości metafizycznych. Znowu jednak rodzi się pytanie, dlaczego owych narzędzi nie można by użyć w odniesieniu do muzyki? Krótko mówiąc, tylko na gruncie tak zwanej referencyjnej semantyki, która zdominowała myśl anglosaską i niemiecką, a także polską, można uznać prawomocność podziału sztuk na semantyczne i asemantyczne. Gdy grunt ten się usunie, dystynkcja ulega zawieszeniu.

W opisanej sytuacji atrakcyjne dla niektórych teoretyków sztuki, a zapewne i dla teoretyzujących artystów, okazują się propozycje płynące ze strony poststrukturalizmu. Uwodzicielską moc demonstrują idee dyseminacji, intertekstualności, totalnej wewnątrzznakowości wszelkich, nie tylko artystycznych dyskursów. Dzięki nim, niejako z musu, «autarkiczna» sztuka nie musi opuszczać wieży z kości słoniowej – to wieża ją opuszcza, rozpuszczając się we mgłę nieskończonej semiozy. Piszący te słowa będzie dalej argumentował, że nadzieja ta nie tyle jest złudna, co zbyteczna; że jest nieco inaczej, niż się wydaje na pierwszy rzut oka – nieco gorzej dla poststrukturalizmu i nieco lepiej dla sztuki, w tym muzyki.

## § 2. Funkcja znaczenia jako pochodna oznaczania

Elementarny porządek w semiotyczno-semantycznej dziedzinie zaprowadzany jest przez siatkę pojęciową o trzech węzłach: „znak”, „przedmiot”, „znaczenie”. Znak ma być czymś, co pełni dwie funkcje strukturalne: oznaczania przedmiotu i znaczenia czegoś. Ich strukturalność sprowadza się to tego, że mają one konstytuować znak jako taki, umożliwiając dalej pełnienie przezeń innych funkcji, na przykład Jacobsonowskich. Potrzebę odróżnienia tego, co oznaczone przez znak od jego sensu rutynowo uzasadnia się przykładem podanym przez Fregego. Jego zdaniem, dwa następujące wyrażenia to samo oznaczają, a co innego znaczą. Wyrażeniami tymi, niezmiennie wskazującymi na planetę Wenus, są „Gwiazda Wieczorna” i „Gwiazda Poranna” – można by tu jeszcze dorzucić „Gwiazdę Pasterzy”.

Przyjąwszy do wiadomości takie i im podobne argumenty oraz płynące z nich wnioski, w naturalny sposób przechodzi się do pytania o związek między wymienionymi funkcjami znaku. Pierwsza możliwość polega na uznaniu ich niezależności, a druga jest jej zaprzeczeniem. Opowiadziawszy się za drugą, można dalej utrzymywać, że zależność oznaczania i znaczenia jest wzajemna, dwustronna; można też uznać ją za jednostronną. W tym ostatnim przypadku ponownie ma się do wyboru dwa rozwiązania. W myśl jednego, znak najpierw coś oznacza, a dopiero dzięki temu jest w stanie coś znaczyć. Zgodnie z drugim, tylko posiadanie znaczenia umożliwia znakom oznaczanie.

Jak zawsze w przypadku ustaleń najprostszych, warto pokusić się o rekapitulację. Strukturalnie znak może pełnić dwie funkcje: oznaczania i znaczenia. Funkcje te albo bierze się za niezależne, albo nie. Jeżeli uznaje się ich zależność, to ją samą ma się bądź za wzajemną, bądź za jednostronną. Jeżeli zależność funkcji znakowych miałyby być jednostronna, to albo oznaczanie jest warunkiem możliwości znaczenia, albo przeciwnie, znaczenie umożliwia dopiero oznaczanie.



Pogląd o roli oznaczania jako kamienia węgielnego znaczenia leży u podstaw semantyki kręgu anglosaskiego i germańskiego. Nie ma potrzeby dokumentowania tej opinii – dokumentację można znaleźć w każdej niemal encyklopedii czy wydawnictwie typu *A Companion to...* Warto natomiast przyjrzeć się nieco bliżej samemu twierdzeniu o warunkującej znaczenie roli oznaczania. Najprościej byłoby w tym kontekście przywołać stanowisko Milla, który pisząc o znaczeniu, sprowadził je w końcu do współoznaczania. Dla powodów, które powinny stać się jasne, lepiej jednak będzie sięgnąć po nieoczekiwane kłopotliwe przykłady Fregego, z których jeden już odnotowano. Mowa w nim o Wenus jako stale tym samym obiekcie oznaczanym przez nie to samo znaczące wyrażenia „Gwiazda Poranna” i „Gwiazda Wieczorna”. W pismach Fregego jest też celniejsza perswazyjnie analogia z górą Ararat. Ponieważ piszący te słowa lepiej zna Giewont, zostanie ona przedstawiona w nieco zmodyfikowanej postaci.

Gdy dwaj osobnicy, Piotr i Andrzej, patrzą na Giewont z różnych stron, to patrzą na Giewont – widzą tę samą górę. Jeżeli jednak Piotr patrzy na nią z innej strony niż Andrzej, to panowie widzą Giewont inaczej – spoglądają nań z różnych perspektyw przestrzennych, mają przed sobą różne jego widoki. Te perspektywy, a właściwie to, co one ujawniają z sa-

mego Giewontu, mają być odpowiednikami Fregowskiego sensu (*Sinn*). Sama góra stać ma w analogicznej odpowiedniości do znaczenia (*Bedeutung*). Natomiast czy to Piotr, czy Andrzej, każdy z tych spoglądających na Giewont osobników stanowi analogon znaku (*Zeichen*). Jak oni wzrokowo odnoszą się do jednej góry i do jej dwóch różnych aspektów, tak dwa znaki mogą się odnosić do jednego znaczenia i do odmiennych sensów. Jest zrozumiałe, że gdyby Piotr i Andrzej oglądali Nic, to nie byłoby też żadnych perspektyw ich oglądania – nie ma żadnych widoków na Nic. Toteż jak istnienie upatrzonogo Giewontu warunkuje istnienie jego widoków, tak według Fregego znaczenie znaku warunkuje jego sens.

Zastosowana przez Fregego aparatura pojęciowa, kontrastująca znaczenie z sensem, przyniosła i przynosi złe skutki. O rozróżnieniu tym, szczególnie gdy jest analizowane przy akompaniamencie pytania o domniemany przedmiot znaku, można przeczytać niezliczoną ilość niestworzonych rzeczy. Tymczasem wystarczy pamiętać, że Frege miał zamienniki dla *Bedeutung*, a były i są nimi „nominat” oraz *denotatum*. Druga sprawa, której nie wolno tu spuścić z oka: dla Fregego *Sinn* nie jest bytem, nie jest tworem językowym; co wyraźnie napisane i z mocą podkreślone da się przeczytać w artykule *Sinn und Gegenstand*. Zatem powinno być jasne, że Frege nazywa znaczeniem znaku to, co w terminologicznie szczęśliwszej tradycji nazywa się jego przedmiotowym odniesieniem, oznaczanym przedmiotem lub po prostu przedmiotem. Natomiast *Sinn*, sens jest właśnie znaczeniem. Jeśli nominat znaku nazwać jego treścią, to treść ta ma być zgodnie z analizowanym stanowiskiem dekomponowalna, a produkty dekompozycji będą się składać na znaczenia (sensy).



Ma jednak wagę dla niniejszego wywodu usprawiedliwienie dla terminologicznych decyzji Fregego. Najgłębiej jak to możliwe Frege był przekonany, że aby znak mógł mieć znaczenie, najpierw coś musi oznaczać. Przekonanie to znalazło wyraz w nazwaniu sensem znaczenia, a znaczeniem czynnika warunkującego sensowność znaku – jego przedmiotowego odniesienia. To przesunięcie terminologiczne, przy całej jego dalszej, ponurej historii, jest może najbardziej wymowną w dziejach semantyki manifestacją przekonania o zależności znaczenia od oznaczania. Sama koncepcja Fregego tłumaczy przy tym w klarowny sposób, na czym owa zależność polega, gdyż przedstawia znaczenie jako produkt dekompozycji treści (nominatu, *denotatum*), do której znak jest przedmiotowo odniesiony.

### § 3. *Znaczenie bez oznaczania*

Z wielu powodów, o których tu niepodobna pisać, dość naturalne są próby wyprowadzenia znaczenia z oznaczania, a nawet sprowadzenia pierwszego do drugiego, jak to ma miejsce u Ludwiga Wittgensteina w jego koncepcji nazw. Ponadto idea niezależności strukturalnych funkcji znakovych może okazać się kłopotliwa. Niezależność znaczenia i oznaczania przynajmniej czysto hipotetycznie dopuszcza występowanie znaków, które coś oznaczają, ale niczego nie znaczą, jak i takich, które nie oznaczając niczego, coś jednak znaczą. Doraźnie i tylko doraźnie można je nazwać «oznakami» i odpowiednio «symbolami»<sup>1</sup>. Dla jasności: «symbol» nie musi tutaj być rozumiany jako znak pusty; jeżeli jednak na coś faktycznie wskazuje, to przygodnie – samo to wskazywanie ma się lokować poza grupą czynników konstytutywnych dla «symbolu». Zwolennik sformułowanej przez Charlesa Sandersa Peirce’a etyki terminologii może wtedy pytać o powody określania jednym rodzajowym słowem „znak” dwóch odmiennych zjawisk. Sądzi on bowiem, że zawsze tam, gdzie pojawiają się różne idee, różne powinny być ich imiona. A skoro zasada ta zostaje złamana, chce wiedzieć, dla jakich racji jawnie grożące zamętem nazywanie znakiem zarówno tego, co wyłącznie coś oznacza, jak i tego, co li tylko coś znaczy, miałoby jednak być dopuszczalne...

Piszącemu te słowa nie są znane stanowiska, które jawnie forsowałyby następujące przekonania: a) „znak” jest nazwą rodzajową; b) obiekty pełniące w pełni niezależnie funkcje oznaczania i znaczenia tworzą dwa gatunki tego rodzaju. Prawdopodobnie też stanowisk takich nie ma, czego przyczyną może być to, że w narzucającej się, najprostszej wersji wymagałyby one fuzji naturalizmu z platonizmem. Naturalizm, sprowadzający wszystko do automatyzmu fizyczno-biologicznego, podbudowywałby koncepcję «oznak», a platonizm – «symboli». Nie jest jednak wykluczone, że na niektórych teoriach dałoby się niejako wymusić zgodę na wskazaną kombinację. W grę wchodzić może na przykład semantyka Ingardena z uwagi na właściwą jej praktyczną redukcję znaku do sygnału z jednej strony, a nadbudowywanie intencjonalnych znaczeń nad pojęciami idealnymi z drugiej. Czy jednak Ingarden postawiony przed problemem spójności ontologicznej bazy jego semantyki nie mógłby znaleźć skutecznej linii obrony, to osobna sprawa, która nie musi być w tym miejscu dyskutowana.

---

<sup>1</sup> Ujęcie terminów w cudzysłów francuski jest ważne. Pisane bez cudzysłowu, jako skorelowana para, nie będą one w dalszym ciągu wywodu znaczyć tego samego.





Najprostszy sposób pozbycia się kłopotu z niezależnością funkcji znakowych to pozbycie się po prostu jednej z nich. Odnosi się wrażenie, że projekt naturalistycznej redukcji znaczenia do oznaczania szczególnie bliski jest obecnie tym semantynom, którzy znajdując się pod wrażeniem destrukcyjnych wniosków, które być może wypływają z analiz Kripkego<sup>2</sup>, szukają wyjścia z impasu w neofizykalizmie lub zorientowanej na neurologię kognitywistyce. Wiele prac z tego obszaru przedstawia się interesująco. Nie widać w nich jednak poważniejszych prób podważenia podanych przez Peirce'a i wartych uznania za standardowe argumentów przeciwko dopuszczalności sprowadzania semiozy, mechanizmów procesów znakowych do fizyczno-biologicznego automatyzmu. A że nie widać też znajomości tych argumentów, pracom tym nic więcej zarzucić się nie da.

Stanowiska będące adresatem powyższych uwag wolno ochrzcić wspólnym mianem eliminatywizmu. Eliminatywistyczny jest także wywodzący się od de Saussure'a strukturalizm. Jednak tym, co tutaj podlega wykluczeniu, jest funkcja oznaczania. Nie powinno to dziwić, gdyż strukturaliści są w następującym sensie «bezbożnymi» kartezjanistami. W *Rozprawie o metodzie* Descartes twierdzi, że jasność i wyraźność idei nie gwarantuje im prawdziwości. Jeżeli idee są prawdziwe, jeżeli do czegoś adekwatnie się odnoszą, to dzieć się tak może tylko za sprawą interwencji Boga. Kartezjanista, który zwątpił w teoretyczną prawidłowość argumentu z Siły Wyższej, zmuszony jest wybrać między niepojętością związku idei ze światem a odcięciem idei od pnia rzeczywistości. Kartezjanista, który ponadto przeżył rewolucję lingwistyczną w filozofii, nie ma innego wyboru, jak uznać odniesienie znaku do rzeczy za cud, a związaną z nim problematykę pozostawić wróżom i jasnowidzom.

Przechodząc do poglądów samego de Saussure'a, przy ich komentowaniu należy zachowywać ostrożność. Skłania do tego historia powstania *Kursu językoznawstwa ogólnego*, występujące w nim pęknięcia i definitywna niemożność odpowiedzi na pytanie, kto za nie ponosi odpowie-

---

<sup>2</sup> Chodzi tu głównie o wyniki opublikowane przez niego w pracy *Wittgenstein on Rules and Private Language. An Elementary Exposition*. Książka ukazała się w roku 1982 w wydawnictwie Harvard University Press. Od tego czasu mówi się o tak zwanym sceptycyzmie semantycznym. Jak wiadomo, sceptycyzm ten jest stanowiskiem ontologicznym, a nie epistemologicznym. Jego tezy nie dotyczą wiedzy, w szczególności tej pewnej, ale przeczą występowaniu samych znaczeń (co w technicznym dyskursie wyraża się zdaniem: nie istnieją fakty semantyczne). Akceptacja takiego zapatrywania czyni niemożliwą wszelką racjonalną dyskusję. Dlatego sceptycyzm semantyczny ma opinię najbardziej radykalnego spośród wszelkich znanych odmian sceptycyzmu.

działność. Jednak dla dobrych powodów da się utrzymywać, że poważnie rozpatrywaną tam ewentualnością jest uznanie znaczenia i tylko znaczenia za funkcję istotnie znakową. Niemal wstydliwie będzie przypomnienie, że znak w rozumieniu de Saussure'a jest związkiem zmysłowego nośnika znaczenia (*signifiant*) z umysłowym znaczeniem (*signifié*)<sup>3</sup>. Mniej znany jest fakt, że nośnik bywa też nazywany znakiem (*signe*) w drugim, węższym rozumieniu słowa, a znaczenie ideą (*idee*)<sup>4</sup>. I ta terminologia – mniej rozpowszechniona, ale wiele mówiąca o historycznym zapleczu poglądów wyłożonych w *Kursie...* – czyni jasność.

Znak związany z referencyjnie «bezwładną» ideą nie może istotnie i samoistnie odnosić się do rzeczy. Szeroko rozumiane oznaczanie, tj. odniesienie przedmiotowe, może mu się tylko przydarzać – o ile w ogóle jest możliwe. W tej sytuacji rozpatrywanie problemów stwarzanych przez założenie niezależności znaczenia i oznaczania traci wiele z pozorów celowości. Jeszcze jednak nie traci jej zupełnie. Gdyby bowiem okazało się, że wprawdzie przygodnie, ale znaki są w stanie adresować rzeczywistość, wówczas trzeba by ją samą bliżej scharakteryzować; wszak nie mogłby to być świat naiwnie pozaznakowy czy pozajęzykowy.

<sup>3</sup> Odrzucono będące w powszechnym użyciu tłumaczenie: *signifiant* – znaczące, *signifié* – znaczone. To bowiem, co samo w sobie nie ma sensu, nazywa się tu sensownym, co zaś jest źródłowym sensem, przedstawia się jako znaczone lub oznaczone. Oczywiście jak długo udaje się pamiętać, że znaczące jest znaczącym tylko w związku ze znaczoną, a znaczone pozostaje znaczeniem, ideą nawet bez związku ze znaczącym, tak długo nic złego stać się nie może. Jednak pamięć teoretyków – jeżeli nie wszystkich, to jednak niektórych, w tym piszącego te słowa – bywa zawodna.

<sup>4</sup> Redakcja naukowa polskiego wydania *Kursu...* komentuje następujący fragment z rozdziału *Zmienność i niezmienność znaku*: „Oto kilka przykładów. Łacińskie *nocare* oznaczające «zabijać» przeszło we francuskim w *noyer* [topić] o obecnym jego znaczeniu. Zmieniły się zarówno obraz akustyczny, jak i pojęcie; wyróżnianie dwóch części tego zjawiska jest jednak bezużyteczne; wystarczy stwierdzić *in globo*, że więź pojęcia i znaku rozluźniła się oraz że nastąpiło przesunięcie w ich związku”. Komentarz redakcyjny przedstawia się następująco: „Mamy tu przykład niezbyt konsekwentnego sformułowania de Saussure'a, w którym wbrew przyjętem przez siebie ogólnym założeniom utożsamia on znak z wartością *signifiant*, czyli z *signifié*. Nie jest to pomyłka redaktorów *Kursu*, albowiem terminy «pojęcie» i «znak» (*idee*, *signe*) występują w notatkach słuchaczy de Saussure'a” (F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, wydanie z roku 2002, wstęp i przypisy K. Polański). Zarzut niekonsekwencji postawiono jednak niesłusznie. Widać przecież, że to obraz akustyczny, czyli *signifiant* lub znaczące, nazywa de Saussure znakiem. Natomiast *idee* pojawia się zamiast *signifié*. Konsekwencja zostaje zachowana. Korzystając ze sposobności, wyrażam słowa podziękowania pani Elizie Krupińskiej za inspirujące dyskusje o frankofońskim strukturalizmie, którym niniejsze uwagi niejedno zawdzięczają.

Saussure'owskie stanowisko zostaje najpierw dopracowane i zmodyfikowane przez Louisa Hjelmsleva, następnie zradykalizowane wraz z rozwojem frankofońskiego strukturalizmu i poststrukturalizmu. Hjelmslev jest tym, komu udało się uwolnić teorię de Saussure'a od kartezjańsko-locke'owskiego psychologizmu. To zaś dzięki temu, że w jego pracach osiągnięte zostaje prawdziwie funkcyjne rozumienie znaku – coś, co *Kurs...* zaledwie zapowiada, ale czego nie realizuje. Nie realizuje, ponieważ co najmniej idee są tam ujęte nierelacyjnie: są, czym są, bez względu na pozostawanie w związku ze swymi akustycznymi obrazami. Jak model nie wymaga portretu, tak Saussure'owska idea nie wymaga znaku. Wymaganie skierowane jest w przeciwnym kierunku. Hjelmslev porzuca ten punkt widzenia jako naiwny i grożący paradoksami.

Nie wchodząc w zbędne detale, trzeba powiedzieć, że koncepcyjna rewolucja hjelmslevowska znajduje także terminologiczny wyraz. Hjelmslev nie mówi – wypowiadając się ściśle – o funkcji znakowej i jej elementach (argumentach i wartościach), ale o niej i o funktywach. W tym uderzająco przypomina Peirce'a, piszącego o znakach-relacjach i o ich relatywach. Co więcej, obaj autorzy podkreślają elementarną jedność znaku *qua* funkcji lub relacji. Peirce czyni to, pisząc o diadach czy triadach, a nie o stosunkach dwu-, względnie trójczłonowych. Jego zamierzenie jest proste: uniknąć najdrobniejszej sugestii, jakoby możliwe było oderwanie *relatum* od relacji. W tym samym celu Hjelmslev wprowadza ideę solidarności, przez którą należy rozumieć ścisłą, dwustronną zależność bytową wyrażenia i treści – dwóch funktywów funkcji znakowej<sup>5</sup>.

Tu wypada zauważyć jeszcze, co następuje: Faktem jest, że twórca glossematyki znał i wykorzystywał osiągnięcia współczesnej mu logiki. Byłoby jednak błędem sądzić, że jego funkcja znakowa jest funkcją w rozumieniu nominalistycznej teorii mnogości. Funkcja tak bowiem rozumiana jest zwykłą tabelą jednoznacznych przyporządkowań. Co występuje na poszczególnych pozycjach takiej tabeli, bez szwanku dla swej tożsamości może też występować poza nią. Tyle byłoby sensu w twierdzeniu, że teoriomnogościowa funkcja wiążąca jako argument Księżyc z zadnim uchem osła jako wartością jest konstytutywna dla owych obiektów, ile jest go w samym określeniu „zadnie ucho osła”. Teoriomnogościowa funkcja nie jest solidarna w sensie Hjelmsleva.

---

<sup>5</sup> Nie wyczerpuje to analizy podobieństw i różnic między semiotyką Peirce'a a glossematyką Hjelmsleva. Nie wyczerpuje jej także artykuł Hermana Parreta *Peirce and Hjelmslev: The Two Semiotics*, „Language Sciences”, Vol. 6, No. 2 (1984). A choć jest jeszcze parę wzmianek na ten temat, sprawa leży odłogiem. Tymczasem zbieżności poglądów wtedy dopiero stają się ciekawe i pouczające, gdy – jak w przypadku dwóch dyskutowanych badaczy – nie są skutkiem prostych wpływów.

Jak widać, pod kilkoma ważnymi względami Hjelmslev bardziej zbliża się do nieznanego mu Peirce'a niż do znanych europejskich logików. Spośród innych, głównie frankofońskich kontynuatorów, a później krytyków de Saussure'a ci, którzy, jak Jacques Derrida, zaczynają się metodycznie posiłkować Peirce'owskimi ideami, czynią z nich zupełnie inny użytek. Najpierw jednak wypada wspomnieć o Jules'u Greimasie. Teoria Greimasa kładzie nacisk na to, że odniesienia przedmiotowe znaków można badać tylko lokalnie. Ich globalna siatka, a zatem referencyjna semantyka języka pozostawać ma jednak poza horyzontem poznania. Dlatego projekt teoretycznej semantyki referencyjnej, inaczej nazywanej realistyczną, zostaje ostatecznie uznany za wewnętrznie sprzeczny. W końcu kropkę na „i” stawia właśnie Derrida...

Stawiając tę kropkę, Derrida dość dowolnie przy tym wspomaga się wybiórczo potraktowanymi poglądami Peirce'a, co między innymi umożliwia mu sformułowanie opinii, że jedyną funkcją znaku jest odsyłanie do innych znaków. Jeżeli znak coś znaczy, jego znaczeniem jest tylko inny znak. Jeżeli coś oznacza, to oznaczonym przedmiotem jest tylko inny znak. Człowiek zostaje zamknięty w świecie znaku, a ten ograniczony do tej jednej jedynej funkcji. Warto powtórzyć: nie jest ona ani oznaczeniem rzeczy, ani znaczeniem sensu. Jest li tylko odesłaniem od znaku do znaku. Pozornie brzmi to peirce'owsko. Peirce przecież opiera znaczenie znaku na koncepcji interpretanta, czyli przekładu na inny znak. On też podkreśla, że znak może reprezentować przedmiot o tyle tylko, o ile ów przedmiot sam jest znakowej natury. Wszystko to prawda...

A jednak nie ma u Peirce'a śladu redukcji znaczenia do interpretanta – przeciwnie, są jawne oznajmienia, że taki zabieg jest niewykonalny. Ponadto owo kluczowe twierdzenie o znakowym z konieczności charakterze przedmiotu znaku jest uwikłane w rozległą epistemologię, zmierzającą do jasnego wykładu enigmatycznie sformułowanej tezy Parmenidesa: jednym są byt i poznanie. W końcu Derrida zupełnie nie pojmuje, na czym polega druzgocąca siła Peirce'owskiej krytyki nominalizmu. A polega nie na odrzuceniu jego nominalistycznej formuły, ale na jej przyjęciu i wyrzuceniu z niej drobiazgu, jakim wydawać się mogą słowa „tylko”, „zaledwie”. Dla nominalisty powszechniki są tylko znakami. Dla Peirce'a są znakami. Derrida wpada w pułapkę błędu źle umiejscowionego „tylko” i konstruuje iluzoryczną legitymację dla niezwykle mocnej tezy pansemiotyzmu: „wszystko, co jest, jest zaledwie znakiem”, zbyt mocnej, by mogła nie ugiąć się pod własnym ciosem.

Gdy wszystko jest tylko znakiem, wszystko jest znakiem... Jeżeli tak, to zawsze doświadcza się znaków. Zatem wyrażenie: „to – niebędące znakiem” nie może się ani wywodzić z doświadczenia, ani do niego stosować

i w świetle maksymy pragmatycznej nie posiada żadnego sensu<sup>6</sup>. „Niebę-  
dące znakiem” to *flatus vocis* – zwykły gwizd powietrza. W tej sytuacji na-  
wet pojęciowo nie da się przeciwstawić znakowi czegoś, co by nim nie by-  
ło. A gdy taka możliwość odpada, cóż jeszcze mogą znaczyć wyrażenia  
„tylko znak”, „zaledwie znak”? Mogą znaczyć to i tylko to, co sam „znak”.  
Ta obserwacja upraszcza tezę pansemiotyzmu do twierdzenia, że wszyst-  
ko jest znakiem; bałamutny dodatek „tylko” należy opuścić. Toteż wy-  
magana w pewnych okolicznościach – o czym wspomniano wyżej, w ko-  
mentarzu do stanowiska de Saussure’a – postmodernistyczna próba okreś-  
lenia, czym jest realny adresat znaku, spala na panewce...

Ponieważ znakiem ma być właśnie absolutnie wszystko, to zakres  
tego pojęcia staje się uniwersalny, a treść pusta – „znak” nie różnicuje  
i nie wybiera niczego z rzeczywistości; nie jest kategorią. W końcu wy-  
chodzi na jaw, że ani zakresowo, ani treściowo nie da się odróżnić pan-  
semiotycznego „znaku” od metafizycznego „bytu”. Teza pansemiotyzmu  
sprowadza się do pozornej parafrazy tezy metafizyki i przyjmuje postać:  
„Znakiem jest to, co jest”. Parafraza jest pozorna, gdyż w gruncie rzeczy  
stanowi neografizm lub neofonizm, powtarzający za starą metafizyką:  
„Bytem jest to, co jest”. Pansemiotyzm okazuje się zbytkownie kunszt-  
owną próbą restytucji naiwnego realizmu metafizycznego i bezpośred-  
niego realizmu teoriopoznawczego. I właśnie na jego gruncie można tu do-  
patrzeć się *reductio ad absurdum*.

#### § 4. Sztuka jako semantyka

Wracając na koniec do nadziei teoretyków sztuki, a może także niektó-  
rych artystów – nadziei na to, że oto poststrukturalistyczna wizja bezgr-  
anicznej znakowości chytrym manewrem derealizacji Realności wyrwie  
sztukę z tyleż przeklinanej, co celebrowanej wieży z kości słoniowej –  
trzeba im, owym nadziejom, przyznać pozór racji. Skoro wszystko jest  
znakiem, to sztuka jest nie przy świetle, ale w nim, i jest ...*inter pares*.  
A może być *primus inter pares*. Tyle jednak, że ów prymus nie jest wcale  
zapraszany do niezobowiązujących, postsemiotycznych gier i harców,  
gdzie *anything goes, nothing matters*. Wiednie czy bezwiednie poststruk-  
turalna rewolta wrzuca sztukę, a wraz z nią muzykę, w ciemne jądro tward-  
ej rzeczywistości, gdzie na zupełną autonomię nic nie ma prawa liczyć.

---

<sup>6</sup> W argumentacji Derridy maksyma pragmatyczna, którą sformułował Peirce,  
odgrywa ważną, choć nie zawsze ujawnianą rolę. Nie pora, by omawiać samą mak-  
symę. Wystarczy powiedzieć, że gdy mowa w niej o praktycznych konsekwencjach  
jako czynnika konstytutywnym dla znaczenia, Peirce ma na uwadze zasadniczą, tj. moż-  
nościową stosowalność pojęcia do sfery zwykłego ludzkiego doświadczenia.

Może zresztą wcale jej tam nie wrzuca? Może sztuka zawsze była przygodą w świecie, a nie ucieczką od świata? Może jedyne, co dzieje się za sprawą radykalnych kontynuatorów i krytyków de Saussure'a, to to, że spadają nam łuski z oczu?

W poststrukturalnie opisanym świecie, ale w takim, jakim on do-  
prawdy jest, a nie w takim, o jakim śnią sami poststrukturaliści, nie ma  
miejsca dla żadnego absolutu. Ale właśnie dlatego nie ma tam również  
miejsca dla jego absolutnej negacji. Żaden absolut nie gości w świecie.  
A jeśli tak, to nie ma w nim prawa zagościć zarówno sztuka dla sztuki,  
jak i sztuka skundlona w neopogańskich świątyniach supermarketów.  
Zresztą ta absolutna sztuka, a absolutna muzyka w szczególności, to uro-  
jenie zrodzone wśród dziewiętnastowiecznych sporów między brahm-  
sistami a wagnerystami. Nawet w swych najbardziej abstrakcyjnych pos-  
taciach muzyka wywodzi się z rytuału i rytualnego tańca – a zatem z form  
znaczących ludzkich zachowań. Droga owego wywodzenia się jest dale-  
ka, ale przecież nigdy nie została i zapewne nie zostanie zerwana. Nawet  
druga część *Opus 27*. Weberna to *gigue*.

Czy to wszystko, o czym tu z konieczności pisze się w największym  
skrótce i z pominięciem wielu istotnych spraw, oznacza ruinę idei auto-  
nomii sztuki? Tak. Czy oznacza jej nowe zniewolenie, na przykład poli-  
tyczne, ekonomiczne?... Nie, choć oczywiście zniewoleniu takiemu mogą  
ulegać sami twórcy. Tyle że owe smutne przypadki oddania się w pacht  
«sił nieczystych» nie mają nic wspólnego z autonomiczną lub heterono-  
miczną wizją sztuki jako takiej. Dostrzeżenie, że sztuka i wraz z nią mu-  
zyka są integralnie światowym fenomenem, wbrew pozorom stwarza szan-  
se na wyzwolenie, na przerwanie błędnego koła twórczości autotroficznej  
– niejako z konieczności karmiącej się samą sobą, boć rzeczywistość ma  
być definitywnie poza zasięgiem jej penetracji. Ślady takiego wyzwolenia  
widać także po stronie teorii. Jest może jego zapowiedzią koncepcja ana-  
lizy integralnej Mieczysława Tomaszewskiego. Podobnie można odczy-  
tywać ostatnie publikacje dotyczące znaczenia muzyki, które wychodzą  
spod pióra Raymonda Monelle'a.

Wciąż jednak pozostaje niedosyt. Wciąż bowiem albo w utajeniu,  
albo jawnie szuka się takiej teorii muzyki, która zakłada, że jest ona języ-  
kiem, dla którego należy skonstruować adekwatną semantykę. Tymcza-  
sem w świecie, w którym wszystko jest znakiem, acz nic i nigdy nie jest  
tylko znakiem, możliwe jest odwrócenie tej perspektywy. Oto da się  
powiedzieć tak: to muzyka może być semantyką języka. Już Wittgen-  
stein przeczuwał możliwość tej zdawałoby się karkołomnej perspektywy,  
gdy nie o konkretnym, ale o zdaniu jako zdaniu pisał: a) kto je zrozumie,  
zrozumie świat; b) na najniższym, zatem i na najbardziej podstawowym  
poziomie rozumienie zdania zawsze jest rozumieniem muzycznym. Witt-

genstein nie tylko tak zdanie scharakteryzował, ale także podjął próbę wcielenia w życie tej charakterystyki. Próbą tą jest *Traktat logiczno-filozoficzny*. Dzieło, które w pewnym szczególnym rozumieniu jest całkowicie puste semantycznie, a w innym jest najbardziej znaczącym zjawiskiem, jakie w ogóle w dwudziestowiecznej filozofii się pojawiło. Jest zaś nim dlatego, że w swym podstawowym zamierzeniu stanowi kompozycję muzyczną nie mniej, niż kompozycją muzyczną było ostatnie dzieło Weberna – niebędący partyturą graficzną wykres na blacie stołu. Żeby to wszystko jednak, nie trywializując spraw, wyjaśnić i uzasadnić, żeby wyprowadzić na koniec ostateczne wnioski dla sztuki, a muzyki w szczególności, trzeba by drobiazgowych i bardzo technicznych analiz treści *Traktatu*, biorących za punkt wyjścia proste, prawie banalne twierdzenia Wittgensteina: a) „przedmiot” jest zmienną; b) zmienne nie reprezentują...

Jako że na to wszystko nie ma już miejsca, niech będzie wolno zamknąć tekst następująco. Nie musimy ograniczać się do konstruowania semantyki dla języka muzyki. Możemy otworzyć perspektywę, w której muzyka okaże się jedną z dopuszczalnych i ważnych semantyk języka. Wtedy będzie ona czymś w wittgensteinowskim sensie niedorzecznym i arcysensownym zarazem. By być sensowną, muzyka nie musi być do-rzeczna. To raczej rzeczywistość powinna być do-muzyczna, ponieważ gdy nie jest, jest niedorzeczna.

### The Paradox of Poststrukturalism and the asemanticity of art

The standard approach to the problem of meaning in art is based on the supposedly unquestionable assumption that the art itself is a kind of *lingua abscondita*. Consequently the two main goals of the theories consist in unearthing the hidden linguistic dimensions of art, and construing an adequate semantic field for it. The author proposes the reversal of this strategy. He argues that the realm of artworks could serve as the alternative semantic field for the ethnical languages.

Andrzej J. Nowak – e-mail: andrzej.nowak@uj.edu.pl





LESZEK POLONY

## MUZYKA JAKO PROJEKCJA ŚWIATA. SYMBOL W POLU POJĘĆ POKREWNYCH W MYŚLENIU MUZYKOLOGICZNYM

Tekst przedstawia ewolucję pojęć „symbolu” i „metafory” muzycznej na przestrzeni od Arnolda Scheringa do Michaela Spitzera. U Scheringa oba pojęcia konkurują ze sobą, choć symbol pojęty jako „dźwiękowy obraz duchowego sensu” zyskuje ostatecznie przewagę. W ewolucji i pewnej konwergencji tych pojęć w minionym stuleciu upatruje autor referatu przejaw kryzysu myślenia metafizycznego w jego tradycyjnym, „ontoteologicznym” wydaniu i przesunięcia problematyki znaczenia dzieła muzycznego od ontologicznej „epifanii” ku epistemologicznemu „obrazowi świata”. W obliczu owych przemian wszelaka próba projektowania na nowo definicji tych terminów wydaje się przedsięwzięciem poznawczo chybnym i beznadziejnym. Zamiast o symbolu czy metaforze w ustalonym, zdefiniowanym znaczeniu, lepiej mówić o myśleniu symbolicznym (Eliade) czy projekcji metaforycznej (Spitzer).

Krytykując z tej perspektywy mechaniczne przenoszenie pojęć z zakresu ogólnej teorii znaków do dziedziny muzykologii oraz skazane na niepowodzenie próby systematyzacji znaków muzycznych, autor postuluje całościowe, holistyczne spojrzenie na dzieło muzyczne czy fenomen stylu historycznego. Jest ono możliwe wyłącznie poprzez ugruntowane historycznie połączenie perspektywy analityczno-semiotycznej i hermeneutycznej.

---

Z ideą muzyki jako symbolicznej projekcji świata mamy do czynienia już od zarania naszej europejskiej kultury muzycznej, to jest od greckiej starożytności, refleksji pitagorejczyków. Nie pora i miejsce ku temu, by przedstawiać szczegółowo problematykę symbolu i znaczenia w muzyce w ujęciu historycznym; uczyniłem to w pracy *Symbol i muzyka* (Kraków 2011). Niżej wystąpienie, stanowiące fragment tej pracy, będzie dotyczyć rozumienia pojęcia symbolu w nowszej myśli muzykologicznej.

Jak wiadomo, pojęcie symbolu wprowadził do muzykologii drugi z ojców muzycznej hermeneutyki: Arnold Schering. W wydanej w 1941 roku książce *Symbol w muzyce*<sup>1</sup> połączył on wcześniej opublikowane rozprawy na temat symboliki w muzyce Jana Sebastiana Bacha oraz ogólnej teorii dzieła muzycznego i symbolu w muzyce. Filozoficzną przesłanką tej teorii jest radykalny dualizm: rozdział rzeczywistości na sferę zmysłową i duchową, a w ślad za nim zdecydowana opozycja formy muzycznej (*resp.* techniki dźwiękowej) i artystycznej idei, dźwiękowego obrazu (*Klangbild*) i jego znaczenia czy sensu (*Sinn, Sinbedeutung*)<sup>2</sup>.

Schering rozpatruje symbolikę muzyki Bacha w kontekście barokowej *ars oratoria*, z jej katalogiem figur i tropów, jednakże pojęciu symbolu nadaje zasadniczą wagę. O symbolice muzycznej, stwierdza, możemy mówić tylko wtedy, gdy przedstawione zostaje „rzeczywiście uchwycone, obejmujące całą część dzieła z n a c z e n i e”<sup>3</sup>.

Rozważania nad symboliką Bacha prowadzą autora do wyróżnienia czterech jej stopni:

- symboliki „afektywno-wyrazowej”, wynikającej głównie z czysto zmysłowych aspektów linii melodycznej (*Klangzug der Linie*); symbolika taka nie wymaga szczególnego ukierunkowania słuchacza;
- symboliki „obrazowo-afektywnej”, typowej dla epoki barokowej; afekt zostaje tu wywołany przez plastyczny, zazwyczaj ruchliwy obraz, który służy jako „substrat” i „źródło” afektu;
- symboliki „technologicznej”, wynikającej z „uduchowionego zastosowania środków techniki kompozytorskiej”, takich jak kanon, *ostinato*, nuta pedałowca, koncertowanie, przeciwstawianie *solo* i *tutti*;
- symboliki „ideologicznej”, polegającej na cytowaniu ogólnie znanych melodii, pieśni kościelnych, chorałów, także na symbolice liczb lub instrumentów.

Jakkolwiek w podawanych przykładach autor wydaje się czasem ześlizgiwać w sferę pojedynczych efektów o charakterze „figuralnym”, jego intencje mierzą szerzej i wyżej: nadrzędna symbolika wynika ze współdziałania i nakładania się na siebie wymienionych wyżej rodzajów, które są skierowane do różnych sfer (obszarów) duchowości. Można tu mówić o kategorii całościowego „obrazu symbolicznego”, zgodnie z podanym wyżej rozumieniem symbolu muzycznego.

<sup>1</sup> A. Schering *Das Symbol in der Musik* Nachwort: Wilibald Gurlitt, Leipzig 1941.

<sup>2</sup> Tamże, s. 24-25, 122-124.

<sup>3</sup> „(...) wir von Symbolik nur dort sprechen, wo eine wirklich umfassende, ganze Teile des Kunstwerks begreifende Sinndeutung vorliegt (...)”. Tamże, s. 50.

W tej perspektywie figury poetyckie i tropy stanowią rodzaj pomocniczego narzędzia. Te pierwsze służą wzmocnieniu siły, żywości, plastyczności wyrazu. Ważniejsze od figur są wszakże tropy. Polegają one na przesunięciu znaczenia (wyrazu) ze zwykłego i pospolitego na niezwykłe i obrazowe. Na pierwsze miejsce wśród tropów wysuwa Schering metaforę, definiując ją „w ścisłym sensie” jako taki zwrot, który dąży do obrazowości, przedstawiania czy odmalowywania (*Bild- und Abbildhaftigkeit*). Metafory muzyczne polegają na „użyczeniu” słowom i związkom słów owej plastycznej obrazowości. Muzyka kryje w sobie pod tym względem ogromne bogactwo możliwości. W tym momencie rozważań autor zdaje się zrównywać muzyczną metaforę z nadrzędnym dlań pojęciem symboliki; pisze o tej pierwszej jako należącej do najgłębszej istoty muzyki. W Bachowskim „przymusie metaforyczności” (*Metaphorischseinmüssen*) upatruje odpowiedź kompozytora na kluczowe wyzwania i dążności epoki: wcielenie Leibnizowskiej idei odbicia uniwersum w pojedynczej monadzie.

W przeciwieństwie do metafory inne tropy, jak porównanie, metonimia czy synekdocha, nie są przetłumaczalne na muzykę. Muzyka sama z siebie nie jest w stanie przedstawić relacji pojęciowej. Wyraża jedynie „pozytywność”, „teraźniejszość chwili”. Zawsze może wszakże wzmacniać własną siłą obrazowania poetyckie figury tekstu, przedstawiać środkami dźwiękowymi obrazowe *tertium comparationis*.

Psychologicznego ugruntowania Bachowskiego i szerzej: barokowego „myślenia symbolicznego” poszukuje Schering w dziele Christiana Wolffa, ucznia Leibniza – w wydanej w 1733 roku rozprawie *Psychologia empirica*. Charakteryzuje jego myśl jako syntezę racjonalizmu i empiryzmu. Wyobraźnia i sfera afektywna, poznanie pojęciowe i zmysłowe, przebiegają równolegle, splatają się, a przede wszystkim mają swoje wspólne, logiczno-racjonalne źródło.

W traktacie Wolffa znajduje autor barokową definicję symbolu:

Symbolem (*significatum hieroglyphicum*, właściwie znaczenie obrazowe) nazywam, gdy jakaś rzecz zostaje przeniesiona na jakąś inną dla jej oznaczenia. Takim symbolem jest trójkąt, o ile zostaje użyty dla oznaczenia trójjedynego Boga. Miejscem, w którym powstaje symbol, jest głównie wyobraźnia, ale nie tylko ona: musi również wkroczyć rozum, który kieruje zestawieniem (symbolu) z wyobrażeniem<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 79.

W traktacie Wolffa znajdujemy zatem zarys barokowej semiotyki sztuki, z jej przewagą paradygmatu malarstwa, obrazowania<sup>5</sup>. Jakie jest miejsce muzyki w tej koncepcji? Zdaniem Scheringa, zapośredniczone przez poezję muzyczne malarstwo dźwiękowe ma charakter na wskroś dynamiczny. Jest ujawnieniem źródeł słowa, jego ożywieniem, nadaje mu barwę uczuciową. „Martwe” i „statyczne” związki pojęciowe zostają „rozpuszczone” w „falach bezpośredniej uczuciowości”, w muzycznych przebiegach dźwiękowych<sup>6</sup>. Jak stwierdzi autor dalej, afekt to coś zmieniającego się, rozwijającego, zawierającego element przygotowania, rozładowania, następstwa. Uzewnętrznia się w postaci gestów, ruchów ciała, specyficznej intonacji głosu – co znajduje odzwierciedlenie w elementach „dziania się” w grze dźwiękowej i w logice owego dziania<sup>7</sup>. Wnioski owe znajdują swe pełne potwierdzenie i rozwinięcie w pracy Michaela Spitzera *Metaphor and Musical Thought*, szczególnie zaś w zawartej w niej poruszającej analizie i interpretacji Bachowskiego opracowania ostatnich, według świętego Jana, słów Chrystusa na krzyżu: *Es ist vollbracht* w *Pasji według św. Jana*. Autor upatruje w Bachowskiej arii muzyczne wcielenie metafory „zielonego krzyża” (*verdant cross*), czyli transformacji śmierci w zmartwychwstanie. Spitzer podkreśla dynamiczny charakter owego „żywego obrazu” muzycznego<sup>8</sup>.

Do ostatecznego określenia symbolu muzycznego dochodzi Schering w rozdziale pt. *Musikalische Symbolkunde (Muzyczna nauka o symbolu)*. Jest on dźwięczącym obrazem (*klingendes Bild, Klangbild*), odzwierciedleniem jakiegoś znaczenia (*Spiegel irgendeines Sinnes*) czy zgoła „obrazem dla słuchu” (*Bild fürs Ohr*). Samą zawartość znaczeniową muzyki określa autor pojęciami *Sinn, Sinngehalt, Sinnbedeutung, Sinngebung* – a więc sensu, znaczenia, interpretacji<sup>9</sup>. „Sens symboliczny” jest czymś diametralnie odmiennym od „znaczenia” znaku, zwykłej mowy. Ta ostatnia jest skierowana na konkretną rzeczywistość, faktyczność, odnosi się do świata realnego, danego zmysłowo. Symbol natomiast ujmuje więcej, niż może powiedzieć wrażenie zmysłowe, „puka do wrót świata duchowego”. Powstaje na gruncie refleksji i wiedzy, musi zostać rozpoznany i uświadomiony, ale zakłada ponadto nadwyżkę wyobraźni (*Vorstellungüberschuß*), „której ucieleśnienie przekracza wręcz problematyczne możliwości sztuki”. Związek między symbolem i jego sensem nazywa Schering „związkiem duchowym” (*Geistige Beziehung*) i charakteryzuje

<sup>5</sup> Por. M. Spitzer *Metaphor and Musical Thought* Chicago 2004 s. 137-206.

<sup>6</sup> A. Schering, dz. cyt. s. 35.

<sup>7</sup> Tamże, s. 136.

<sup>8</sup> M. Spitzer, dz. cyt. s. 195-202.

<sup>9</sup> A. Schering, dz. cyt. s. 122, 152.

go w całkowicie już romantycznych terminach – jako otwarty, niewyczerpalny, przeczuwający, domyślny, oparty na tajemniczym pokrewieństwie, zgoła pokrywaniu się (*Deckung*) sfery znaku i znaczenia, a zarazem skrywający jakieś podteksty (*Hintergedanken*). Związek ów ma w sobie coś mistycznego<sup>10</sup>.

Poprzez sam środek pracy Scheringa, ale i w poprzek powyższej definicji, przebiega pęknięcie. Statyczny, barokowy model symbolu jako obrazu, emblematu pojęcia, wyraźnie kłóci się z jego otwartym, płynnym, nieodkreślonym ujęciem romantycznym, będącym dziedzictwem XIX wieku. Apologia zmysłowej wyrazistości ściera się niemal z jej deprecjacją.

O sposobie rozumienia przez Scheringa symbolu muzycznego oraz jego hermeneutycznej metodzie świadczy także praca o *Symfonii „Niedokończonej”* Schuberta<sup>11</sup>. Została ona niezasłużenie odsunięta w cień przez budzące wątpliwości literackie interpretacje utworów Beethovena. Tu także punktem wyjścia w interpretacji dzieła jest tekst literacki pióra samego kompozytora, autobiograficzny dokument pt. *Mój sen*, zredagowany 3 lipca 1822 roku, a więc niedługo przed przystąpieniem do komponowania *Symfonii h-moll*. Schering przypisuje temu tekstowi rolę programu symfonii.

Kolejny kontekst interpretacyjny stanowi sama twórczość Schuberta. Na pierwsze miejsce wysuwa autor topos wędrowki, uosobiony w fantazji *Wędrowiec*, z jej cytatem pieśni *Der Wanderer* do tekstu Georga Philippa Schmidta z Lubeki (D.493). Następnie przywołuje rozległy wachlarz pieśni w tonacjach h-moll i E-dur oraz pokrewnych. Szczególne pokrewieństwo łączy *Symfonię h-moll* z pieśniami *Grablied für die Mutter* D.616 (1918) do tekstu nieznanego autora oraz *Der Unglückliche* D.713 (1922) do tekstu „muzy” Schuberta Karoliny Pichler.

Następnym krokiem hermeneutycznym, najbardziej niewątpliwie kontrowersyjnym, jest wyprowadzenie symboliki głównych myśli tematycznych i motywicznych. Jak sądzę, nie należy pojmować tych nazw jako etykietek literackich, odsyłających do znaczeń ściśle referencjalnych. Ich sens tkwi oczywiście w metaforyczno-symbolicznej aluzji czy sugestii. Mówiąc językiem semantyki kognitywistycznej, otwierają one pewne pole konceptualne, pewną domenę kognitywną, silnie nacechowaną emocjonalnie. Znaczenie symboliczne wiąże zatem autor z rozwiniętą myślą muzyczną: tematem lub motywem powracającym w przebiegu narracji muzycznej, podlegającym różnym przekształceniom, ewolucjom. Są to motywy przypominające, właściwie motywy przewodnie *avant la lettre*.

---

<sup>10</sup> Tamże, s.123-124.

<sup>11</sup> A. Schering *Franz Schuberts Symphonie in h-moll und ihre Geheimnis* Würzburg 1939.

„Muzyczne dzianie się” (*Das musikalische Geschehen*) wypływa z „lapidarnej mowy” owych tematów. Tworzą one całościowy kompleks, spłot znaczeniowo-symboliczny. Dramaturgię pierwszej części ujmuje Schering w biegunowych kategoriach młodszej, łagodnej i bojaźliwej uczuciowości oraz traumatycznego przeżycia okrucieństwa i dysharmonii świata, własnego wewnętrznego rozdarcia. Nie sposób odmówić temu opisiowi interpretacyjnej przenikliwości. W konstrukcji II części Schering zwraca uwagę na centralne ogniwo, pojawiające się tylko raz (t. 111-141), a będące lirycznym, „bezsłownym” i zwróconym „ku górze” echem poprzedzającego go „obwieszczenia cudu”. Można by dodać: w swojej idylliczno-seraficznej aurze oraz symbolice magicznego kręgu – wspartej ścisłą, koncentryczną symetrią formalną – część owa wydaje się ożywiać ideał metafizycznej harmonii, z wywodzącym się z niej rytmem szerokiej skali. Konstytutywna dla symfonii jako mitu muzycznego opozycja czasu i struktury, dramatu i jego eschatologicznego celu, znajduje tu jeszcze jedno, oryginalne rozwiązanie<sup>12</sup>.

Jak wiadomo, problematykę symbolu w muzyce kontynuowała po Scheringu, na płaszczyźnie filozoficzno-estetycznej, Suzanne Langer. O ile Schering sytuował symbol na granicy świata zmysłowego i uniwersalnej duchowości, Langer – kontynuując myśl swojego mistrza Ernsta Cassirera – umieszcza symbol całkowicie w sferze podmiotowej, epistemologicznej. Symboliczna transformacja to po prostu porządkowanie i strukturowanie płynnego i chaotycznego świata doświadczenia, nadawanie mu formy. Muzyka jest jej swoistym modelem w obszarze doświadczenia artystycznego, bowiem jest sztuką najbardziej abstrakcyjną. Zdaniem Langer, nie ma ona swojego słownika (czemu przeczą, *nota bene*, współcześni semiolodzy muzyki). Jej powiązania z konkretnymi znaczeniami i programami mają charakter luźnych i konwencjonalnych skojarzeń. Również pojęcia „składni” czy „gramatyki” mają wobec niej sens jedynie alegoryczny. Muzyka jest związana ze sferą życia emocjonalnego, nie jest wszakże jego bezpośrednią ekspresją. Jest właśnie jego ekspresją symboliczną, różną w swej istocie od ekspresji naturalnej, zwykłego, codziennego „sygnalizowania” uczuć, niesprowadzalną także do artystycznej autoekspresji. Muzyka mianowicie nie tyle wyraża modalne jakości uczuciowe (np. smutek czy radość), co przedstawia morfologię uczuć, ich dynamikę i strukturę formalną, wzorce ich ruchu i przebiegu<sup>13</sup>. Te ostatnie mogą być podobne czy wręcz identyczne w uczuciach o bardzo różnym charakterze. W poglądzie tym Langer nawiązuje wyraźnie do Hanslicka, a poprzez niego także do Hegla. Przypomnijmy, iż dla tego

<sup>12</sup> Por. M. Spitzer, wyd. cyt. s. 328-329.

<sup>13</sup> S.K. Langer *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki* A.H. Bogucka (tł.) Warszawa 1976 s. 324.

ostatniego muzyka była wyrazem czystej podmiotowości, jej swoistym „przyglądaniem się” samej sobie zarówno w aspekcie ciągłości jej przepływu, jak i w dążeniu do uporządkowania różnorodności. Z myślą Suzanne Langer związane jest także pojęcie „formy znaczącej” (*significant form*)<sup>14</sup>, które wkroczyło szeroko do refleksji o sztuce, w tym do muzykologii. Wszelako praktyczna użyteczność jej refleksji na obszarze tej ostatniej wydaje się tkwić wyłącznie w inspiracji do dalszych badań nad *z n a c z e n i e m* muzycznym, której to kwestii autorka nie rozwinęła. Langer wiązała ogólnie znaczenia emocjonalne muzyki z pewnymi formami, jakościami postaciowymi. W istocie rzeczy transformuje ona problematykę symbolu muzycznego – w zupełnym oderwaniu od konkretnych historycznych realizacji artystycznych – w problematykę ekspresji i jej form symbolicznych.

Do myśli Langer nawiązał polski muzykolog i filozof orientacji analitycznej Krzysztof Gucałski. Jego uwaga koncentruje się na klasyfikacji znaków, w ogólności i w obszarze muzyki, oraz na badaniu natury znaczeń muzycznych zwanych ekspresywnymi czy emocjonalnymi. Przypomnijmy, iż rezultatem przewodu myślowego przedstawionego w pracy doktorskiej autora<sup>15</sup> była rozłączna i wyczerpująca klasyfikacja znaków na czyste sygnały, symbole będące jednocześnie sygnałami oraz czyste symbole, przy czym za definicyjne określenie symbolu przyjęto zdolność przekazania odbiorcy nieznaną mu wcześniej koncepcji (wyobrażenia pojęciowego), „esencji rzeczy, zjawisk czy sytuacji”. Zjawisko ekspresji emocjonalnej w muzyce zostało zaklasyfikowane jako symbolizm o charakterze przedstawieniowym, oparty na podobieństwie formy. Muzyka jest „podobna” do uczuć. Słuchając jej, odnosimy wrażenie, iż dźwięki i ich emocjonalny wyraz są nierozdzielne. Kluczowym fragmentem rozprawy jest analiza i próba rozwiązania podstawowej aporii estetyki muzycznej, zawartej w słynnym stwierdzeniu Schopenhauera o właściwej muzyce „ogólności”, a zarazem „najściślejszej określoności”. Otóż w stwierdzeniu tym nie idzie o taką ogólność, jaka jest właściwa językowi zarówno po stronie samych symboli językowych, jak i przedstawianych przez nie koncepcji. Właściwym określeniem jest „abstrakcyjność” symboli przedstawieniowych (w tym muzyki), pojęta jako zdolność oderwania się od konkretnych przedmiotów, okoliczności, w tym rzeczywistych uczuć i ich przyczyn, i przedstawiania pewnych aspektów obiektu w niepowtarzalny sposób. Ta zdolność może łączyć się z daleko posuniętą specyficznością symbolu i jego znaczenia. Z pewnością to właśnie miał na myśli Schopenhauer, stwierdzając, iż muzyka „daje samo jądro, które poprze-

---

<sup>14</sup> Taż *Feeling and Form* New York 1953; por. E. Fubini *Historia estetyki muzycznej* Z. Skowron (tł.) Kraków 1997 s. 370-378.

<sup>15</sup> K. Gucałski *Znaczenie muzyki, znaczenie w muzyce* Kraków 1999.

dza wszelki kształt, czyli serce rzeczy”<sup>16</sup>, wyraża „niezliczone odcienie wszystkich namiętności i uczuć, radości, żaloby, miłości, nienawiści, strachu, nadziei itd., lecz wszystko niejako *in abstracto* i bez jakiegokolwiek rozróżnienia; mamy tu ich czystą formę bez materialnej treści, jakby tylko świat duchowy bez materii”<sup>17</sup>. Mendelssohn stwierdził celnie, iż to słowa są wieloznaczne, natomiast muzyka zgoła „zbyt określona”<sup>18</sup>.

W godnym uwagi dążeniu do logicznej precyzji terminów i klasyfikacji Gucałski poddaje słusznej krytyce praktykę przenoszenia w dziedzinę muzyki pojęć ze sfery semiotyki czy teorii literatury<sup>19</sup>. Prowadzi to często do zniekształcania ich pierwotnego sensu, nie przynosząc też żadnych korzyści dla wyjaśnienia procesów znaczeniowych w muzyce. Tak się dzieje szczególnie z terminami indeksu i metafory. O indeksowości w muzyce pisze, jak wiadomo, cała plejada semiotyków, wiążąc ją z najróżnorodniejszymi poziomami muzycznego dyskursu: począwszy od najdrobniejszych niuansów tempa, rubata, dynamiki czy intonacji jako „ekspresywnych w sensie fizycznym” (Lidov)<sup>20</sup>, skończywszy na wszelkiego rodzaju skojarzeniach stylistycznych czy kulturowych (Monelle)<sup>21</sup>. I tak na przykład naśladowanie w muzyce głosu kukułki „indeksuje” wiosnę, sygnałowe motywy myśliwskie „indeksują” polowanie, sarabanda „indeksuje” *decorum*, związane pierwotnie z dworem hiszpańskim. Tymczasem termin indeksu w jego właściwym, Peirce’owskim rozumieniu oznacza znak wskazujący na faktyczną, realną egzystencję jakiegoś przedmiotu, jakkolwiek może być ona przesunięta w czasie (stąd zresztą synonimiczne nazwy „wskaznika”, „symptomu”, „objawu”, „sygnału”). Istotnie, żaden zdrowy na umyśle meloman, słuchając na przykład finału *Koncertu skrzypcowego D-dur* Beethovena, nie oczekuje, iż wraz z pojawieniem się przykładowego naśladowania myśliwskich wezwań w rogach zza kulis orkiestrowej estrady wyskoczą niebawem zające. „(...) muzyka – stwierdza nie bez racji Gucałski – niczego nie sygnalizuje, a co najwyżej «opowiada o...», «wywołuje wyobrażenia...» itp., niczego faktycznego, rzeczywistego nie poświadczając”<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> A. Schopenhauer *Świat jako wola i wyobrażenie* t. I. J. Garewicz (tł.) Warszawa 1994, s. 406.

<sup>17</sup> Tamże, t. II J. Garewicz (tł.) Warszawa 1995, s. 643-644.

<sup>18</sup> [Cyt za:] K. Gucałski dz. cyt. s. 211-212.

<sup>19</sup> Tenże *Indeks i ikona, metafora i metonimia w muzyce* „Muzyka” 2005 nr I (196) s. 31.

<sup>20</sup> D. Lidov *Mind and Body in Music* „Semiotica” 66, 1/3, s. 69-97; por. R.S. Hatten *Interpreting Musical Gestures. Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert* Bloomington 2004 s. 122.

<sup>21</sup> R. Monelle *The Sense of Music: Semiotic Essays* Princeton, New Jersey 2000; Tenże *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington 2006.

<sup>22</sup> K. Gucałski *Indeks i ikona...* dz. cyt. s. 43.



Podobnie dzieje się z pojęciem metafory, używanym nagminnie na określenie wszelkiego rodzaju podobieństwa. Językowe pojęcie metafory zakłada relację analogii czy podobieństwa między znaczeniem pierwotnym (literalnym) i znaczeniem wtórnym (metaforycznym), nadbudowanie tego drugiego na pierwszym. W muzyce – zdaniem Guczalskiego – taka relacja nie zachodzi. Można tu postawić oczywiście znak zapytania, nawiązując do błyskotliwych analiz Michaela Spitzera. Czy sensotwórcze napięcie między kontrapunktyczną normą języka dźwiękowego a harmoniczo-kontrapunktycznymi „błędami” (*solecisms*) i „niestosownościami” (*impertinences*) we wstępnym chórze Bachowskiej *Pasji według św. Jana* nie jest właśnie taką relacją znaczenia literalnego i metaforycznego<sup>23</sup>?

Można by skomentować metaforycznie tę krytykę, iż „mleko się rozlało”. Charakterystycznym i budzącym wątpliwości przykładem ekstensji pojęcia indeksu, krytykowanej przez Guczalskiego, są prace Raymonda Monellego. Tak na przykład – pisze Monelle – motyw opadającej sekundy od XVI wieku towarzyszył zwykle takim słowom, jak *pianto* czy *lagrime*. W XVIII wieku ideę płakania zastąpiła idea „westchnienia”. Motyw pierwotnie imitujący płacz zaczął „indeksować” emocje z nim związane: smutek, cierpienie, żal, stratę. Co więcej wszakże, wolna część *Symfonii „Jowiszowej”* Mozarta nie imituje, lecz wprost przedstawia (*resp.* „indeksuje”), poprzez swoje „metrum”, sarabandę: taniec o poważnym, dostojnym charakterze. Ów taniec, hiszpańskiego pochodzenia, związany był pierwotnie z tamtejszym dworem i jego *decorum*. Reprezentował styl wysoki, wyniosły. W mechanizmie semiotycznym muzycznego toposu, który przedstawia Monelle, pierwotne „ikony” lub „indeksy” – imitujące lub wskazujące na określone „obiekty” (płacz, fanfary myśliwskie lub wojskowe, taniec) – wtórnice „indeksują” znaczenia topiczne, ponieważ naśladują objawy uczuć lub „reprodukuje styl i repertuar z jakiegoś miejsca”<sup>24</sup>. Trudno zaprzeczyć, iż tego rodzaju konstrukcje intelektualne niekiedy skrajnie upraszczają i trywializują mechanizm powstawania znaczeń muzycznych, zubożają ekspresywno-estetyczny sens muzyki. Ignorują przede wszystkim problematykę nacechowania semantycznego, znaczeniowej m o t y w a c j i znaku czy też konfiguracji znaków dźwiękowych. Owa motywacja może polegać na aluzji, sugestii, subtelnej więzi, analogii, aż po wyrazistą ikonizację. Symbol muzyczny znaczy poprzez swój „wygląd słuchowy”, swoją strukturę dźwiękową, zespół cech charakterystycznych. Niezaprzeczalną rolę odgrywają utrwalone przez wieki konwencje kulturowe, które semiotycy określają chętnie jako indeksalne. Wszelako mechanizm semiotyczny symbolu wydaje się skomplikowany

<sup>23</sup> M. Spitzer, dz. cyt. s. 16-21, 111-116.

<sup>24</sup> R. Monelle *The Sense of Music* dz. cyt. s. 17-18.

i niesprowadzalny do więzi przyczynowo-skutkowej czy utrwalonego nawyku kojarzeniowego. Symbol apeluje do sfery emocjonalnej i wyobraźni. Jest obdarzony znaczną siłą konatywną czy impresywną, w Jakobsonowskim sensie tej kategorii, wzbudza silne uczucia, a zarazem otwiera rozległą przestrzeń dla asocjacji i interpretacji. Jest ze swej istoty otwarty. Niemożliwa jest wyczerpująca egzegeza symbolu, ponieważ sfera, do której się odnosi, nie podlega bez reszty konceptualizacji. Można się do niej jedynie przybliżyć poprzez interpretacyjną metaforę.

W przeciwieństwie do pojęcia indeksu ekstensja pojęcia metafory ma jednak znacznie głębsze, filozoficzne wymiary. Wydaje się mianowicie związana z generalnym kryzysem myślenia metafizycznego w jego tradycyjnym, „ontoteologicznym” wydaniu, o którym pisze w swych pismach Jacques Derrida. Symbol w jego tradycyjnym ujęciu ma charakter bardziej ontologiczny i epifaniczny, tym samym stabilny i statyczny – choć jego romantyczne i XX-wieczne, hermeneutyczne pojmowanie ewoluowało właśnie ku dynamizmowi, procesualności i pozadyskursywnej nieokreśloności. Metafora jawi się jako pojęcie z szeroko pojętej sfery epistemologii, kojarzy się z aktywną rolą umysłu, wyobraźnią i językową inwencją, podmiotową wizją świata, przekraczaniem dziedzin. Kognitywistyka rozszerza pojęcie metafory na całokształt procesów poznawczych, wchłaniając w pojęciu „metaforycznego odwzorowania” terminy analogii, podobieństwa, wzoru, obrazu, projekcji, figury, tropu, wreszcie symbolu i mitu. Michael Spitzer definiuje muzyczną metaforę „jako relację między fizycznym, bliskim i znajomym a abstrakcyjnym, odległym i nieznanym. Relacja – stwierdza – płynie w przeciwnych kierunkach wewnątrz dwóch rzeczywistości, muzycznej recepcji i twórczości, i wciąga opozycyjne pojęcia «ciała». W recepcji teoretycy i słuchacze konceptualizują muzyczną strukturę poprzez metaforyczne odwzorowanie fizycznego doświadczenia cielesnego. W twórczości iluzja muzycznego ciała pojawia się poprzez kompozycyjną poetykę – retoryczne manipulacje normami gramatycznymi”<sup>25</sup>. Ten dwukierunkowy model pozwala autorowi połączyć w głębokiej i wielostronnej syntezie, obejmującej trzy formacje historyczno-stylistyczne – barok, klasycyzm i romantyzm – spojrzenie wewnątrzmuzyczne (metafora analityczna) i „międzydziedzinowe” (metafora historyczno-kulturowa, *cross-domain metaphor*).

<sup>25</sup> “I define musical metaphor as the relationship between the physical, proximate, and familiar, and the abstract, distal, and unfamiliar. This relationship flows in opposite direction within two realms of musical reception and production, and involves opposite concepts of «the body». With reception, theorists and listeners conceptualize musical structure by metaphorically mapping from physical bodily experience. With production, the illusion of a musical body emerges through compositional poetics – the rhetorical manipulation of grammatical norms”. M. Spitzer, dz. cyt. s. 4.

Problematyka symbolu muzycznego przejawia się wszakże we współczesnej muzykologii w przebraniu innych jeszcze pojęć. Warto wspomnieć choćby o koncepcji „gestów muzycznych” Roberta S. Hattena. W myśl definicji autora, są one złożonymi fenomenami muzycznymi, swoistą syntezą wzajemnie sprzężonych czynników dwojakiej proveniencji: *fizyczno-biologicznej* (cielesno-motorycznej i zarazem psychologiczno-kognitywnej) oraz *kulturowej*, w tym muzyczno-stylistycznej. Jako „wytwór pojedynczego ruchu lub skoordynowanego zespołu przedstawionych i/lub zawartych (ludzkich) ruchów” są integralne w swej „syntetycznej postaci” (*synthetic gestalt*) czy „postaciowej tożsamości” (*gestalt identity*). Cechuje je ciągłość, wewnętrzna logika wynikająca ze „zniuansowanego kształtowania, cieniowania oraz/lub gęstości”. Mają charakter kwalitatywny, jakościowy. Zawierają w sobie „założone działanie”, „umożliwiają nam wywnioskowanie dokładnej (aczkolwiek nienazywalnej) motywacji lub modalności”, a w niektórych wypadkach zdają się implikować czy wyobrażać osobę, postać czy charakter w jakiejś przedstawionej narracji, dramacie, opowieści. Nawet muzyczne przedstawienia natury (na przykład wiatru lub morza) mogą zawierać w sobie ów ludzki aspekt, uczuciową motywację, stanowić aluzję do wewnętrznych przeżyć<sup>26</sup>. Hatten wprowadza ponadto jeszcze dwa inne pojęcia: „toposu” i „tropu”. „*Topoi (topics)* to fragmenty muzyki, które wzbudzają jasne skojarzenia ze stylami, gatunkami i znaczeniami ekspresywnymi. *Tropy (tropes)* to interpretacyjna synteza na przykład przeciwstawnych skądinąd *topoi*, które są zestawiane w pojedynczym funkcjonalnym usytuowaniu lub momencie retorycznym”<sup>27</sup>. Podstawowym problemem analizy i interpretacji utworu muzycznego jest synteza tych trzech rodzajów muzycznych jednostek znaczeniowych, w której gesty są rozumiane jako pewne przewodnie syntetyczne całości obdarzone znaczeniem afektywnym. Stają się one czynnikiem energetycznego kształtowania muzyki w czasie; forma muzyczna w szerszej skali swej dramaturgicznej trajektorii jawi się jako „umotywowany dyskurs gestów tematycznych”. Przykładowo, w analizie finału *Sonaty fortepianowej c-moll K.457* Mozarta Hatten ukazuje, jak obsesyjne gesty westchnień („krańcowy przykład *Empfindsamkeit*”), graniczące z „łapaniem tchu” i „szlochem” – wspólnie z dramatycznymi wybuchami akordów, figurami lamentu, a wreszcie retorycznymi pauza-

---

<sup>26</sup> R.S. Hatten *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert* Bloomington 2004 s. 233-234.

<sup>27</sup> „(...) *topics* (patches of music that trigger clear associations with styles, genre, and expressive meanings) and *tropes* (the interpretive synthesis of, for example, otherwise contradictory topics that are juxtaposed in a single functional location or rhetorical moment)”. Tamże, s. 2-3.

mi i fermatami – kreują aurę rozpacz, emocjonalnego wyczerpania, tragizmu<sup>28</sup>. Jak widać, problematyka symbolu i ekspresji symbolicznej funkcjonuje w muzykologii pod najróżniejszymi nazwami.

O ile motywy, ruchy wyrazowe czy gesty stanowią niewątpliwie podstawowe, metaforyczno-symboliczne jednostki przebiegu muzycznego, o tyle pojęcie mitu, pojawiające się coraz częściej w rozważaniach muzykologicznych za sprawą takich badaczy, jak Eero Tarasti<sup>29</sup>, Scott Burnham<sup>30</sup>, Michael Spitzer<sup>31</sup>, a ostatnio Victoria Adamenko<sup>32</sup>, dotyczy głównie narracji muzycznej czy projekcji metaforycznej w szerokiej skali – zgodnie z sugestią Paula Ricoeura, iż mit nie jest niczym innym, jak symbolem rozwiniętym w opowieść. Tarasti operuje pojęciem „pierwotnej komunikacji mitycznej”, której pierwowzory muzyczne bada na przykładzie muzyki indiańskiej i rytuałów plemion południowej Ameryki, ale ewidentne przejawy widzi w europejskiej tradycji muzycznej – od renesansu tragedii greckiej jako zaczynu gatunku opery, poprzez operę rosyjską, dramat muzyczny Wagnera, symfonię Sibeliusa, późnoromantyczną, słowiańską muzykę programową, po ożywienie rosyjskich rytuałów u Strawińskiego. W swoich studiach opiera się głównie na metodologii strukturalistycznej: mitologicznej analizie Lèvi-Straussa, koncepcjach Algirdasa Greimasa, teorii komunikacji językowej Romana Jacobsona, teoriach narracji mitycznej Vladimira Proppa i Claude’a Bremonda. W badaniu paralelizmu między narracją mityczną i muzyczną prototypowym przykładem muzycznym są dlań poematy symfoniczne Liszta. Problematyka mitu w muzyce w obszernym, klasycznym już studium Tarastiego dotyczy najrozmaitszych poziomów muzycznego dyskursu – począwszy od brzmienia archaicznego instrumentu naśladowanego w kompozycji, poprzez podstawowe jednostki znaczeniowe – semy, mitemy czy „funkcje” Proppa, poprzez style muzyczne, modele narracji, aż po kategorie estetyczne, rodzajowe, gatunkowe (mityczność natury, mityczność heroiczna, magiczność, bajkowość, balladowość, legendarność, sakralność, demoniczność, fantastyczność, mistyczność, egzotyczność, prymitywność, narodowość, pastoralność, wzniosłość, tragiczność).

Zdaniem Scotta Burnhama, a w ślad za nim Michaela Spitzera, mityczna projekcja metaforyczna uwidacznia się w metajęzyku analitycznym. Obaj badają to zjawisko na przykładzie mitu *Eroiki* Beethovena i ujęć

<sup>28</sup> Tamże, s. 152-156.

<sup>29</sup> E. Tarasti *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetic of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky* Helsinki 1979.

<sup>30</sup> S. Burnham *Beethoven Hero* Princeton, N.J. 1995.

<sup>31</sup> M. Spitzer, dz. cyt. s. 50-54, 298, 311-313, 329.

<sup>32</sup> V. Adamenko *Neo-Mythologism in Music. From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb* Hillsdale, NY 2007.

analitycznych tego dzieła – począwszy od opozycji *Gang/Satz* (bieg, struktura) u A.B. Marksa, po „postępujące impulsy *pralinii*” w analizie Schenkera. Analitycy, podobnie jak słuchacze, zostają „wciągnięci w opowiadanie heroicznego opowiadań o *Eroice*”. Sprawa zaczyna się od poziomu samego tematu jako swoistego i lapidarnego symbolu bohatera, a sięga poziomu narracji muzycznej jako fabuły heroicznej oraz ostatecznej formy I części dzieła, w której zasadniczym problemem hermeneutycznym staje się reprzyza jako „powrót wydarzeń”. Jest ona interpretowana bądź to jako retrospekcja, wspomnienie wydarzeń „odkładające triumf do kody”, bądź to jako „powrót bohatera do domu” – lub też po prostu w analizie „odcinana”<sup>33</sup>. Spitzer rozpatruje problematykę romantycznego mitu muzycznego na przykładzie Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*<sup>34</sup>. Rolę motywu przewodniego analizuje na przykładzie motywu miecza i jego funkcjonowania w scenie dialogu Mimego i Wędrowca w I akcie Zygryfryda oraz motywu „nici Norn” w prologu *Zmierzchu Bogów* jako nici losu czy też „rozżarzonej”, „płonącej” linii życia. Zasadniczym wnioskiem tych analiz jest funkcjonowanie motywów przewodnich nie jako statycznych symboli, dźwiękowych etykietek czy emblematów pojęć i przedmiotów, lecz w strumieniu czasowym, w narracyjnej ciągłości dzieła, w grze między muzyką, dialogiem i akcją. Związek życia i czasu w jego dynamicznym ujęciu, wyrażający się w metaforze muzyki jako życia i prymacie melodii, uważa Spitzer za kluczowy dla romantyzmu. W kontekście tych analiz konstytutywna dla mitu okazuje się finalna przemiana czasu w beczasową terażniejszość, linearnego w strukturalne, melodii w rytm o szerokiej skali. Rozpatrywana w tej perspektywie reprzyza formy sonatowej nie jest niczym innym, jak specyficznym dla mitu powtórzeniem, ponowną wewnątrzmuzyczną opowieścią. Czymże zaś jest świat muzyki, jak nie powtarzaniem dawnych i coraz to nowszych, przedziwnie trwałych muzycznych opowieści?

Śledząc w najogólniejszych zarysach przemiany pojęcia symbolu (i pojęć mu pokrewnych) w myśli humanistycznej XIX i XX stulecia, konstatujemy, iż pojęcie to nie tylko rozszerza i zwęża swój zakres, zmienia swe znaczenie w kontekście poznawczym różnych dziedzin naukowych, ale też ożywa i obumiera lub też przenosi swe znaczenie na pojęcie opozycyjne lub podrzędne – jak stało się z parą symbolu/alegorii w początkach romantyzmu (między Schellingiem i Friedrichem Schleglem) czy parą symbolu/metafory w II połowie XX wieku (między wczesnym i późnym Ricoeurem). W obliczu owych przemian wszelaka próba projektowania na nowo definicji tych terminów wydaje się przedsięwzięciem

<sup>33</sup> M. Spitzer, dz. cyt. s. 50, 328-329.

<sup>34</sup> Tamże, s. 315-319.

poznawczo chybionym i beznadziejnym. Zamiast o symbolu czy metaforze w ustalonym, zdefiniowanym znaczeniu, lepiej mówić o myśleniu symbolicznym (Eliade) czy projekcji metaforycznej (Spitzer).

Ze sceptycyzmem przyjmuję więc także próby klasyfikacji znaków muzycznych. Powstaje pytanie, czy zadanie jest w ogóle wykonalne, a gra warta świeczki. Wydaje się, iż właściwa droga wiedzie nie poprzez normatywne definicje i systematykę muzycznych jednostek znaczących, lecz bardziej holistyczne spojrzenie na dzieło muzyczne czy np. fenomen stylu historycznego. Przykłady takiego spojrzenia znajdują dziś np. w pisarstwie muzycznym Roberta S. Hattena i Michaela Spitzera. Jest ono możliwe tylko przez ugruntowane historycznie połączenie perspektywy analityczno-semiotycznej i hermeneutycznej.

W eseju zatytułowanym *Pojęcie* Barbara Skarga pisała:

(...) definicje na ogół mają nie tylko opisowy charakter, lecz także normatywny. Zmuszają nas zatem do używania pojęć w ten a nie inny sposób. W rezultacie zaczynamy je traktować jak dobrze ociosane wygładzone klocki, nadające się do różnych konstrukcji. Takie pojęcia nie są elastyczne, szybko też kostnieją, a wraz z nimi język. Zresztą, nie istnieje język terminologiczny. Bezsposornie, mówiąc, staramy się uściślić to, co mamy na myśli, staramy się doprecyzować pojęcia, mamy jednak tę świadomość, że język nieustannie się zmienia, tworzy pojęcia nowe, a starym nadaje nowe znaczenia. Rozmaite więc definicje z czasem starzeją się, toteż odrzucamy je jako niepotrzebny balast<sup>35</sup>.

### Music as a Projection of World

This paper presents an evolution of the concepts of “symbol” and “metaphor” from Arnold Schering to Michael Spitzer. The two notions compete in Schering, although symbol, understood as “a musical image of spiritual sense”, ultimately achieves a slight ascendancy. The evolution and a certain convergence of the two concepts in the previous century is seen by the author of these remarks as a symptom of crisis of metaphysical thought in its traditional, “onto-theological” variety and an indication of a shift in the domain of the meaning of a work of music from ontological “epiphany” towards epistemological “world image”. In the face of this change, any attempt at a redefinition of the two concepts seems cognitively futile and hopeless. Instead of symbol or metaphor in a set and defined sense, it makes more sense to speak in terms of symbolic thinking (Eliade) or metaphoric projection (Spitzer).

In his criticism of mechanical transfer of concepts of general theory of sign into musicology and the doomed attempts of systemizing musical signs, the author postulates a holistic approach to the work of musical work or to the phenomenon of historical style. This is only possible through a historically-based combination of the hermeneutic and the analytical-semiotic perspective.

Leszek Polony – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

---

<sup>35</sup> B. Skarga *Ślad i obecność* Warszawa 2002 s. 147.

ZOFIA ROSIŃSKA

## PRZYGDODNOŚĆ AKSJOLOGICZNA. ESEJ O NIEMOCY

*Władysławowi Stróżewskiemu*

Celem eseju jest zrozumienie wprowadzonej przez Władysława Stróżewskiego kategorii „przygodność aksjologiczna”. Kategoria ta wydaje się szczególnie użyteczna dla pełniejszego opisu i zrozumienia naszego uczestniczenia w kulturze. W myśli Stróżewskiego z kategorią „przygodność aksjologiczna” ściśle związane są następujące pojęcia: „dar”, „sens aksjologiczny” oraz „metaracjonalizm”. Wokół tych czterech kategorii organizowany jest cały esej.

---

W książce *Istnienie i sens*, w rozdziale pt. *Płaszczyzny sensu*, Stróżewski pisze: „wartości zrealizowane wprowadzają wprawdzie ład w nasz świat i w nasze życie, nie ma jednak gwarancji, że ich realizacja będzie każdorazowo udana. Aktualizacja (*resp.* realizacja) wartości wymaga świadomego wysiłku, sam ten wysiłek jednakże nigdy nie wystarczy. Doświadczamy wartości jak daru, który został nam dany, ale który także możemy utracić. Aksjologiczna przygodność stanowi jedno z najgłębszych doświadczeń, jakie nam nieustannie towarzyszą”<sup>1</sup>.

„Jedno z najgłębszych doświadczeń, jakie nam nieustannie towarzyszą”, pozostało filozoficznie nieopisane do końca. Co kryje się pod tym określeniem? Co to znaczy, że wartość jest darem? Na czym polega świadomy wysiłek w realizacji czy aktualizacji wartości? Czy jest taki sam niezależnie od typów i rodzajów wartości? Wreszcie być może pytanie najważniejsze: jakiego rodzaju wizja podmiotu jest tam utajona?

---

<sup>1</sup> W. Stróżewski *Płaszczyzny sensu* [w:] Tegoż *Istnienie i sens* Znak, Kraków 1994 s. 434-435.

Dalszy fragment cytowanego akapitu sugerować może, że chodzi o niemoc w sprostaniu wartościom. Czytamy bowiem: „Mimo to podejmujemy stale na nowo trud realizowania wartości. Więcej: ich niespełnienie, które równocześnie oznacza naszą klęskę, usiłujemy wytłumaczyć przez odwołanie się do jakiegoś wyższego czy głębszego sensu. Pocieszamy się «nie ma złego, co by na dobre nie wyszło», za czym stoi przecież jakaś nadzieja, że jednak nie wszystko poszło na marne”<sup>2</sup>.

Inne określenia, które można by tu przywołać, aby scharakteryzować niewystarczalność świadomego wysiłku do aktualizacji wartości, to że „jesteśmy grzeszni” lub „nie mamy talentu” czy że „nie wszystko udaje się zrealizować”. Określenia te pełnią rolę samorozgrzeszenia czy samousprawiedliwienia. Stanowią rodzaj rezygnacji z wysiłku – przynajmniej na jakiś czas – ale niekoniecznie rezygnacji z daru.

Są one aspektami doświadczenia przygodności aksjologicznej i wymuszają pytania o inne aspekty tego doświadczenia. Zaliczyłabym do nich:

– Po pierwsze, tzw. aksjologiczną ślepotę, często połączoną z lękiem przed wartościami, tzn. niemoc, nieumiejętność rozpoznawania wartości. Zamiast z wartościami mamy do czynienia ze stanami, sytuacjami, zjawiskami, opcjami, procesami, etosami itp. Nie wartościujemy. Jakbyśmy woleli opisywać, interpretować, opowiadać. *Homo narrator* (człowiek narracyjny) zastępuje *homo adaerens* (człowieka wartościującego). Wartościowanie bowiem może być konfliktogenne, fanatyzujące, represjonujące, czyli społecznie mało pożyteczne. Bywa utożsamiane z ocenianiem, a to z kolei kojarzone jest z ocenianiem innych bez merytorycznego uzasadnienia. Oceny stają się ekspresją stanów emocjonalnych i postaw, często nie tyle dotyczą ocenianego fenomenu, ile wyrażają niechęć bądź sympatię do X;

– Po drugie, niezdolność wyboru wartości z wielu dostrzeganych;

– Po trzecie, brak umiejętności hierarchizacji wartości.

Punkt drugi i trzeci są ściśle ze sobą związane. Wydaje się, iż kategoria „wartość” jest zastępowana określeniem „styl życia”. Miałoby to gwarantować większą otwartość i większą tolerancję. Mielibyśmy do czynienia z różnorodnymi stylami życia, jednakowo akceptowanymi społecznie. Zauważmy jednak, że określenie „styl życia” nie unika całkowicie problemów aksjologicznych. Także łączy się z wartościami. „Tolerancja”, „otwartość” nie są terminami czysto opisowymi. Są wartościujące. Zawierają w sobie własne granice. „Otwartość” jest wartością tylko wtedy, kiedy istnieje możliwość zamknięcia, a „tolerancja” przestaje być wartością, jeżeli dozwolone jest wszystko. Pojawia się pytanie o miejsce granicy. I na to pytanie możliwe są różne odpowiedzi. I ono powinno stać się

<sup>2</sup> Tamże.



przedmiotem debat publicznych. Fakt, iż w dyskusjach publicznych nie są podnoszone kwestie granic aksjologicznych, może świadczyć o tym, że oddalamy się od wartości, że zatracamy zdolność ich rozpoznawania, nie uczestniczymy w świecie aksjologicznym. Mamy do czynienia z procesem alienacji aksjologicznej. Rozpoczęty proces alienacji jest już opisywalny.

## Doświadczamy wartości jak daru...

Co to jest dar? Skąd wiemy, że go otrzymaliśmy? Jak można go utracić? I czy zawsze wysiłek podejmowany dla realizacji wartości, ale bez daru wartości, jest wysiłkiem marnotrawionym? Czy widzenie jasne i umiejętność rozróżniania tego, co jest, od tego, co nie jest wartością, można nazwać darem?

Pojęcie „daru” przeszło już z języka potocznego do antropologii kulturowej, a stało się ważnym pojęciem w języku fenomenologicznym. W obu tych dziedzinach wiedzy jednakże „dar” jest rozumiany odmiennie.

W antropologii kulturowej dar to tyle, co wymiana, odwzajemnienie; to społeczny przymus dawania – przyjmowania – oddawania<sup>3</sup>. Jest ściśle połączony z wyważaniem, ocenianiem, adekwatnością, odpowiednością, a także z długiem, spłatą, wyrównaniem, czyli z wymiarem ekonomicznym. I choć literatura zarówno filozoficzna, jak i antropologiczna na temat daru jest już obszerna, to do zrozumienia doświadczenia przygodności aksjologicznej najbardziej użyteczne wydają mi się rozważania J.-L. Mariona przedstawione w eseju z fenomenologii donacji<sup>4</sup>. Rozważania Mariona i Stróżewskiego różnią się, mimo iż oba są opisami doświadczenia fenomenologicznego. Przyjrzenie się opisowi Mariona pozwala wyraźniej dostrzec odrębność myśli Stróżewskiego w obrębie nurtu fenomenologicznego. Różnice sprowadzałyby się do odrębnej wizji podmiotu i wynikających z niej konsekwencji. Nie ukrywam, że koncepcja podmiotu odczytana z prac Stróżewskiego jest mi bliższa<sup>5</sup>. Stróżewski jako fenomenolog nie mógł użyć pojęcia „dar” w sensie potocznym, czysto antropologicznym ani też przypadkowo jako ekspresji stylistycznej. Czuję się zatem usprawiedliwiona, że odwołuję się do pracy J.-L. Mariona.

---

<sup>3</sup> Por. M. Mauss *Szkic o darze* K. Pomian (tł.) Warszawa 1973.

<sup>4</sup> J.-L. Marion *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji* W. Starzyński (tł.) Warszawa 2007.

<sup>5</sup> Odrębnego rozważenia wymaga porównanie myśli Stróżewskiego i Ricoeura na temat daru. Choć Ricoeur nie dotyka problemu przygodności aksjologicznej, na którym się głównie koncentruję, to jego widzenie podmiotu wydaje się bliższe wizji Stróżewskiego niż Mariona. Por. P. Ricoeur *Drogi rozpoznania* J. Margański (tł.) Kraków 2004.

W odróżnieniu od opisu antropologicznego Marion koncentruje się na poszukiwaniu istotny fenomen daru. Przekracza ekonomiczną interpretację daru. Stosuje metodę redukcji fenomenologicznej najpierw wobec dawcy, następnie wobec daru. I „dawcę”, i „dar” bierze w nawias i zastanawia się nad konsekwencjami filozoficznymi przeprowadzonej redukcji. Sprawdza, czy postawienie dawcy w nawias powoduje zlikwidowanie istotnej cechy daru. Okazuje się, że nie. Dar dokonuje się nawet bez dawcy. Doświadczenie ciężaru donacji spada na obdarowanego. To obdarowany musi ukonstytuować dar, czyli odpowiedzieć sobie na pytanie: „Czy w ogóle ma miejsce dar? Wobec daru pozbawionego dawcy, bądź takiego, którego dawca jest anonimowy lub nieznany, co mnie zmusza czy nawet upoważnia do tego, aby w dalszym ciągu mówić o darze”<sup>6</sup>. Jakie kryteria trzeba zastosować, aby móc powiedzieć, że dane wydarzenie (np. pieniądze, przysługa, narzędzie, pomysł) jest darem? Marion mówi, że kryterium, które pozwala na interpretację danego wydarzenia jako daru jest *u z n a n i e*, że wydarzenie pojawiło się, czy nadeszło wtedy, kiedy najbardziej było potrzebne, w odpowiednim momencie, w samą porę. Jest to *intencja przypisywana darowi*. Żadnej innej ontycznej oznaki tu nie ma. Gdyby bowiem była, dar straciłby swoją anonimowość. Konsekwencją uznania jakiegoś wydarzenia za dar jest *poczucie długu, poczucie, że jestem coś winna, bez świadomości co, komu lub czemu jestem winna*. Marion nazywa to najcięższą pod względem moralnym i fenomenologicznym próbą. Zostaje tu bowiem zawieszona zasada, że „*nic nikomu nie jestem w i n n a*”, czyli zasada tożsamości, na której powyższa się opiera. Jednocześnie obdarowanemu zostaje dana decyzja rozpoznania tego, czy dar odsyła do jakiegoś dawcy i tego, kto daje. Mamy tu do czynienia z sytuacją *u z n a n i a b e z p o z n a n i a*. „Niewiedza staje się tu nie tyle przeszkodą, ile specyficzną drogą dostępu (...), rozpoznanie dawcy bez jego poznania wymaga czegoś więcej niż tylko uznania (pod względem poznanego daru) – jedynie miłość mogłaby podjąć takie ryzyko”<sup>7</sup>. Opis fenomenu daru w sytuacji, gdy dawca jest wzięty w nawias, tworzy się od strony obdarowanego, który – jak pisze Marion – „pełni funkcję czystej świadomości fenomenologicznej”<sup>8</sup>.

Następnie Marion zastanawia się, czy można wziąć dar w nawias. Taka próba wydawać się może zaskakująca, ponieważ jeżeli z trzech elementów struktury dawania: „*kto-co-komu dawania*” udało się wziąć „*kto i komu dawania*” w nawias, i nie zmieniło to istoty fenomenu donacji,

<sup>6</sup> Tamże, s. 125.

<sup>7</sup> Tamże, s. 126.

<sup>8</sup> Tamże, s. 128.

to pozostaje tylko jeden element „co dawania”, na którym owa istota mogłaby się oprzeć. Okazuje się jednak, że i „co dawania” może być poddane procedurze redukcji. Po pierwsze, Marion zwraca uwagę, że daru nie należy identyfikować ani z przedmiotem, ani z rzeczą. Mamy bowiem do czynienia z darem władzy, darem klątwy, a także możemy siebie darować innemu, dać słowo czy swój czas. „Co więcej, należałoby wysnuć podstawową zasadę, że im bardziej dar ukazuje się znaczącym, tym mniej urzeczywistnia się on w postaci przedmiotu. (...) Jedyne dary najprostsze i najuboższe są bez reszty zbieżne z przekazaniem jakiegoś przedmiotu; nie ma nawet pewności, czy wszystkie transakcje handlowe (wykluczone już jednak z donacji w jej ścisłym znaczeniu) wyczerpują swój sens w owym prostym przekazaniu. (...) W trybie redukcji dar dokonuje się tym pełniej, im mniej sprowadza się do jakiegoś przedmiotu”<sup>9</sup>. Marion, przeprowadzając redukcję fenomenologiczną w stosunku do daru, przywołuje myśl św. Tomasza, że „istota daru nie polega na tym, żeby już był komuś dany, wystarczy, że ma to w sobie, by mógł być dany”<sup>10</sup>, a więc zdolność do bycia danym stała się cechą zbliżającą nas do istoty fenomenu dawania. Zatem istotą daru, w charakterystyce Mariona, stała się „dawalność/przyjmowalność”. Pytanie, które się tu narzuca i pozostaje otwarte, to pytanie o możliwość fenomenu, który nie mógłby być darem w powyższym rozumieniu.

Marion podkreśla jeszcze jedną właściwość daru i fenomenu dawania, a mianowicie ich *o d n a w i a l n o ś ć*. „(...) za każdym razem dar jawi się, a fenomen się daje w sposób nowy, niepełny. (...) jeżeli świadomość chce otrzymać dar (...), musi ustawić się i nastawić się na wydarzenie, czekać na fenomen tam, gdzie i tak jak on się daje (...), chodzi o punkt docelowy, o spotkanie, o cel, na który należy wystawić się i przyjąć to, co się wydarza”<sup>11</sup>.

Nie do końca fenomenologiczna analiza daru i donacji Mariona jest jasna. Jednakże porównanie jej z myślą Stróżewskiego pozwala na wydobycie różnicy pomiędzy nimi. Wartości doświadczane jako dar, gdyby rozważał je Marion, nie sugerowałyby poszukiwania dawcy, czyli figury transcendentnej wobec doświadczenia. Wycofywałyby nas z obszaru metafizyki. Wyprowadzałyby nas również poza obszar podmiotowości rozumianej aktywnie i twórczo jako „ja” konstytuujące i samostanowiące. Tymczasem rozważane przez Stróżewskiego, wprowadzają nas w obszar metafizyki i podmiotowości aktywnej. Marion pisze: „Fenomenologia donacji radykalnie kończy, naszym zdaniem po raz pierwszy, z «podmiotem» i wszystkimi jego nowymi postaciami. (...) Aby skończyć z «podmiotem», nie należy

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 132.

<sup>10</sup> Tamże, s. 133.

<sup>11</sup> Tamże, s. 145-146.

dokonywać jego zniszczenia, lecz jego odwrócenia – obrócenia”<sup>12</sup>. To „obrócenie” polega na tym, że podmiot, czyli „ja” myślące, konstytuujące, samostanowiące, przestaje być źródłem centrum, a staje się postawionym, „oddanym”, który sam może się „oddawać” innemu oddanemu. Pojawia się tu zagadnienie interdonacji i miłości, „słowa najbardziej zbezczeszczonego ze słów”<sup>13</sup>, ale jak stwierdza autor, jest to obszar „pod względem badawczym dziewiczy”<sup>14</sup>.

Stróżewski tymczasem pisze: „Jedynym możliwym dla nas dostępem do rzeczywistości jest doświadczenie. Przez doświadczenie – pisze dalej – w najszerszym znaczeniu tego słowa rozumiem wszelki sposób dania czegokolwiek. To, co dane, dane jest pierwotnie bez żadnych ograniczeń i bez żadnej selekcji, i tak powinno być ujmowane (...). Mówiąc obrazowo: dane jest wszystko, co jak gdyby *przychodzi do nas*, «znajduje nas», w takim samym stopniu, w jakim my znajdujemy je przy maksymalnie receptywnym (a więc i biernym) nastawieniu naszej podmiotowości. Ale w określony sposób dane mi jest także to, co jak gdyby *wychodzi ode mnie* jako podmiotu aktywności: to, co wytwarzam, narzucam, projektuję, jak również samo wytwarzanie, narzucanie, odnoszenie się. Wszystko to spleta się w jedną, pierwotnie daną całość, w której rozróżnienie tego, co «bierne» i «czynne», co «przedmiotowe» i «podmiotowe», nie znajduje jeszcze pełnego uzasadnienia (...). Tego rodzaju sytuację chciałbym nazwać *sytuacją pierwotną*”<sup>15</sup>.

Innymi słowy to, co aktywne w podmiocie, jest mi również dane, zatem nie mogę aktywności nie dostrzegać, nie zauważać. „Jednakże podstawowym, fundamentalnym doświadczeniem, ujmującym swoistość tego, co dane jest mi podmiotowo, w przeciwieństwie do tego, co dane jest mi jako niebędące mną, jest doświadczenie różnicy między przeżyciami wyrażającymi się w *jestem i jest*”<sup>16</sup>.

„Ja” w rozważaniach Mariona staje się tym, kto otrzymuje i siebie otrzymuje z tego, co dane. Staje się „oddanym”. Podobnie w rozważaniach Stróżewskiego. Różnica wydaje się niewielka, jednakże ważna. Otrzymane „ja” w myśleniu Stróżewskiego jest *a k t y w n e*. „Dany jestem i ja sam, moje istnienie, myślenie, moja podmiotowa aktywność”<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Tamże, s. 384-385.

<sup>13</sup> Tamże, s. 386.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> W. Stróżewski *Fenomenologia i dialektyka. Doświadczenie integralne* [w:] *Tegoż Istnienie i sens* dz. cyt. s. 225.

<sup>16</sup> Tamże, s. 227.

<sup>17</sup> Tamże, s. 226.

Zabrakło mi w rozważaniach Mariona dotyczących doświadczenia daru refleksji nad kategoriami powinności, odpowiedzialności i buntu. Doświadczenie winy, zobowiązania i wdzięczności, o których pisze Marion i które według niego towarzyszą świadomości otrzymania daru, nie są tym samym, co powinność i odpowiedzialność za zrealizowanie daru, bunt przeciwko temu, co dane, czy utrata tego, co dane. Być może wątpliwości i pytania wyrażone wobec koncepcji Mariona nie są zasadne, ponieważ jego intencją jest uchwycenie istoty daru niezależnie od charakteru, typu czy rodzaju donacji.

W odróżnieniu od Mariona Stróżewski podkreśla w doświadczeniu daru pojęcia realizacji, odpowiedzialności, wysiłku, utraty, czyli aspekty doświadczenia pominięte przez Mariona. Pominięte być może dlatego, że nie prowadzą do przemiany wizji podmiotu z aktywnego w recepcyjny. Niejasne jednakże pozostaje, dlaczego nie można charakteryzować podmiotu jako figury zależnej, ale nie w pełni oddanej. Być może właśnie wartości doświadczone jako dar, ujawniłyby inny charakter istoty donacji i pozwoliłyby na stworzenie koncepcji podmiotu jako aktywno-receptywnego, takiego, jaki wydaje się być zawarty w myśli Stróżewskiego. Dla Stróżewskiego doświadczenie wartości miałoby przywilej bycia przykładem ilustrującym czy otwierającym świadomość na dodatkowe właściwości doświadczenia donacji, na inną nieco wizję podmiotu.

Można by powiedzieć, że Stróżewski wychodzi od tego, do czego dochodzi w swojej redukcji Marion. „Sytuację pierwotną”, w której nie można jeszcze rozróżnić tego, co podmiotowe, od tego, co przedmiotowe, tego, co sensowne, od tego, co bezsensowne, tego, co racjonalne, od tego, co irracjonalne, można rozumieć jako opis „sytuacji pierwotnej” człowieka zarówno w jego aspekcie indywidualnym, genetycznym – dodam, że tak właśnie opisuje Freud źródłowość psychiki ludzkiej, czyli psychikę niemowlęcia – jak i w jego aspekcie strukturalnym jako doświadczenie człowieka dorosłego, które można określić jako doświadczenie fenomenu donacji.

Ale już w tej najbardziej pierwotnej sytuacji, twierdzi Stróżewski, można zaobserwować przejaw dialektyki, czyli doświadczenie „mogę – nie mogę”. Wydaje się, że umieszczenie doświadczenia „mogę – nie mogę” w sytuacji pierwotnej jest wyrazem zgody na pojecie „siły” użyte przez Ingardena w charakterystyce człowieka. Ingarden pisze: „Raz powstały bez względu na to, z jakich sił i na jakim podłożu, jestem siłą, która sama siebie mnoży, sama siebie buduje i sama siebie przerasta, o ile zdoła się skupić, a nie rozproszy się na drobne chwile ulegania cierpieniu, lub poddawania się przyjemności. (...) jestem siłą, co chce być wolna (...), trwać i być wolna może tylko wtedy, jeżeli siebie samą dobrowolnie odda na wytwarzanie dobra, piękna i prawdy. Wówczas dopiero istnieje”<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> R. Ingarden *Książeczka o człowieku* Kraków 1987 s. 68-69.

W tym najbardziej pierwotnym doświadczeniu „mogę – nie mogę” przejawia się już doświadczenie wolności i ograniczenia, które są współ dane, to znaczy, że w doświadczeniu wolności jest już zawarte doświadczenie ograniczenia. „Jest to doświadczenie ograniczenia jako takiego: przeświadczenie o tym, że moja moc czy moja władza nad tym, co dane, nie są nieograniczone, choć zrazu nie wiem i być może nigdy nie będę wiedział, jakie są jej granice”<sup>19</sup>.

Wartość jako dar staje się w wypowiedziach Stróżewskiego zadaniem, poleceniem, bodźcem, pchnięciem zmuszającym do wewnętrznej, duchowej aktywności. Jest czymś innym, czymś więcej niż tylko stwierdzeniem – co sugeruje Marion – że wydarzenie zjawilo się we właściwym momencie. Wtedy bowiem mamy do czynienia jedynie z przyjęciem, z uznaniem wydarzenia za dar, z „responsem”. Dar opisany przez Mariona ma inne konsekwencje egzystencjalne niż dar wartości w rozumieniu Stróżewskiego.

W doświadczeniu wartości, jeżeli dobrze interpretuję myśl Stróżewskiego, w odróżnieniu od jego opisu podanego przez Mariona, nie mamy odwróconej intencjonalności. To nie wartości kierują swoją intencją ku nam, „uwodząc nas” w taki lub inny sposób, ale my je odkrywamy. „Są odkrywane”. Zarazem, mimo że są odkrywane, doświadczamy ich jako daru, który możemy utracić. „Mimo to podejmujemy stale na nowo trud realizowania wartości”. To podejmowanie na nowo wysiłku jest także związane z doświadczeniem daru wartości. Aktywne momenty doświadczenia daru są obecne w myśli Stróżewskiego, a nie są obecne u Mariona. Stróżewski pisze, że wartości zawierają w sobie moment roszczenia. „Ten moment roszczenia nie tylko jest racjonalny, ale sam obiecuje – jeśli wartość zostaje spełniona – aksjologiczne usensownienie rzeczywistości”<sup>20</sup>. Na inny moment doświadczenia *bonum* i *pulchrum* kładzie nacisk Stróżewski. Doświadczając daru wartości, doświadczamy ich roszczenia do realizacji, ale także obietnicy i nadziei, że poprawią, po spełnieniu, ład świata. Dlatego właśnie utrata daru, utrata wartości jest tak głębokim doświadczeniem. Tracimy wówczas możliwość wprowadzenia ładu nie tylko w nasze życie, ale w nasz świat. Tracimy zdolność usensownienia jednego i drugiego. Doświadczamy niemocy. Czy doświadczamy także możliwości wyrwania się z niemocy? O tym już Stróżewski nie mówi.

<sup>19</sup> W. Stróżewski *Fenomenologia i dialektyka...* wyd. cyt. s. 227.

<sup>20</sup> Tenże *Płaszczyzny sensu* wyd. cyt. s. 434.

## Sens aksjologiczny

Pisząc o wartościach, Stróżewski pisze jednocześnie o sensie aksjologicznym, ponieważ ujmuje wartości jako elementy sensotwórcze, to znaczy, że wartości konstytuują sens i ten sens nazywa sensem aksjologicznym. Same wartości są odkrywane (czy dar jest odkrywany? – odkrywanie daru zmienia nieco sposób myślenia o darze), a sens jest przez nie konstytuowany. Ten ostatni może przemienić nasze życie. Może otworzyć prześwity istoty. Ale podkreślmy słowo „może”. Nie mamy tu do czynienia ze światem automatycznych mechanizmów. Wymaga on bowiem – inaczej niż u Mariona – naszej aktywności nie tylko recepcyjnej. Jakiej? Marion mówi o uznaniu bez poznania. Jakieś rozpoznanie jednak jest w uznaniu zawarte. Nie chodzi tu jedynie o recepcję natury intuicyjnej, choć także i intuicja nie wyklucza rozpoznawania.

Pisząc o sensie aksjologicznym, Stróżewski odwołuje się do rozróżnień dokonanych przez Henryka Elzenberga. Elzenberg rozróżnia trzy rodzaje sensów: sens logiczny, teleologiczny oraz aksjologiczny. Sens aksjologiczny jest ściśle związany z wartością. Píše on: „Pojęcie sensu stosuje się do istnień. Wartościowe są przedmioty (rzeczy, osoby); słuszne i powinny – akty, zachowania się; nadwartościowe – cechy: sensowne istnienia (...). Jeśli przedmiot jest wartościowy, istnienie jego jest sensowne. Wartość przedmiotu nadaje sens jego istnieniu”<sup>21</sup>, ale także „sens przedmiotu to jakaś cecha nadawania wartości innym przedmiotom, promieniowanie wartości”<sup>22</sup>.

Pojęcie „sensu” w przekonaniu Elzenberga jest ściśle połączone nie tylko z pojęciem „wartości”, ale także z pojęciami „słuszności” i „powinności”. Jest jednak słabsze od „słuszności” i „powinności”. „Sens nie uzasadnia, tylko usprawiedliwia (...), nie stwarza też powinności (...) istnienie sensowne nie staje się istnieniem powinnym (...). Pochodny charakter sensu (od wartości, od powinności, od słuszności) musi być wciąż utrzymany na oku”<sup>23</sup>. Dodaje jeszcze, charakteryzując bliżej związek sensu i wartości, że „żaden przedmiot nie może być sensowny – nawet przedmiot najbardziej wartościowy! – jeżeli jest sam, w izolacji. (Z wartością jest na odwrót: o wartości przedmiotu decydujemy, rozpatrując go właśnie w izolacji)”<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> H. Elzenberg *Aksjologiczne pojęcie sensu* [w:] Tegoż *Z filozofii kultury* Kraków 1991 s. 341.

<sup>22</sup> Tamże, s. 351.

<sup>23</sup> Tamże, s. 343, 347.

<sup>24</sup> Tamże, s. 350.

Nie wszystkie rozróżnienia dokonane przez Elzenberga wykorzystuje w swoim myśleniu Stróżewski. Sam rozróżnia sześć rodzajów sensu, a dokładniej, jak sam to określa, sześć płaszczyzn, na których problematykę sensu rozważa: płaszczyznę semantyczną, fenomenologiczną, ontologiczną, ontyczną, aksjologiczną, wreszcie – metafizyczną. W tej wypowiedzi skupiam się głównie na płaszczyźnie aksjologicznej, a dokładniej na kategorii i fenomenie przygodności aksjologicznej, którego to fenomenu Elzenberg nie dostrzega.

Przygodność aksjologiczna – jak to opisuje Stróżewski – to doświadczenie niemocy w realizowaniu wartości. Nie wiemy jednakże, czy znaczy to, że wartości są nam dane, ale nierozpoznane, czy rozpoznane, ale nieprzyjęte, czy też nie są nam dane możliwości – podmiotowe lub kulturowo-społeczne – aby wartościom sprostać. Nie wiemy też, czy doświadczenie niesprostania jest związane z utratą sensu. Bo jeżeli wartości konstytuują sens, to niemoc w realizowaniu wartości oznaczałaby niemoc w konstytuowaniu sensu.

Doświadczenie utraty sensu to jeden z osiowych elementów doświadczenia melancholii czy depresji. Co prawda Stróżewski podkreśla konieczność ponownego wysiłku, a nie zaniechania wysiłku, ale nie możemy nie zauważyć, że depresja staje się chorobą społeczną w całym cywilizowanym świecie. Ponowny wysiłek, następna próba często nie następuje. Pojawia się natomiast nihilizm. Możliwość wyrwania się z niemocy nie jest doświadczana.

Uwagi Elzenberga pomagają jednak uzupełnić opis przygodności aksjologicznej. Szczególnie uwaga o konieczności „krążenia wartości” i o wspólnotowym charakterze sensu. Dodajmy do tego, że doświadczenie przygodności aksjologicznej, doświadczenie aksjologicznej niemocy może być także rezultatem braku wspólnot aksjologicznych. Rezultatem braku rozmowy, która dotyczyłaby wartości i sposobów ich dostrzegania, rozumienia i realizowania. Mam na myśli nie tylko rozmowę pomiędzy dwojgiem osób, ale także rozmowy publiczne. „Wartości krążą”, a sens konstytuuje się we wspólnotach. Stróżewski także uważa, że wartości realizowane są indywidualnie. Indywidualnie są odczytywane i odkrywane. Choć nie pisze o tym wprost, z kontekstu wynika, że i sens jest konstytuowany indywidualnie. Chyba nie docenia wagi wspólnoty.

Stróżewski, pisząc o sensie aksjologicznym, wprowadza dodatkową kategorię: „sens postulowany”. Sens postulowany nie jest konstytuowany przez wartości, jego źródłem jest nadzieja, którą może podbudować tylko religia. Wartości natomiast służą jako uzasadnienie postulatów, „że jest trafny i słuszny, ale i możliwy do spełnienia”<sup>25</sup>. Jednocześnie Stróżewski

---

<sup>25</sup> W. Stróżewski *Płaszczyzny sensu* wyd. cyt. s. 437.



twierdzi za św. Augustynem, że rozum wyprzedza wiarę, czyli wyprzedza to, co pozaracjonalne. Zdanie to może zdumiewać, jeżeli rozum łączymy tylko z czystym racjonalizmem, czyli przekonaniem, że jedyną wartością jest prawda i że rozum ma kompetencje nieograniczone. „Rozum nieuległy prawom i sumieniu zostałby najstraszliwszą plagą ludzkości, w podstępach i przewrotności nie znającej granic – poświęcający wszystko egoizmowi”<sup>26</sup>. A jednocześnie pisze Stróżewski: „Nie ma sensu bez myśli, nie ma sensu bez racjonalności”<sup>27</sup>, ale takiej, która jest świadoma własnych ograniczeń. Dlatego w miejsce racjonalizmu używa kategorii racjonalność i metaracjonalizm.

## Metaracjonalizm

Czym jest metaracjonalizm? To druga nowa kategoria poza „przygodnością aksjologiczną” wprowadzona przez Stróżewskiego. Metaracjonalizm to racjonalność wyższego stopnia, to rozum refleksyjny, który uznaje, że istnieją obszary doświadczenia, których nie da się sprowadzić do działań czysto racjonalnych. Do takich obszarów należy wszelkiego rodzaju twórczość, w tym także sztuka. Ich sensu nie da się całkowicie zracjonalizować. Gdyby bowiem tak było, sztuka przestałaby zachwycać. Nie poznanie zatem staje się w stosunku do tych obszarów najważniejsze, ale rozumienie sensu ich istnienia.

Głównym celem metaracjonalizmu przestaje być prawda i jej poznanie. Staje się nim rozumienie sensu i włączenie w obszar badania także innych niż prawda kategorii, jak dobro czy piękno. Najkrócej – metaracjonalizm to racjonalizm świadomy swoich granic.

Metaracjonalizm – jeśli rozumieć właściwie myśl Stróżewskiego – jest nie tylko samoświadomym racjonalizmem, ale określa również postawę badawczą, która przyjmując takie założenia, potrafi dostrzec te obszary życia człowieka w kulturze, które są niedostrzegane przez racjonalizm czysty. Potrafi dostrzec na przykład doświadczenie aksjologicznej przygodności, zwrócić na nie uwagę i je scharakteryzować. To dlatego Stróżewski pisze: „Ojcem racjonalizmu jest zdziwienie, rodzicami metaracjonalizmu stają się dodatkowo przerażenie i zachwyty. Czy jest rzeczą rozumną kapitulować przed nimi?”<sup>28</sup>. To ostatnie pytanie sugeruje, że rozum, w jego pojmowaniu przez czysty racjonalizm, nie dostrzega tych aspektów świata – „ciemnych, zagmatwanych, nieprzejrzystych i nieprzeniknionych” – które budzą przerażenie i zachwyty. Rozum, w jego pojmowa-

<sup>26</sup> Tenże *Racjonalizm i metaracjonalizm* [w:] Tegoż *Istnienie i sens* wyd. cyt. s. 417.

<sup>27</sup> Tenże *Płaszczyzny sensu* wyd. cyt. s. 429.

<sup>28</sup> Tenże *Racjonalizm i metaracjonalizm* wyd. cyt. s. 419.

niu przez metaracjonalizm – czyli rozum jako rozumienie – nie boi się tego, co niejasne. „Stwierdzenie istnienia niejasnych sfer danych do zrozumienia jest pierwszym zadaniem metaracjonalizmu”<sup>29</sup>. Dla metaracjonalizmu racjonalizm jest jednym ze sposobów poznawania świata, ale nie jedynym, choć, dodaje Stróżewski, być może najlepszym.

Dla filozofii kultury, dla której „doświadczenie” jest jedną z centralnych kategorii, postawa metaracjonalistyczna staje się jedyną. Umożliwia korzystanie z wielu sposobów rozumiejącego poznawania: od intuicji, interpretacji, rozpoznania i uznania do analizy logiczno-metodologicznej. Pozwala to na dostrzeżenie i opis nie tylko wymienionych już ciemnych miejsc świata, które budzą przerażenie i zachwyt, jak i tych odczuwanych w doświadczeniu głęboko religijnym czy estetycznym, ale także doświadczenia życia codziennego, w którym nie ma ani zachwyty, ani przerażenia, ani racjonalności. Jest natomiast lęk, niepewność, izolacja, osamotnienie, smutek i czasami radość.

### Czy te rozważania pozwalają na lepsze rozumienie sztuki?

„Dwa tylko sposoby naszej aktywności zbliżają nas do tajemnicy istnienia: filozofia i sztuka. Każda czyni to inaczej, ale każda w tym właśnie widzi ostateczną rację swojego bytu”<sup>30</sup>. Niepopularne to przekonanie. I filozofia, i sztuka raczej unikają słowa tajemnica. Mamy do czynienia z pytaniami, problemami, rozwiązaniami i interpretacjami. W filozofii powoli zdają się odżywać zainteresowania metafizyczne. W sztuce – jeżeli ożywiają, to są jeszcze mało dostrzegalne. Dominuje sztuka krytyczna, sztuka ciała, *performance* i *video-art*. Nie uwznioślają, choć pobudzają. Nie odrywają nas od rzeczywistości codziennej. Są w nią zaangażowane. Nie mamy Norwida i nie mamy Leśmiana – dwu autorów, których Stróżewski wybrał, aby wydobyć z nich zawarte *implicite* w ich poezji treści metafizyczne i egzystencjalne. Nie mamy Dostojewskiego, którego konkretyzację etyczną zbrodniczej egzystencji dokonaną przez ks. Tischnera przywołuje autor, ani Blake’a. O innych wiemy mało.

Pisząc o prawdziwościowej funkcji sztuki, Stróżewski podkreśla, że polega ona na „odsłanianiu czegoś, czego bez jej pomocy dostrzec lub doświadczyć nie bylibyśmy w stanie. Nie jest to bynajmniej ta postać naszej rzeczywistości, z którą mamy do czynienia w codziennym doświadczeniu. Sztuka sprawia, że doświadczenie to zostaje w jakiś szczególny sposób

<sup>29</sup> Tamże, s. 420.

<sup>30</sup> Tenże *Płaszczyny sensu* wyd. cyt. s. 436.

przekroczone, że sami zostajemy przeniesieni w jakiś inny wymiar: istoty rzeczywistości, istoty czystych jakości, w szczególności jakości metafizycznych, w sferę idei<sup>31</sup>. Dodajmy do tego, co także podkreśla autor, że tylko sztuka odkrywa prawdę poprzez wartości estetyczne. Mocne to kryteria i charakterystyka sztuki. Liczne wytwory, aktualnie prezentowane w galeriach, także międzynarodowych, ich nie spełniają. Trzeba jednakże zadać sobie pytanie na temat nas samych jako odbiorców. Być może nie jesteśmy „odpowiednio wyczuleni na wartości metafizyczne”. Dotyczy to także artystów. Czy nie mamy daru wartości, czy też doświadczenie przygodności aksjologicznej stało się *signum temporis*?

Stróżewski częściowo tylko podziela moje niepokoje. Nie chce zmieniać określenia tego, czym jest i co to jest sztuka, ma bowiem przed oczyma najlepsze jej przejawy i one egzemplifikują mu zakres teoretycznych przekonań. Natomiast te wspomniane przeze mnie powinny – w jego przekonaniu – znaleźć dla siebie inną nazwę niż „sztuka”, chociaż dostrzega także niebezpieczeństwo zbyt szybkiego odrzucenia „produktów”. „Choć jako widzowie byliśmy początkowo zagubieni, poradziliśmy sobie z estetyczną wartością na przykład *ready made*, które dawno przestało szokować, jak z *minimal art* czy hiperrealizmem<sup>32</sup>. Jednakże to, że coś przestało szokować, nie czyni tego czegoś dziełem sztuki. I nie znalazłam w jego tekstach interpretacji, która zaświadczałaby o istnieniu w nich wartości estetycznych, moralnych czy metafizycznych. Żadnej konkretyzacji aksjologicznej. Być może wprowadzenie kategorii „arcydzieła” pozwala autorowi na rozszerzenie granic sztuki i włączenie w jej obręb dzieł, które arcydziełami nie są.

W książce Mariona pojawiają się pojęcia: *ens, unum, verum, bonum, pulchrum*, ale traktuje je on jako odmiany fenomenu przesyconego, a nie jako wartości. Fenomen przesycony to fenomen, w którym naoczność przekracza pojecie. Nie daje się domniemać. Przedmiot udostępnia tylko jedną stronę i strona ta fascynuje nas tak, że nie następuje dalsza synteza. Nie daje się znieść. „Chodzi o «cierpienie» w widzeniu pełnego światła i ucieczkę od niego przez odwrócenie się ku rzeczom, na które możemy spoglądać<sup>33</sup>”.

Także u Stróżewskiego pojawia się kategoria „przesycenia”. W artykule pt. *O możliwości sacrum w sztuce* pisze: „Nie tylko nie wszystkim jakościom estetycznym udają się połączenia z *sacrum*, ale i te, które się nadają, mogą okazać się nieprzydatne. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy wartości estetyczne tak bardzo przesycają dzieło, tak wysuwają się na plan pierwszy, że uniemożliwiają przejawienie się przez nie wartości innego rodza-

<sup>31</sup> Tenże *Trzy wymiary dzieła sztuki* [w:] Tegoż *Wokół piękna* Kraków 2002 s. 25.

<sup>32</sup> Tamże, s. 45.

<sup>33</sup> Tamże, s. 250.

ju”<sup>34</sup>. Stróżewski wymienia dwie sytuacje, które zagrażają pojawieniu się jakości *sacrum*: przerost wartości estetycznych oraz kicz, czyli brak autentycznych wartości, które do tego, aby pojawiła się jakość *sacrum*, są konieczne. Podkreśla, że *sacrum* uobecnione w dziele sztuki fascynuje bardziej niż czyste piękno. Jest tajemnicze, jest tajemniczością nieprzeniknioną. „Najważniejsze jest to, że ów charakter nieprzeniknionej tajemniczości przenosi nas do istoty tajemniczości w ogóle, do jej idei przekraczającej wyjściowe dzieło sztuki, ale uobecnionej w nim i przez nie”<sup>35</sup>.

Czy można powiedzieć, że *sacrum* jako wartość uobecniona w sztuce jest darem? Komu jest on dany? Artyście, który usiłuje ją zrealizować w dziele, czy odbiorcy, którego zadaniem jest ukonstytuowanie tej wartości?

Mówiąc o sztuce, Stróżewski mówi raczej o sensie dzieła sztuki niż wprost o wartościach. Ale ten sens to sens aksjologiczny, czyli realizując go w procesie twórczym lub odczytując w rozumieniu, jesteśmy nastawieni na wartość, na jej dostrzeżenie, doznanie i scharakteryzowanie, na dostrzeżenie w nim tego, co racjonalne, i tego, co zracjonalizować się nie da. „W odniesieniu do dzieła sztuki można by mówić i o sensie, i o szczególnym «nadsensie», podobnie jak i o jego wartościach estetycznych i nadestetycznych”<sup>36</sup>. „Nastawienie na wartość” nie jest tylko czystą formułą językową. Ta formuła określa inny sposób życia, inny sposób naszej egzystencji. Dlatego utrata tego nastawienia, niemoc w sprostaniu wartości jest tak bolesnym doświadczeniem. To utrata pionowego wymiaru naszego życia indywidualnego i kulturowego.

W przekonaniu Stróżewskiego sztuka może przyczyniać się do podtrzymania pionowego wymiaru przez swój symboliczny język. „Czyż przez swój symboliczny «język» nie stwarza ona nowych światów, znacznie bogatszych od tego, co powierzchwniowo «przedstawia»? Nie jest to jednak jedyne rozumienie symboliki sztuki, skądinąd może ona poprzez symbol odkrywać transcendentną wobec siebie rzeczywistość, która w inny sposób nie pozwoliłaby się odsłonić. Dotykamy tu trudnego zagadnienia konstytucji sensu sztuki (w jej wymiarze symbolicznym), zagadnienia, którego nie potrafimy obecnie rozwiązać”<sup>37</sup>. Stróżewski jako przykład symboli (nie alegorii) pojawiających się w sztuce wymienia Mickiewiczowskie „44”, poezję Blake’a czy Słowackiego, a także *Trójcę świętą* Andrieja Rublowa. Ja ze swojej strony dodałabym jeszcze malarstwo Jerzego Mierzejewskiego. Mierzejewski maluje krajobrazy, ale patrząc na nie, jakoś wie-

<sup>34</sup> Tenże *O możliwości sacrum w sztuce* [w:] *Sacrum i sztuka* N. Cieślińska (red.) Kraków 1989 s. 35.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Tenże *Racjonalizm i metaracjonalizm* wyd. cyt. s. 418.

<sup>37</sup> Tenże *Symbol i rzeczywistość* [w:] Tegoż *Istnienie i sens* wyd. cyt. s. 452.

my, że chodzi o coś więcej niż o fotografię widoku. Nie wiemy jednakże, czym jest to „coś więcej”. Można tylko powtórzyć to, co Stróżewski powiedział o ikonie Rublowa: że „przenosi nas w tajemnicę, zapraszając niejako do jej czystej kontemplacji”<sup>38</sup>.

Czy sztuka symboliczna może pomóc w przezwyciężeniu alienacji, przywrócić stan partycypacji, czyli pierwotną unię człowieka ze światem *sacrum* i mitami? Czy doświadczamy stanu opisanego przez Ricoeura: „Tak czy owak – coś zostało stracone, bezpowrotnie utracone – bezpośrednio wiary. Atoli, jeżeli nie potrafimy podług pierwotnej wiary wżyć się już w wielkie symbolizmy nieba (...), to przynajmniej my wszyscy ludzie współcześni możemy zdążyć drogą krytyki ku powtórnej naiwności. Albowiem wszyscy jesteśmy dziećmi krytyki – filologii egzegezy, psychoanalizy; teraz natomiast oczekujemy krytyki, która doprowadziłaby do odnowy, a nie do zubożenia. Innymi słowy jedynie *interpretując* możemy ponownie *słyszeć* i *rozumieć*”<sup>39</sup>?

Zatem należałoby dostrzec jeszcze jeden stan psycho-duchowy, poza opisanymi przez Stróżewskiego *mimesis* i *methexis*. Można go nazwać „pragnieniem uczestnictwa”, „tęsknotą za uczestnictwem”. Jeżeli istnieje pragnienie uczestniczenia, to interpretacja sztuki symbolicznej może umożliwić ponowne słyszenie i widzenie. Interpretacje dokonane przez Stróżewskiego to umożliwiają.

„Pragnienie uczestniczenia” jest związane z „aksjologiczną przygodnością”. W jednym i drugim wypadku mamy do czynienia z niemocą, z niesprostaniem. W jednym i drugim nie jesteśmy całkowicie odseparowani. Pozostała pamięć obdarowania. Kiedy zniknie pamięć i tęsknota, wtedy nie będzie już o czym mówić, nie będzie czego interpretować ani nie będzie warto interpretować. Drugi biegun „sytuacji pierwotnej”, biegun „mogę” będzie kruszał. Pozostanie tylko odwzorowywanie. W 1956 roku Mieczysław Porębski pisał: „Sztuka nie jest dla mnie ani wypoczynkiem, ani ucieczką. Szukam w niej afirmacji swych przeżyć i oczekiwań, szukam natchnienia w postępowaniu, podpory i pomocy w chwilach złych i trudnych. Uważam ją za najczulszy instrument kontrolny dla wszystkiego, w co wierzę i co mnie otacza. Dlatego żądam od niej dużo. Żądam między innymi, żeby mi unaocniła i potwierdziła sens czasu, w którym żyjemy”<sup>40</sup>. Czy aby sprostać tym żądaniom, wystarczy *mimesis*, cokolwiek rozumiemy przez to słowo?

---

<sup>38</sup> Tamże, s. 457.

<sup>39</sup> P. Ricoeur *Egzystencja i hermeneutyka* PAX 1975 s. 18.

<sup>40</sup> M. Porębski *Sztuka naszego czasu* Warszawa 1956 s. 5.

### Axiological Contingency. Essay on Incapacity

The purpose of this essay is to understand the category of “axiological contingency” introduced by Władysław Stróżewski. This category seems particularly useful for the more complete description and understanding of our participation in culture. In Stróżewski's thought, there are several concepts or categories closely related to the category of “axiological contingency”: the concepts of “gift”, of “axiological sens”, and of “meta-rationalism”. The whole essay is organized around these four categories.

*Zofia Rosińska* – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

RAFAL SOLEWSKI

METAFIZYKA I SYNTEZA W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ  
NA PRZYKŁADZIE INTERPRETACJI DZIEŁ  
BOBA WILSONA, BILLA VIOLI I JAMESA TURRELLA

Po przeprowadzeniu opisowych analiz wybranych współczesnych dzieł Boba Wilsona, Billa Viola i Jamesa Turrella autor wskazuje na metafizyczną tęsknotę artystów, widoczną w dziełach jeszcze przy próbie fenomenologicznego podejścia, ale także podkreśla konieczność dopowiedzenia prac hermeneutyczną interpretacją, która ujawnia lokalizację funkcji estetycznej w poetyce, pogłębiając w ten sposób metafizyczny sens dzieł, a przez to utwierdzając tożsamość odbiorcy, zgodnie z Gadamerowską koncepcją *Auffühen*.

---

Wydaje się, że w sztuce współczesnej, przepelnionej szeroko popularyzowanymi komunikatami krytycznymi wobec światopoglądów i systemów wartości budujących dotychczas tożsamość człowieka, problematyka religijna nie tylko utraciła funkcję „uprawomocniającą” istnienie sztuki (co wg m.in. Gadamera było przyczyną powstania dziedziny zwanej estetyką w czasach Baumgartena, Kantowskiego poszukiwania prawdy ukrytej w doświadczeniu piękna czy Heglowskich tez o „przeszłościowym charakterze sztuki”)<sup>1</sup>, ale często religia bywa właśnie krytyki przedmiotem.

Wbrew jednak pozorom, obok mniej lub bardziej udanych prac architektonicznych służących kultom czy produktów masowej kultury dewocyjnej, w obrębie instalacji, instalacji wideo czy sztuki „imaterialów” pojawiają się dzieła łączące inspirację metafizycznym doświadczeniem

---

<sup>1</sup> Por. H.-G. Gadamer *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto* K. Krzemieniowa (tł.) Oficyna Naukowa, Warszawa 1993 s. 4-29.

związanym z religią, wielorakie rozumienie Innego oraz różnie konstruowane i lokalizowane elementy o zadaniach estetycznych, postrzeganych w kategoriach obiektywnego piękna – i zmysłowo odbieranego, i doświadczanego dzięki rozumowemu pojmowaniu poetyk i wysiłkowi wyobraźni.

\* \* \*

Reżyser i autor instalacji Robert Wilson na tradycyjne widowisko pasyjne w Oberammergau w 2000 r. przygotował instalację *14 Stations* (czyli *14 stacji*, tradycyjnie tworzących katolicką drogę krzyżową)<sup>2</sup>. W centrum przedsiionka instalacji (pierwszej stacji) stała beczka, z której wnętrza dobiegały odgłosy wody oraz słowa wyroku Piłata na początku Golgoty. Dalej po sześć pawilonów-domków z szaro-białego i jasnobrązowego drewna, przykrytych dwuspadowymi dachami, ustawiono symetrycznie po dwóch stronach chodnika wyłożonego deskami, jakby w „obozowym” porządku. Ich wnętrza, możliwe do oglądania tylko przez małe okienka we frontowych ścianach, niczym kapliczki do prywatnej dewocji ukazywały kolejne 12 scen *Via Crucis*, nie eksponując jednak tradycyjnego wyobrażenia Chrystusa i unikając symbolu krzyża. W małych przestrzeniach utrzymanych w jednolitych dla każdej z nich tonacjach barwnych i oświetleniu pojawiały się natomiast motywy przytłaczającego ciężaru unoszącej się w powietrzu skały (przebitej w spotkaniu z matką) lub „przedmiotu gotowego” (np. komody), statyczne figury kobiet, samotna, upadająca często postać ludzka, pionowo ukierunkowana prosta (minimalistyczna rura w stacji Śmierci czy figura człowieka wznosząca się ku górze w centralnie zamykającej drogę trójkątnej absydzie 14. stacji Złożenia do Grobu, tu też Zmartwychwstania i Wniebowstąpienia).

---

<sup>2</sup> Droga krzyżowa to nabożeństwo chrześcijańskie pochodzące z XI wieku (w wieku XX przedmiot prac m.in. Henri Matisse’a, Barnetta Newmana czy Jerzego Dudy-Gracza. Widowiska pasyjne (*Passionspiel*) w Oberammergau odbywają się co dziesięć lat od 1634 roku, kiedy to mieszkańcy wioski, prosząc o ustanie epidemii, ślubowali wystawiać *Grę o Męczeństwie, Śmierci i Zmartwychwstaniu Pańskim*. Od 1670 r. wystawiane są one w roku kończącym dekadę, biorą w nich udział mieszkańcy miejscowości (np. 2000 spośród 5300 mieszkańców). Por. np. E. Sawicka *Jerozolima u podnóża Alp* [http://www.rp.pl/artykul/235130,176239\\_Jerozolima\\_u\\_podnoza\\_Alp.html](http://www.rp.pl/artykul/235130,176239_Jerozolima_u_podnoza_Alp.html). Instalacja Wilsona wystawiana była potem w Massachusetts Museum of Contemporary Art. Por. *Robert Wilson, 14 Stations* [http://www.massmoca.org/event\\_details.php?id=47](http://www.massmoca.org/event_details.php?id=47) (strony www odczytane 20.07.2010). M. Carlock *North Adams, MA: Robert Wilson. Massachusetts Museum of Contemporary Art* [w:] „Sculpture” Vol. 23 No. 6 July/August 2004.



Horyzontalna droga czy plan katedry (a zarazem ciała człowieka i krzyża, tylko tu, obok szczeblin okienek, wyraźnie przywołanego) oraz wertrykizm pionów wznoszenia, razem symbolizujące dla Wilsona architekturę czasu i przestrzeni<sup>3</sup>, organizują kompozycję, przywołując też kulturowe toposy. Współgra z ich prostotą rytm stacji i ich surowy materiał. Klasyczo-minimalistyczny porządek, racjonalizm Kantowskich kategorii poznawczych, spotyka się z symboliką męczeństwa i ofiary, świętego miejsca, alegorią drogi. Mimo wielości odgłosów towarzyszących owej drodze w różnych miejscach podstawowym doświadczeniem jest samotność i upokorzenie dotkliwie symbolizowane przez upadki. Pojawiające się zaś figury są statycznie bierne, chyba że to wilki ożywiane zwierzęcym kąsaniem, zgodne z rzymską (a i Hobbesowską) sentencją *Homo homini lupus*, cenioną przez Hobbesa i piewców pragmatycznej polityki<sup>4</sup>. Woda na wejściu to symbolicznie oczyszczenie, ale też próba pogodzenia pragmatyzmu z prawem moralnym, zakończona obłudnym umyciem rąk. Wisząca skała (i inne unoszące się obiekty) to metonimicznie ciężar ponad siły, ale i wieloznacznie konieczność, strach, nieuchronność, samotna śmierć. Podważa je tylko chwilowo miłość matki w czasie spotkania z nią.

Z punktu widzenia estetyki prostota i niemal racjonalny porządek łączą się z surrealistyczną poetyką, wywołującą filozoficzno-antropologiczne skojarzenia. Jednocześnie samotne zagłębienie do ciasnych wnętrz pełnych symboliczno-archetypowych aluzji sugeruje, że „Droga Krzyżowa” Wilsona zwraca się ku wnętrzu człowieka, zawieszając to, co popularnie religijne. Artysta jakby oddziela jedną warstwę w strukturze znaczeń po to, by ukazać bogactwo wszystkich.

---

<sup>3</sup> „I always work with a horizontal line, which stands for time, and a vertical line, which, for me, always means space. This is something personal; the timeline goes towards earth or heaven. Time and space are two crossing lines, a structure that forms the architecture of everything”. Robert Wilson *14 Stations* dz. cyt.

<sup>4</sup> Por. np. A. Wielomski *Thomas Hobbes w niemieckiej filozofii politycznej* na stronie internetowej „Konserwatyzm.pl. Portal myśli konserwatywnej” <http://www.konserwatyzm.pl/publicystyka.php/Artykul/684/> (20.07.2010) oraz A. Schopenhauer *Świat jako wola i przedstawienie* J. Garewicz (tł.) PWN Warszawa 1994 t. I i II w wielu miejscach. „Schopenhauer came to the conclusion that life was meaningless, Nietzsche saw this as a chance for the individual to create his own meaning; if Schopenhauer recognized man's predatory nature (*homo homini lupus*) as a cause for sorrow, Nietzsche sought to derive some consolation and positive significance from this by idealizing the predatory type; if Darwin and Schopenhauer stressed man's animality, Nietzsche saw evolution as a continuing process and therefore a challenge”. P. Bridgwater *English Writers and Nietzsche* [w:] *Nietzsche. Imagery and Thought. Collection of Essays* M. Pasley (ed.) University of California Press Berkeley, Los Angeles 1978 s. 241-242.

Analiza wielowarstwowości służyć miała jednak obnażaniu *eidosu* dzieła, tak jak i zawieszenie zakładało ostateczny powrót do przedmiotu<sup>5</sup>. Czy Wilson zakłada powrót do religijnych celów dzieła? Jego znany cytat mówi o uporządkowanej doktrynalnie wierze jako o końcu inteligencji i egzystencji<sup>6</sup>. Jednak hermeneutyczna interpretacja ujawnia nie tylko słowa artysty, ale przede wszystkim wieloznaczność poetyki. To właśnie w niej Wilson przywołuje uniwersalną wartość nie tylko ofiarowania siebie, ale i przypominającego o nim religijnego obrzędu, dla wielu pewnie staroświeckiego, tymczasem wywołującego nie tylko religijną egzaltację, ale i antropologiczno-psychologiczną introspekcję i doznanie estetyczne (tu podkreślone dzięki wizualnym efektom i poetyckiemu myśleniu), a w końcu mistyczne uniesienie. I może w tym całościowym doświadczeniu mistyki, poezji, wspólnoty sztuk i autoanalizy przywołuje on wartość obrzędu pozwalającego na chwilę transcendencji i powrót do siebie w poczuciu tożsamości.

Bill Viola na 52. Biennale w Wenecji w 2007 roku zaprezentował instalację wideo *Ocean Without A Shore (Bezbrzeżny ocean)*<sup>7</sup>. W małym, XVI-wiecznym renesansowym kościele San Gallo (używanym jako wnętrze ekspozycyjne) artysta umieścił w głównym i dwóch bocznych ołtarzach trzy plazmowe ekrany<sup>8</sup>.

Na każdej z ciemnych powierzchni powoli wyłaniał się i powiększał jeden punkt. Okazywało się, że to ludzka postać, która bardzo wolno krocząc, przysuwa się coraz bliżej płaszczyzny ekranu i widza. Wciąż jednak jest niewyraźna i czarno-biała, choć powoli zdaje się nabierać barw.

<sup>5</sup> Por. W. Stróżewski *Estetyka fenomenologiczna* [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku* K. Wilkoszewska (red.) Universitas, Kraków 2000 s. 14.

<sup>6</sup> „Belief is the death of intelligence. As soon as one believes a doctrine of any sort, or assumes certitude, one stops thinking about that aspect of existence”. Quotes by R. Wilson <http://www.answers.com/topic/robert-m-wilson>. Twórca deklaruje się też jako homoseksualista. Z drugiej strony Wilson uczestniczył np. w spotkaniu z artystami zorganizowanym przez Benedykta XVI w Kaplicy Sykstyńskiej w 2009 roku. Zaproszony tam był również wspomniany dalej Bill Viola. Por. S. Delaney *Pope to meet artists in Sistine Chapel to rekindle faith-art dialogue* Catholic News Service, <http://www.catholicnews.com/data/stories/cns/0904049.htm> (strony www odczytane 20.07.2010).

<sup>7</sup> Por. *Bill Viola: Past Exhibitions* <http://www.billviola.com/pastexhibitions.htm>, *J. Grace Death as Presence. Bill Viola's Ocean Without A Shore* [http://www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue15\\_pdfs/GRACE\\_death%20as%20presence.pdf](http://www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue15_pdfs/GRACE_death%20as%20presence.pdf), P. Zawojski *Viola i Majewski na weneckim Biennale 2007* [w:] „artPapier” 2007 nr 19 <http://www.zawojski.com/2009/01/05/viola-i-majewski-na-weneckim-biennale-2007/> (strony www. odczytane 24.07.2010).

<sup>8</sup> Wcześniej w centralnym ołtarzu znajdował się obraz przypisywany Tintoretowi, obecnie w weneckim Muzeum Diecezjalnym; w jednym z bocznych ołtarzy krucyfik z kości słoniowej. Por. R.S. Kennedy *Venice Rediscovered* Associated University Presse 1978 s. 67/

Wreszcie wyciąga ręce, które naruszają kurtynę wodną, transparentną, ale jednak znajdującą się – jak się okazywało – między postacią a płaszczyzną ekranu (czyli obiektywem kamery w trakcie tworzenia pracy). Wy tłumaczenie znajdował szum wody, cały czas rozbrzmiewający we wnętrzu. Początkowa niewidoczność kurtyny była pieczołowicie wypracowana, z dbałością np. o odpowiednią ostrość krawędzi, przez którą przelewa się woda. Przenikanie przez ścianę wody powoduje rozdzielanie jej na srebrzyście promieniste wiązki i strumienie różnej grubości. Po jej przejściu zaś postać zatrzymuje się i chwilę trwa. Wyraźnie widać barwy i szczególności wyglądu ludzi różnej płci, wieku, tuszy, koloru skóry... Następnie figura odwraca się, znów przekracza wodną płaszczyznę, oddala się i znika. Jedna z dziewczynek zbliżyła się do ściany wody i wyciągała dłoń. Jednak nie przekroczyła granicy, odwróciła się i oddaliła.

Ołtarz to miejsce transcendencji. Przekraczanie przemieniającej wody ilustruje „świętych obcowanie” z katolickiego *credo*, prawdy o wybraniu, nieśmiertelnej duszy i zmartwychwstaniu, czy nawet *everymanie* idącym przez życie i doświadczającym „transgresywnych” przypadków. Słowa artysty o odczuwanej obecności zmarłych rodziców i „przezroczystych powierzchniach, przez które [zmarli] starają się do nas powracać”, zdają się potwierdzać taką interpretację<sup>9</sup>, tym bardziej że dostojny *slow motion* postaci dobrze pasuje do malarskiej wzniosłości renesansowych ołtarzy. Promieniste strumienie „przekraczania” przypominają bizantyjskie mandorle, barokowe glorie czy wreszcie obraz Miłosierdzia Bożego. Amerykański wychowanek Kościoła episkopalnego mówi wprawdzie wprost, że jego zamierzeniem nie jest tworzenie dzieł religijnych, jednak warto pamiętać o innych jego instalacjach, dla których inspiracją było łączenie teologii, mistyki i ich poetyckiego i malarskiego wyrazu<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> „*Ocean Without a Shore* is about the presence of the dead in our lives. The three stone altars in San Gallo become transparent surfaces for the manifestation of images of the dead attempting to re-enter our world”. Bill Viola quoted in C. Walsh *Press Release: Bill Viola Ocean Without A Shore 2007* Haunch of Venison, May 2007 [z dn. 29 July 2009] [http://www.haunchofvenison.com/media/4897/hov%20-%20viola\\_exhibition\\_venice%20-%20press%20-%20final.pdf](http://www.haunchofvenison.com/media/4897/hov%20-%20viola_exhibition_venice%20-%20press%20-%20final.pdf) (24.07.2010).

<sup>10</sup> Chodzi o *Room for St. John of the Cross* (1983), gdzie niewola, samotność i izolacja okazują się warunkami poznania i prawdziwej komunikacji; *The Greeting* (część *Buried Secrets*, 1995), w której ruchomy obraz inspirowany *Nawiedzeniem* Pontorma i przeniesiony we współczesną rzeczywistość staje się refleksją o sytuacji tajemnicy; *Emergence* (2003) – *cinematic fresco* inspirowane XV-wiecznym dziełem Masolina, w którym celebrowane jest zmartwychwstanie realistyczne, krystalicznie wyraźne, pełne światła i intensywnej barwy. Por. np. R. Solewski *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej w Krakowie 2007 s. 131-132; S. Czajkowska *Posłaniec* [w:] „Arteon” 2008 nr 11 (103) s. 35-36.

Viola wspomina, że inspiracją dla *Ocean...* był poemat senegalskiego XX-wiecznego pisarza Birago Diopa, opowiadający o umarłych, którzy nie odeszli, bo są w odgłosach wody, wietrze, szeleściach, cieniach, płomieniach...<sup>11</sup>. To z kolei przypomina o wpływie, jaki wywarł na artystę mistrz zen Daien Tanaka, czy inspirowaniu się XIII-wiecznym perskim poetą i sufickim mistykiem Moulaną Dżalaloddinem Rumim<sup>12</sup>.

Twórca mówi też, że przekraczające „próg” postacie natychmiastowo siebie odczuwają<sup>13</sup>. Nabieranie cielesności oznacza konieczne przyjmowanie Kantowskich poznawczych kategorii czasu i przestrzeni, które w oceanie zdają się nie mieć znaczenia. Tymczasem efekt transgresji oznacza, że „bycie” jest i przed, i poza granicą wodnej kurtyny. Tajemnicza, symboliczna przestrzeń bezkresnego oceanu to nie tylko „niebios”. „Przedzmysłowe” bycie w niej przywodzi na myśl rozdzielanie bytu, bycia i bycia w świecie Heideggera albo Levinasa pragnącego scharakteryzować bycie poza czasem.

Różnorodność inspiracji nie jest u Violi postmodernistycznym płynnym zmienianiem tożsamości, ale dzięki inspiracjom raczej Gadamerowskim bogactwem kulturowym i umiejętnością „bycia innym kogoś drugiego”<sup>14</sup> po to, by uczestniczyć w Innym i próbować objąć całość. Subtelne cytaty są materią symboliki przywołującej święte miejsce, wodę, oceaniczny bezmiar, figurę i twarz człowieka oraz metaforycznych paradoksów niemal biernej, ale jednak aktywności kroczenia, „niepuste” pustki, zdeterminowanej wolności. Wspomagane są one, utwierdzone i podtrzymywane przez obezwładniającą zmysły estetykę: intensywnie krystaliczną wyrazistość obrazu *high definition* po przekroczeniu zasłony czy monumentalność dostojnego ruchu i jednostajnego szumu wody w pieczołowicie dopracowanych warunkach spokoju percepcji, odizolowanej od zewnętrznego zamętu.

---

<sup>11</sup> Por. *Death – An Anthology of Ancient Texts, Songs, Prayers and Stories* D. Melzter (red.) North Point Press, San Francisco 1984 s. 190.

<sup>12</sup> Por. M. Duncan *Bill Viola: Altered Perceptions* [w:] „Art in America” marzec 1998 s. 62-69.

<sup>13</sup> „The video sequence describes the human form as it gradually coalesces from within a dark field and slowly comes into view, moving from obscurity into the light. As the figure approaches, it becomes more solid and tangible until it breaks through an invisible threshold and passes into the physical world. The crossing of the threshold is an intense moment of infinite feeling and acute physical awareness. Poised at that juncture, for a brief instant all beings can touch their true nature, equal parts material and essence. However, once incarnate, these beings must eventually turn away from mortal existence and return to the emptiness from where they came”. Tamże.

<sup>14</sup> H.-G. Gadamer *Różnorodność Europy. Dziedzictwo i przyszłość* [w:] tegoż *Dziedzictwo Europy* A. Przyłębski (tł.) Spacja, Warszawa 1992 s. 21.

Ostatecznie synteza tych wszystkich elementów daje rezultat, w którym zmysłowe i poetyckie elementy korespondują z teologiczno-mistycznymi treściami wyszukiwanymi w świecie i w sobie. Estetyczne doznanie piękna uruchamia nie tylko właściwe filozofii możliwości poznawania zjawisk i zasad, ale prawdziwie metafizyczne doznanie i transcendentne wykroczenie poza siebie – po to, by siebie odnaleźć.

W immaterialnej instalacji Jamesa Turrella *Twilight Arch* (1991)<sup>15</sup>, w wyciszonym i ciemnym wnętrzu widz powoli rozpoznawał żarzący się błękitnie prostokąt, umieszczony centralnie na przeciwległej do wejścia płaskiej ścianie, delikatnie doświetlany dwoma małymi, bocznymi reflektorami. Kontemplacja abstrakcyjnego kształtu o jednolitej, wysmakowanej barwie zaskakująco przemieniała się po podejściu i próbie dotknięcia płaszczyzny. Prostokąt był otworem w ścianie. Pomiędzy nim a jednolicie barwnym tłem drugiej, „wewnętrznej” ściany znajdowała się powietrzna przestrzeń.

W wybranym po długich lotniczych poszukiwaniach wulkanicznym *Roden Crater*, na pustyni w Arizonie od 1978 do dziś konstruuje Turrell rodzaj obserwatorium, z wnętrza którego przez odpowiedni otwór małe grupy widzów gołym okiem oglądają niebieskie sklepienie, światło słoneczne i naturalne zjawiska powietrzne i pogodowe. Obserwują promieniowanie świetlne zmieniające się o różnych porach dnia oraz w zależności od pogody czy pory roku (a więc położenia Ziemi względem słońca), a także np. kulisty kształt warstw atmosferycznych otaczających planetę, na co dzień postrzeganych jako płaskie.

Wylanianie się prostokąta z ciemności i jego „doświetlanie” w *Twilight Arch* przypominać może, że „«coś», co postrzegamy, znajduje się zawsze pośród czegoś innego”<sup>16</sup> zgodnie z inspirującą artystę fenomenologią Merleau-Ponty’ego. Iluzja płaskości podważa przekonanie o niezależnych od subiektywnej percepcji „obiektywnych cechach przedmiotu”, a to, że nie widzimy przestrzeni, która jest wnętrzem pozornego prostokąta,

---

<sup>15</sup> W imaterialnych doznaniach zmysłowe, komunikacja, odbiór, percepcja są ważniejsze niż materialne, „dotykowe” i wymierne cechy dzieła. Por. J.-F. Lyotard *Les Immatériaux* [w:] *Muzeum sztuki. Antologia* M. Popczyk (red.) Universitas, Kraków 2005 s. 23; R. Solewski, dz. cyt. s. 51 i w wielu miejscach. Podobne do *Twilight Arch* były różne wersje instalacji *Atlan*.

<sup>16</sup> M. Merleau-Ponty *Fenomenologia percepcji* M. Kowalska i J. Migasiński (tł.) Fundacja Aletheia, Warszawa 2001 s. 22, por. także s. 23-43, 278-291. Studiowanie poznawania i jego uwarunkowań inspirowane jest wg słów samego artysty m.in. właśnie przez *Fenomenologię percepcji*. Por. James Turrell „Art: 21” <http://www.pbs.org/art21/artists/turrell/clip2.html> (09.02.2005); Y. Hasegawa *Wywiad z Jamesem Turrellem*; E. Osaka *Spotkanie ze światłem* materiały z archiwum Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie.

obnaża wpływ przyzwyczajęń podmiotu, wśród których głębię pozwalają uchwycić te odpowiadające m.in. za dziejące się w czasie „zbieranie” wrażeń o wymiarach. *Roden Crater* tym bardziej zawieszać ma kulturowe „przesady” i przyzwyczajenia, jakby izolując od nich poznający podmiot w pustyni, odrywając od ułatwiająco-zakłamujących mediów, nie tyle jednak po to, aby poznać obiektywne cechy przedmiotu czy fenomen sam w sobie, ile by poznawać proces poznawania.

Czy jednak dzieła Turrella są rzeczywiście uwalnianiem od kontekstu i zakończoną sukcesem fenomenologiczną redukcją<sup>17</sup>? Przestrzeń w *Twilight Arch* symbolicznie jakby oznaczała konieczny związek różnie działającego i różnie wrażliwego poznania zmysłowego i rozumienia, miejsce gry, w której po Kantowsku biorą udział zmysły i wyobraźnia, ale też wiedza. Dostojne wynikanie światła spoza ciemności obnażało jego mistyczno-religijną symbolikę, ukazywało biblijny proces stawania się dnia, iluminowało, tworzyło paradoksalną metaforę ciemności szarzejącej światłem, ale dzięki tej poetyce także Heideggerowsko prześwitywało, stwarzając miejsce dla prawdy, i po Platońsku wyznaczało granice poznania. Wskazywanie prawdy o nich w kraterowym obserwatorium, maksymalnie uwalniane od determinujących przyzwyczajęń, dzieje się jednak na pustyni, symbolizującej przecież bezmiar, nieskończoność, nawet zupełnie wolną próżnię, ale i przestrzeń władania Ducha. Dzieje się w alegorycznym miejscu oczyszczenia i rozpoczynania samotnego odkrywania siebie, w obszarze metaforycznego paradoksu pustki i nadmiaru<sup>18</sup>.

Może zatem wskazanie konieczności pracy rozumu w obnażeniu omylności zmysłów odbierających różnorako zmiany w długości, częstotliwości, natężeniu fali promieniowania świetlnego nabiera znaczenia dla człowieczego zrozumienia sensu dopiero wtedy, gdy dopowiedziane zostanie sztuką, a raczej doświadczeniem metafizycznym, najbardziej możliwym dzięki sztuce i religii. Turrell, fenomenolog wśród artystów, to jednak przede wszystkim twórca uwrażliwiający zmysły i uruchamiający poetycko grę rozumu i wyobraźni. Zarazem akceptując religijne interpretacje swych prac (sam jest kwakrem)<sup>19</sup>, wskazuje jakby drogę do her-

<sup>17</sup> Por. M. Popczyk *Ogień* [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, Woda, Ogień, Powietrze* K. Wilkoszewska (red.) Universitas, Kraków 2002 s. 135-195. A. Panasiwicz *Światło w sztuce* [w:] „*Annales Academiae Pedagogicae Cracoviensis*” nr 34 *Studia de Arte et Educatione II* S. Sobolewski (red.) s. 50-61.

<sup>18</sup> Por. B. Skarga *Ślad i obecność* PWN 2002, eseje: *Ślad* s. 73-105, *Pustynia* s. 161-169, *Idąc po antycznych śladach* s. 174, 170-214; R. Solewski *Pustynia i nadzieja siebie* [w:] G. Brylewska *O pustce/About the Void* katalog wystawowy Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2010.

<sup>19</sup> Por. *James Turrell* „Art: 21” dz. cyt.

meneutycznego napełnienia dzieła i dzięki temu zrozumienia sensu i siebie w metafizycznej syntezie myślenia, wiary i estetycznego doświadczenia, przypominając niejako o Heglowskich przekonaniach o możliwościach religii, filozofii i poezji.

\* \* \*

Przygotowanie tego tekstu rozpoczynało zdeterminowane fenomenologiczną ambicją czaso- i energochłonne analizowanie prac. Trudno krótko przedstawić ten proces, stąd w wystąpieniu tylko jego ślady i wnioski, pokazujące choćby, jak prace z różnych dziedzin i dotyczące różnych tematów (ofiary, życia pozagrobowego, zmysłowego doświadczenia i poznania) łączy np. pieczołowitość opracowania warunków odbioru, staranność przygotowania, nieprzypadkowy wybór miejsca prezentacji, harmonijne łączenie różnych dziedzin sztuki w jednym miejscu i przez jeden program znaczeniowy, wreszcie doniosłość charakteryzująca rytualny rytm i wstępowanie, dostojną powolność i przekraczanie czy statyczne trwanie albo bycie ujawniane światłem wobec mroku. Przechodzenie przez kolejne warstwy dzieł ujawniało też szczególnie monumentalizm, wynikający z lokalizacji i rozmiarów przedsięwzięć oraz inspiracji religią, dawną, wysoko cenioną sztuką, literaturą czy wieloma kulturami, traktowanymi z zainteresowaniem, szacunkiem i zaangażowaniem w Innego.

Fenomenologiczna analiza ujawniała zatem metafizyczną intuicję. Wchodzenie zaś w przestrzeń uruchamianą przez inspiracje okazywało się nie tylko analizą, ale już hermeneutyczną interpretacją, zmuszająca do jakby zawieszenia fenomenologicznego radykalizmu (swoistego *epoché?*), wymagającą poznania słów artystów i wypowiedzi krytyków, a także innych źródeł kulturoznawczych, religijnych, etnograficznych i geograficznych, przede wszystkim zaś uwrażliwienia na poetykę alegorii, symboli, toposów, metafor i metonimii. Zatem mimo że zajmujemy się sztuką wizualną, to jednak właśnie szczególnie w tym, co poetyckie, zlokalizowane jest piękno. A w każdym razie poetyzowanie jest podstawowym estetycznie elementem. Między innymi dlatego dzieła te można badać w kontekście myśli hermeneutycznej, tak ceniącej poetycką sztukę słowa.

Na poziomie opartym na poetyckim doświadczeniu dopowiadanie dzieł będzie może już nie tylko konkretyzacją w fenomenologicznie ścisłym związku z dziełem. Bardziej będzie to rozumienie, które wg Gadamera „nie chce ponownego poznania tego, co ktoś miał na myśli. Chodzi o coś więcej, o coś, czego nie wie ani poeta, ani też nie potrafi wypowie-

dzieć nikt inny, a co jednak nie jest ani dowolne, ani subiektywne”<sup>20</sup>. Rozumienie, którego w estetycznym doświadczeniu dzieła człowiek pragnie dlatego, że jest człowiekiem. To jednak w ogromnym stopniu okazuje się także eksploatacją własnej wiedzy, wrażliwości, intelektu, wyobraźni, psychiki, talentu, możliwości twórczych, badaniem siebie i ustanawianiem wiedzy o sobie. Jeżeli zaś dochodzenie do siebie najpełniej realizuje się w doświadczeniu metafizycznym (jak wskazują np. Jaspers, Gadamer, Stróżewski, też Skarga)<sup>21</sup>, to może warto jednak zwrócić uwagę na doniosłość treści wykorzystywanych przez dzieła. Co prawda słowa artystów wskazują, że ewentualna funkcja religijna nie jest intencjonalna (i nie chodzi o prosty powrót religijnej funkcji), ale interpretacja umacnia obecność metafizyki, bo ku niej prowadzą metafory i symbole.

Dysonans zachodzący przy zderzeniu narzucających się treści i skojarzeń, fenomenologicznie ujawnianej intuicji metafizycznej oraz efektów hermeneutycznych poszukiwań, obnażających m.in. wahania twórców, okazuje się jednak pozorny i właściwie prowokujący do zrozumienia istoty dzieła. Mówi bowiem ono, że dla odczucia własnej tożsamości potrzebne jest głębokie doświadczenie metafizyczne (co sygnalizuje jeszcze fenomenologiczne analizowanie), a także że niejako warunkiem (albo konieczną pomocą) dla owego głębokiego doświadczenia metafizycznego jest droga przez doświadczenie metafizyczne jakby mniejsze – możliwe dzięki modlitwie, doznaniu estetycznemu w sztuce, także w nauce<sup>22</sup>. Właśnie piękno estetyczne warunkować może metafizykę. Może to paradoksalne koło hermeneutyczne. Po to, by doświadczać metafizyki, konieczne jest doświadczenie metafizyki – piękna narracji, metafor, symboli. Ich doświadczenie pozwala na drogę ku metafizyce, a doświadczenie jej – pełne zrozumienie istoty tych poetyckich środków – i siebie w metafizycznym doznaniu.

Po „odwieszeniu” swego *epoché*, pozwalającego na interpretację, okazuje się, że wysiłek hermeneutyczny pomaga wyjaśnić, po co są narzędzia estetyczne (fenomenologicznie „dlaczego istnieją”) objawiane w różnych elementach-warstwach dzieła. Dlaczego jest współczesne dzieło sztuki? Wciąż po to, by ujawniać rolę metafizyki dla tożsamości.

<sup>20</sup> H.-G. Gadamer *Koniec sztuki? Od hegłowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antyszuki* [w:] tegoż *Dziedzictwo...* wyd. cyt. s. 50.

<sup>21</sup> Por. np. tamże; K. Jaspers *Ucieczka od wolności* D. Lachowska (tł.) [w:] tegoż *Filozofia egzystencji* wybór S. Tyrowicz PIW Warszawa 1990 s. 165-179; W. Stróżewski *Istnienie i wartość* Znak, Kraków 1981 s. 12-13 i w wielu miejscach; B. Skarga *Tożsamość czy różnica* oraz *W drodze* [w:] tejeż *Tożsamość i różnica* Znak, Kraków 1997 s. 75-91, 242, 274.

<sup>22</sup> Por. np. J. Misiak *Sztuka i nauka* [w:] „Estetyka i Krytyka” nr 17/18 (2/2009-1/2010) s. 203-211.



Albo swoistą grę metafizyki i tożsamości. Albo po prostu metafizyki złożoność, nieskończoną, a elementarną dla poczucia tożsamości tak współcześnie zachwianego.

Gadamer, analizując właśnie akt nawracania do dzieła, wyróżnił „dopełnienie” (chyba najbardziej związane z czystym doznaniem i analizą fenomenologiczną), „wypełnienie”, kojarzące się może z konkretyzacją, i napełnienie: *Auffüllen*. Na tym właśnie poziomie wykracza się ponad dzieło i własną egoistyczną indywidualność: „znika wszelkie przeciwstawienie między myślą i bytem, artystą i odbiorcą”, zaś to, co wynika z badania i eksploatacji siebie, „przemienia się z prywatności, autobiografii w to, co ogólne” i ostatecznie okazuje się „podstawą tego, dlaczego dzieła sztuki, wszystkim, którzy wejdą na ich orbitę, pozwalają na prawdziwe napotkanie samych siebie”<sup>23</sup>. Gadamer dodaje: „To miał na myśli Hegel, gdy umieszczał sztukę jako «kontemplację» (*Anschauung*) obok religijnego skupienia (*Andacht*) i refleksji filozoficznej”<sup>24</sup>.

Może zatem spotkanie narzucającego się estetycznego doświadczenia, ujawnianego przez opis i fenomenologiczną analizę tego, co zmysłowo doświadczane jako piękne, interpretacyjne odnalezienie estetyki środków poetyckich, wzniosłe doznanie metafizyki tego, co religijnie, odpowiada na antropologiczny imperatyw „rozumienia”, a wreszcie „napełnienie” od siebie i swego bycia w świecie (co oznacza uczestniczenie w Innym i kultywowanie różnorodności) po to, by wykroczyć poza siebie – daje po powrocie do dzieła syntezę<sup>25</sup>.

Synteza to zaś jedność. Może po Schellingańsku i Wagnerowsku i dzieła, i własnej tożsamości, do której powraca się po metafizycznie zdeterminowanym kontakcie z Innym, jakby to widział Ricoeur<sup>26</sup>. Może zatem nie jest anachroniczne, także w kontekście sztuki współczesnej, poszerzenie o metafizykę, również tę wyrażaną wprost religijnie, Kantowskiej gry estetycznego postrzegania i refleksyjnej władzy sądzenia, w której jesteśmy wolni (to znaczy jest dla nas obiektywnie konieczne)

---

<sup>23</sup> H.-G. Gadamer *Koniec sztuki...* dz. cyt. s. 53.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> We wspomnianej na początku sztuce krytycznej często brakuje właśnie niektórych elementów tej syntezy (choćby wzniosłości, zaś poetyka bywa ograniczona tylko do ironii).

<sup>26</sup> O romantycznych koncepcjach syntezy i tożsamości por. np. R. Solewski *Mysli, zmysły i emocje. Próba dyskursu o syntezie sztuk* [w:] *Estetyka i Krytyka* nr 17/18 (2/2009-1/2010) s. 61-79. O koncepcji powrotu do siebie po kontakcie z Innym por. P. Ricoeur *O sobie samym jako innym* B. Chałstowski (tł.) PWN Warszawa 2005 s. 190 i w wielu miejscach; por. też M. Kowalska *Dialektyka bycia sobą* s. VII-XXXVII (wstęp tamże).

dla doświadczenia możliwości określenia nas samych i świata<sup>27</sup>. Może też dla Kanta taki związek niehipostazującej metafizyki i estetyki byłby do przyjęcia.

### Metaphysics and Synthesis in Contemporary Art

After descriptive analysis of selected works of Bob Wilson, Bill Viola and James Turrell, the author points out the “methaphysical longing” visible during the phenomenological approach. He stresses however the necessity of hermeneutic interpretation which discovers the location of aesthetic function in poetics and deepens this way methaphysical sense of artworks, as well as it confirms the identity of receiver, according to Gadamer’s concept of *Auffüllen*.

*Rafał Solewski* – e-mail: solewskr@poczta.onet.pl

---

<sup>27</sup> Por. I. Kant *Krytyka władzy sądzienia* J. Gałęcki (tł.) PWN Warszawa 1986 s. 381 i w wielu miejscach; M. Seel *Estetyka obecności fenomenalnej* K. Krzemieniowa (tł.) Universitas, Kraków 2008 s. 9.

PAWEŁ TARANCZEWSKI

## PATRZĄC NA OBRAZ ADAMA CHMIEŁOWSKIEGO *ZAWALE*

W tekście została dokonana, przy użyciu pojęć estetyki Ingardenowskiej, analiza jakości i wartości metafizycznych zawartych w strukturze znanego obrazu Adama Chmielowskiego *Zawale*. Autor rozważa jakościowe uposażenie dzieła sztuki, prowadzące do ukonstytuowania się jego spójnej, całościowej postaci (*Gestalt*) i artystycznej wartości.

---

Dziś nie mam już wątpliwości, że malarstwo przetrwa, w co pod koniec zeszłego wieku wolno było powątpiewać, dlatego że twórczy artyści przestali malować i zajęli się czym innym, uważając, że sztuka opuściła blejtram i płótno. Profesor malarstwa w krakowskiej ASP powiedział do mnie przed paru laty: „tylko nam ciągle się zdaje, że coś jeszcze można powiedzieć na płótnie”. Dziś uważam, że nadal można – trzeba tylko mieć coś do powiedzenia, a obraz musi mieć sens i wartość.

O sensie w malarstwie i o sensie malarstwa pisał Władysław Stróżewski. Najogólniej mówiąc, łączy on różne sensory obrazu z warstwami wyróżnionymi przez Ingardena. Warstwa plam barwnych i warstwa wyglądown kryje w sobie sens artystyczny, warstwa przedmiotów przedstawionych przez wyglądown najpełniej wciela znaczenia obrazu, jeżeli przedmioty w nim namalowane coś znaczą – jak np. cytryna w holenderskiej martwej naturze znaczy dostatek, zamożność. Znaczeniem przedmiotów i osób zajmuje się ikonologia. Znaczenia wiążą się też z plamami barwnymi.

Sens artystyczny niesie z sobą niejako wszystkie inne sensory. Również ten najwyższy, metafizyczny, o którym – za Ingardenem – pisze w różnych miejscach Stróżewski.

Czesław Miłosz nazwał *Ziemię Ulro* swą duchową biografią. Czytając ją, obcowalem z „Dziejami duszy” Miłosza. Pisząc „Dzieje duszy”, sięgam do tytułu nadanego spreparowanym pismom Teresy z Lisieux. Bieg dziejów duszy Miłosza napotyka Swedenborga, Blake’a, Kabałę, Gombrowicza, „Katastrofizm”, a zwłaszcza Oskara Miłosza, który stał się duchowym ojcem i przewodnikiem, mistrzem wtajemniczenia poetyckiego i duchowego Czesława. Dróg wyjścia z Ulro szuka Czesław Miłosz u Swedenborga, Blake’a, O.W. Miłosza, dróg tych nie szuka u takich geniuszy wyobraźni jak Teresa z Avila, Teresa z Lisieux czy Faustyna Kowalska – o Hildegardzie z Bingen nie wspominając. Nie napotyka ich na swej drodze. Dlaczego? Przecież one wiedziały, jak wyjść z Ulro! Jakie *a priori* kazało Miłoszowi je pominąć? Mógł przecież traktować ich pisma wyłącznie jako literaturę, nie dając wiary ich rewelacjom, jak zresztą – tego jednak nie jestem całkiem pewny – nie dawał wiary objawieniom Swedenborga czy Blake’a.

Miłosz nie spotkał też na swej drodze malarzy, którzy mogliby mu wskazać drogę wyjścia z Ulro, bo widzieli naturę podobnie jak on. Mam na myśli Cezanne’a, niektórych Barbizoińczyków, niektórych malarzy polskich wieku XIX – zwłaszcza Adama Chmielowskiego i jego *Zawale*. Warto przyrzeć się przynajmniej niektórym sensom artystycznym *Zawala*, które niosą na sobie albo ujawniają jego sens metafizyczny.

Działa naturalnie całość płótna, jego postać, *Gestalt*. Roman Ingarden w *Sporze o istnienie świata* wprowadził pojęcie formy harmonicznej i harmonicznej jedności, nadmieniając, że znajdują one zastosowanie zwłaszcza w estetyce.

Interesujące potwierdzenie tego przeświadczenia znalazłem w tekście Andrzeja Tyszczyka<sup>1</sup>, który ponadto uwzględnił niemal wszystko, co o estetyce Ingardena dotąd napisano. Tyszczyk unaocznia schematem, jak wartość artystyczna dzieła sztuki związana ze strukturą formalną prowadzi do ukonstytuowania się w przeżyciu estetycznym struktury jakościowej, zestroju jakości estetycznych spiętych estetyczną wartością, jakością postaciową zestroju.

---

<sup>1</sup> A. Tyszczyk *Sztuka i Wartość. O estetyce Romana Ingardena* [w:] *Roman Ingarden. Wybór pism estetycznych* Kraków 2005 s. XXIV.



Zgadzam się z interpretacją estetyki Romana Ingardena, którą proponuje Tyszczyk – a jest ona możliwie wierna temu, czego chciał sam Ingarden. Dodam, że powoływanie się na myśl Ingardena nie jest zabiegiem arbitralnym. Lektura tekstów samego Ingardena i tego, co pisze o nich Tyszczyk, a także rozwinięcie myśli mistrza przez Władysława Stróżewskiego werbalizuje słowami filozofii wszystkie niemal moje intuicje rodzące się przed sztalugą, a także to, co słyszałem podczas korekt w pracowni malarskiej krakowskiej ASP. Przykazano mi zająć się tym, co Ingarden nazywa jakościami wartościowymi i wartościami artystycznymi związanymi – najogólniej – z kompozycją obrazu, z jego – jak mówiono – „budową”, reszta wyłoni się sama. Innymi słowy – budując obraz, „organizując” go, czyli wiążąc jego artystyczną stronę w całość, nadając tej stronie jedność, wywołam niejako czy przywołam na przykład ekspresję, dramat, wartości metafizyczne czy religijne. Jeśli jednak będę chciał je realizować wprost, narażony będę nieuchronnie na klęskę, bo wówczas wartości te „zawisną w powietrzu”. Stanie się to, co dotyka wszelkiego rodzaju kiczów: religijnych, patriotycznych, moralizujących...

*Zawale* Adama Chmielowskiego promieniuje wartościami metafizycznymi, ściślej – pozwala im się ukonstytuować. Chcę więc przyjrzeć się niektórym wartościom artystycznym *Zawala*, które na to pozwalają, które ostatecznie wyłaniają z siebie postać (*Gestalt*) dzieła, i opisać niektóre przynajmniej własności owej postaci. Obraz *Zawale* jest realistyczny. Widać pagórki, domy, drogi, pola. Nie epatuje efektywnością, nie błyszczy kolorem, nie narzuca się, cieniutko, miejscami laserunkami czy półlaserun-

kami namalowany właściwie szemrze, mówi szeptem. Im bardziej – patrząc na *Zawale* – wsłuchuję się w ten szept, tym obraz ten ma mi więcej do powiedzenia – coraz więcej. Mówi do mnie od lat z górą pięćdziesięciu, od czasu gdy zobaczyłem go, zwiedzając po raz pierwszy Galerię w Sukiennicach.

Co się w tym obrazie dzieje? Chmielowski zrealizował pewien splot linii i barw wyrafinowany, choć wygląda naturalnie. Kopiowałem fragmenty tego splotu. Kopiując, odkrywałem całą komplikację związków linii, które rysują się najpierw na horyzoncie, a potem coraz bliżej i niżej. Ów splot linii i barw jest tak zrobiony, że nie zatrzymuje na sobie, a poza siebie wyprowadza. Najważniejsze w tym obrazie jest to, czego nie widać.

W *Zawalu* obecna jest nie tyle „tajemnica istnienia”, ile jego melancholia – melancholia istnienia. Bije ona z ogólnego kolorytu całości i z takich elementów obrazu jak linie, ich układ i zderzenia oraz z podziałów wyznaczanych przez białe budynki, które zbliżają się do miejsc wyznaczonych przez złote cięcia płótna. Umieszczanie elementów kompozycji w obrazie tak, by nie „pływały”, jest realizowaniem wartości artystycznej.

Niezależnie od podziałów złotych zarysowuje się ważny podział na ziemię i niebo. W partii ziemi dużo się dzieje, niebo jest niemal puste, właściwie niezwiązane z całością. Tak się na pierwszy rzut oka zdaje. Ziemia pełna jest linii związanych z leżącymi na linii złotego cięcia (żółtej) białymi plamami domów, których jasność narasta od lewej ku prawej.

Kompozycja nie ma więc jednego centrum, lecz co najmniej trzy i to zhierarchizowane – od lewej do prawej. Linie ziemi biegną ku tym centrom. Nie są to jednak wszystkie linie. Widoczne jest zderzenie, opozycja linii biegnących od dołu po lewej ku górze i od góry po lewej w prawo i ku dołowi. Linie nie są proste. To krzywe „otwierające” ziemię w różnych kierunkach i pozostające wewnątrz niej. Niebo jest osobno. Dynamikę linii można interpretować co najmniej dwojako: jako biegnące w sąsiedztwie, towarzyszące opozycyjnym przekątnym, lub jako „uderzające” w linię oddzielającą wzgórze bliższe od dalszych. Linie wzgórz dalszych widziane są wówczas jako opadające i uginające swym naporem linię podziału.

Tu warto sięgnąć do rozprawki Kandyńskiego *Punkt i linia a płaszczyzna*<sup>2</sup>. Autor, charakteryzując przekątne prostokąta, określa tę biegnącą od lewego dolnego narożnika ku prawemu górnemu jako „harmoniczną”, a napięcie, jakie wytwarza, nazywa „lirycznym”. Przekątna przeciwstawna określona jest jako „dysharmoniczna”, a wytwarzane przez nią w obra-

<sup>2</sup> Poniżej przytaczam odpowiednie strony rozprawy Kandyńskiego: W. Kandyński *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich* S. Fijałkowski (tł.) Warszawa 1986 s. 143.

zie napięcie jako „dramatyczne”. Kandyński nie odróżnia jakości artystycznie wartościowych od wartościowych estetycznie. Pamiętając jednak o Ingardenowskim rozróżnieniu, widzimy, że chodzi mu o jakości estetycznie wartościowe: harmonię, dysharmonię, liryczność i dramatyczność.

Jeżeli uznamy, że linie biegnące od dołu ku górze przedłużają się ponad linią podziału i rozwijają się ku niebu, nie napotykać oporu ze strony biegnących ku dołowi linii dalekich wzgórz, przyjąć musimy, że zatrzymuje je linia styku ziemi i nieba. Ich ruch ku górze jest zablokowany.

Natomiast ruch ku prawej i lewej oraz od dołu ku górze zablokowany nie jest.

Pozostaje jednak niebo, co z nim? Na pierwszy rzut oka wydaje się niezwiązane z ziemią. Rodzi się pokusa, aby je usunąć. Wówczas jednak zmienia się całość. Obraz wprawdzie zyskuje na zwartości, ale linia domów, która przecinała płótno w poziomie, tnąc je niemal w stosunku złotym, teraz przecina je banalnie na pół.

Może więc niebo rozmalować? Spróbowałem to zrobić, wstawiając niebo z obrazu Chełmońskiego, które do *Zawala* pasuje. Wprawdzie *Zawale* z niebem wziętym od Chełmońskiego scaliło się, może scaliłoby się bardziej, gdyby je po prostu rozmalować, jednak nastrój obrazu znikł. Nawet jeśli nie najlepiej związane z ziemią, niebo w *Zawalu* musi pozostać takie, jakie jest, jakim je namalował Adam Chmielewski.

Przypominam więc za Kandyńskim charakterystykę boków prostokąta i przyglądam się palecie barw użytych w *Zawalu*. Sugerują one następującą interpretację:

Zamiast rozmalowywać niebo wyjście widzę w neutralizacji granicy nieba i ziemi. Wówczas odsłoni się ruch, któremu nadmiernie podkreślona granica przeszkadza. Linie biegnące od dołu w prawo ku górze giną w niebie, które – pozostając wewnątrz obrazu – poza ten obraz wyprowadza.

*Zawale* jest obrazem, który ani nie jest „krajowidokiem”, ani wedutą. Jest to niewątpliwie pejzaż, ale pejzaż szczególny, którego swoistość ukaże się lepiej przez porównanie. Bardzo sprawnie namalowany, świetny obraz Siemiradzkiego *Pejzaż włoski*, w tychże Sukiennicach, pokazuje jakąś dal, na pierwszym planie drzewa, wśród nich nimfy, źródło... dalej, poza siebie już nie prowadzi. Patrząc nań, zatrzymuję się na tym, co widzę – a widzę przedstawione przedmioty i osoby, plamy barwne, rozwiązania kompozycyjne, maestrię Siemiradzkiego, przeżywam obraz estetycznie, wartościuję go, oceniam i doznaję estetycznej rozkoszy. Tak wartościując i przeżywając, ograniczam go niejako, zamykam w swym wartościowaniu... Natomiast *Zawale* Chmielewskiego – paradoksalnie – estetycznego przeżycia nie prowokuje, jednak gdy się w niego wpatruję, zaprasza mnie do tego, żeby zajrzeć i pójść dalej. Najważniejsze jest w nim to, czego nie widać! Jednak idąc dalej, tam gdzie nie widać, obrazu porzucić

nie sposób! On utrzymuje moją świadomość w stanie koncentracji, takiej, o której mówią ci, którzy praktykują medytację. Obraz nie pozwala mi błądzić myślą, dywagować wstecz lub w przód, w prawo lub w lewo, każe zachowywać skupienie. Ale *Zawale* to jest tylko podpora, jakby narzędzie, ten obraz, który pozwala wejść dalej. Co tam jest? Możemy się domyślać.

Na te domysły nieco światła pomoże rzucić porównanie pejzażu *Zawale* z wedutą. Weduta rozkwitła w Wenecji wieku osiemnastego. U nas weduty Warszawy malował Canaletto. Były one tak dokładne, że pozwoliły zrekonstruować po wojnie niektóre warszawskie budynki. Sądzą niektórzy, że impresjonistyczne obrazy Paryża to także weduty. Myślę, że w ciągu wieków postępowała banalizacja weduty: od płócien takich jak *Widok Delft* Vermeera do malowanej, rysowanej czy rytowanej pocztówki, dziś także fotki. Zdegenerowana weduta to „widokówka”.

*Zawale* jest namalowane dokładnie i – opierając się tylko na tym, co przedstawił Chmielowski - można by się pokusić o komputerową rekonstrukcję terenu oraz zabudowań. Mimo to *Zawale* nie jest wedutą ani widokówką.

*Widok Delft* Vermeera – budując swoiste proscenium i stawiając kolejne kulisy - zaprasza do wejścia, oświetlając kulisę najbliższą horyzontu – horyzontu w sensie teatralnym. Obraz ten przeżywam podobnie jak widok Gdańska, który zjawia się niemal nagle jadącemu do miasta z Warszawy: wysokie niebo, kłębiaste cumulusy, wieże kościołów, połyskujące złoceń... Wielkie AAACH. Czy jest w *Widoku Delft* metafizyka?

Obok *Widoku Delft* i *Zawala* stawiam – dla kontrastu – wedutę *Krakowskie Przedmieście* Canaletta. Przedmieście jest bliskie widokówki, jest w nim perspektywa – ale to poprawny wykres, który mnie nie porusza.

A *Zawale*? Owszem, widać na obrazie domy, drogi, pola uprawne, ale nie to jest najważniejsze. Najważniejsze są wzgórza, a raczej to, co za nimi. Chmielowski nie zatrzymuje mnie w miasteczku, nie zaprasza nawet do spaceru po tych wzgórzach na horyzoncie, za który nie można wyjść, nie ma tam dalszych wsi i miasteczek... Nie ma żadnego „dalej”. Horyzont w obrazie jest ostateczny. Nasuwa mi się następujące porównanie: Naprzeciw klasztoru w Żarnowcu na Pomorzu, po drugiej stronie drogi prowadzącej dalej, do Łeby, polna droga zagłębia się w las. Zagłębia się między wielkimi lipami tak, że wśród pni zionie czarna dziura, otchłań, która nie wiadomo co kryje. Wprawdzie „wiadomo”, że droga prowadzi do Jeziora Żarnowieckiego, ale jezioro nie jest w otchłani dane ani nawet współdane czy domniemane. Dana jest otchłań, kres, kres światła. Jak otchłań między lipami w Żarnowcu prowadzi donikąd, tak za horyzontem w obrazie *Zawale* nie ma żadnego „dalej”, nie ma dalszych wzgórz i jarów, miast czy wsi. Horyzont zamyka *Zawale* i otwiera nieskończoność. Bezkr.



Przestrzeń w pejzażu nie jest ani geometryczna, ani fizykalna. Nie ma perspektywicznego wykresu ani perspektywy powietrznej. Ma jednak kierunki i hierarchie. Oko malarza patrzy na *Zawale* z wysoka, ale nie z góry. Pierwsze wyniesienie jest pozbawione moralnego sensu, drugie sens taki posiada. Oko jest na linii horyzontu, na wysokości wzgórz. Takie spojrzenie z wysoka pokazuje, że namalowane *Zawale* jest miejscem otoczonym wałem, czymś stałym, miejscem odniesienia, swoistym centrum, pępkiem świata wśród wzgórz. Oko malarza widzi całość, ogarnia całość, całość harmoniczną - postać, *Gestalt*.

*Zawale* jest symbolem *par excellence*. Widać to również, jeśli zestawimy *Zawale* z innymi pejzażami Adama Chmielowskiego. Jest symbolem religijnym bardziej niż *Szara godzina* czy *Kameduła w celi*, których religijność wiąże się z tematem, z *sujet* obrazu. Obok postawiłbym pejzaż *Czarnokozińce*, choć brak w nim tego dystansu, tej wizji „z góry”, która jest w *Zawalu*.

Max Dvorak interpretował dzieje sztuki jako dzieje ducha. Znanе jest jego powiedzenie: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Sztuka objawia różne oblicza ducha. Jakiego ducha objawia *Zawale*? Co jest w tym obrazie szczególnego? Co wyróżnia go wśród innych obrazów Chmielowskiego? Myślę, że jest to kosmos otoczony wzgórzami – wałami właśnie, kosmos za wałami.

W obrazie malarskim sens artystyczny splata się ze znaczeniem i wartością, która ujawnia się, rozświetla obraz, którą sens artystyczny przywołuje. Warto przybliżyć sens artystyczny *Zawala* – prosząc o pomoc Wasyła Kandyńskiego i Rudolfa Arnheima oraz pytając Romana Ingardena i Władysława Stróżewskiego – podjąć próbę pokazania, jakie jakości wartościowe i ostatecznie wartości rozświetlają *Zawale*? Nowsza filozofia – ta idąca za Heideggerem i tzw. dekonstrukcją – jest wartościowaniu niechętna. Uważa, że orzekanie jakości wartościowych i wartości w przypadku dzieła sztuki ogranicza je, zawęża jego działanie. Wszak powiedzieć, że *Zawale* jest tak a tak wartościowe, to zamknąć je w martwych kategoriach, które obraz ten przekracza.

Broniłbym wartościowania, sięgając do metafory światła. Pojmuję je jako wynajdywanie i nazywanie tego, co przez dzieło świeci, jako nazywanie tych aspektów przenikającego dzieła światła, które się w dziele zalamują, nie wyczerpując go bynajmniej. Słowo ma doprowadzić do zobaczenia wartości w obrazie. Nie wolno go pojmować restrykcyjnie – powiedzieć o obrazie, że jest piękny, to nie to samo, co powiedzieć, że jest prostokątny.

*Zawale* zawiera przedmioty naturalne w całej różnorodności oraz wytwory człowieka, przy czym wytwory przenikają naturę tam, gdzie dochodzi do ludzkiej interwencji. Chmielowski w skupionej ciszy patrzy, słu-

cha i ogarnia sercem tajemnicę natury, którą ogarnia medytacją malarską i z której czerpie. Dlatego *Zawale* nie tylko subtelnie pokazuje zewnętrzną stronę natury, lecz pod pewnym względem nawet naturę przewyższa, ujawniając jej przejrzyistość.

W *Zawalu* ujawnia się jaźń Chmielowskiego, która rozwija się w głąb świata, stając się określającym cały pejzaż centrum i wyzwalając w nim ostateczną tajemnicę bytu. *Zawale* jest obrazem-prawzorem, przeciwieństwem obrazu-odbicia, formuje się jako projekcja od wewnątrz, w której ostateczna tajemnica stwarza dla siebie kształt oglądowy – formę malarską *Zawala* – uporządkowaną przez wyobraźnię formę harmoniczną, czyli postać. *Gestalt*.

Chmielowski spleta linie i kolory, ale tak, że wzrok biegnie ku niebu, celuje w niebyt tego wszystkiego, co artysta namalował. To, co namalowane, zostało namalowane tak, że unieważnia niejako samo siebie. Ujawnia swój własny niebyt, którego inaczej nie sposób pokazać. Niebyt – nie nic! Niebyt, który nie jest pusty. Doświadczam go tak, jak doświadczam czyjeś obecności, mimo że osoby nie widzę, nie ma jej przy mnie, jednak wiem, że jest w pobliżu. Owa wiedza, czucie obecności, przeciwstawia się odczuciu braku, kiedy wiem już, że osoby tej w pobliżu nie ma.

Patrząc na *Zawale*, doświadczam niebytu, który jest niepusty – to metafizyka *Zawala* czy metafizyka w *Zawalu*.

Metafizyczność *Zawala* dookreślę zdaniem C. Dawida Friedricha. Píše on: „Muszę całkowicie oddać się otaczającej mnie przyrodzie. Zespościć z chmurami i skałami, aby udało mi się pozostać tym, kim jestem. Potrzebuję przyrody, by dzięki niej porozumiewać się z Bogiem [C.D. Friedrich, za Pocijem]”. Sam zaś Pocij pisze: „Sednem jego malarstwa [C.D. Friedricha] jest pejzaż metafizyczny – wizja natury uduchowionej w perspektywie mistycznej, otwierająca się na nieskończoność, tknięta romantyczną «tęsknotą ku dali», wysublimowana w kolorycie, łącząca w sobie linearyzm subtelnego rysunku z kunsztem niuansów barwy”.

*Zawale* przeniknięte jest głębokim, choć nieco inaczej niż u Friedricha przejawiającym się zmysłem metafizycznym, tęsknotą romantyczną za nieskończonością. Jednak wizja natury nie wydaje się chrześcijańska (czy istnieje coś takiego, jak „chrześcijańska wizja natury”?; nie znam pejzażu, który byłby „chrześcijański”), jest raczej panteistyczna. *Deus sive natura* czy raczej *natura sive Deus* – za horyzontem.

Religijne obrazy Adama Chmielowskiego – zwłaszcza *Ecce homo* – to już inna sprawa.

### Looking at Adam Chmielowski's painting, *The Zawale*

Using concepts drawn from the aesthetics of Ingarden, this article sets out to analyse the qualities and metaphysical values discernible in the structure of the well-known painting *The Zawale*, by Adam Chmielowski. The author considers what the work of art amounts to in qualitative terms, where this is taken to determine its coherence and completeness as a gestalt figure, as well as its artistic value.

*Paweł Taranczewski* – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl



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; jgburek@wp.pl

Zbigniew Warpechowski – współtwórca i klasyk polskiej awangardy artystycznej XX wieku – performer, poeta i malarz. Zajmuje się również teorią sztuki, jest autorem książek: *Podręcznik*, wyd. Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990; *Zasobnik*, wyd. Słowo, Obraz/Terytoria, Gdańsk 1998. Obecnie pisze książkę pt. *Wolność*. Interesuje się filozofią. Jego *performances* mają charakter krytyczny wobec współczesnej kultury konsumpcyjnej, dominacji mediów, postmodernizmu i liberalizmu obyczajowego; zbywar@poczta.onet.pl

Franciszek Chmielowski – dr hab., prof. ASP, kieruje Katedrą Historii i Teorii Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie; zainteresowania badawcze: estetyka, filozofia sztuki, hermeneutyka filozoficzna; najważniejsze publikacje: *Sztuka, sens, hermeneutyka*, Kraków 1993; *Estetyka a hermeneutyka* (red.), Kraków 1990; *Estetyka sensu largo* (red.), Kraków 1998, *Wacław Taranczewski* (współautor), Kraków 2008; f.chmielowski@gmail.com

Bohdan Dziemidok – prof. dr hab., Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, Warszawa; Gdańska Wyższa Szkoła Humanistyczna, Wydział Pedagogiki; zainteresowania badawcze: estetyka i filozofia sztuki, wartości w kulturze, problemy etyczne i estetyka kultury popularnej; najważniejsze publikacje: *O komizmie*, Warszawa 1967; *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1980; *Sztuka, wartości, emocje*, Warszawa 1992; *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2003; bohdan.dziemidok@swps.edu.pl

Ignacy S. Fiut – dr hab., prof. filozofii w Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, kieruje Katedrą Kulturoznawstwa i Filozofii na Wydziale Humanistycznym AGH; zajmuje się ekofilozofią, sztuką współczesną oraz nauką o komunikowaniu. Autor następujących książek: *Człowiek według Alberta Camusa. Studium antropologii egzysten-*

*cialnej* (1993), *Filozofia ewolucyjna Konrada Zachariasa Lorenza. Studium problemowe i historyczne* (1994), *Negacja i Niebyt. Ujęcie systemowe Georga W.F. Hegla i Martina Heideggera* (1997), *Filozofia – media – ekologia* (1998), *Ekofilozofia. Geneza i problemy* (2003), *Media@Internet* (2006) i *Kulturowa tożsamość poetów. Prezentacje i analizy* (2008); isfiut@agh.edu.pl

Romana Kolarzowa – dr hab., profesor Uniwersytetu Rzeszowskiego; zainteresowania: estetyka, filozofia muzyki; najważniejsze publikacje: *Postmodernizm w muzyce*, Warszawa 1993; *Przekroczyć estetykę*, Universitas, Kraków 2000; rkolarzowa@poczta.onet.pl

Janusz Krupiński – dr hab., prof. ASP oraz UP w Krakowie; zainteresowania: estetyka, teoria sztuki, aksjologia; najważniejsze publikacje: *Z-wiednie. Ontologiczne podstawy sztuki projektowania*, wyd. ASP, Kraków 1993; *Intencja i interpretacja. „Genesis” Andrzeja Pawłowskiego*, wyd. ASP, Kraków 2001; *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden*, „Estetyka i Krytyka” nr 11 (2/2006); januszkrupinski@gmail.com

Andrzej J. Nowak – dr hab., Uniwersytet Jagielloński, Zakład Semiotyki Sztuki; zainteresowania badawcze: ontologia, epistemologia, fenomenologia, semiotyka sztuki; opublikował między innymi: *Ingarden contra Ingarden*, Kraków 1990; *Świat człowieka. Znak, wartość, sztuka*, Kraków 2002; *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, (red. wraz z L. Sosnowskim) Kraków 2002; gromazjo@gmail.com

Zofia Rosińska – prof. dr hab., Kierownik Zakładu Filozofii Kultury na Uniwersytecie Warszawskim; zainteresowania badawcze: psychologia, estetyka, filozofia kultury; najważniejsze publikacje: *Jung*, Warszawa 1982; *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa 1985; *Freud*, Warszawa 1993; *Spór o pamięć*, Warszawa 2004; zrosinska@uw.edu.pl

Rafał Solewski – dr hab., prof. Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, kierownik Katedry Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej; interesuje się relacjami pomiędzy filozofią, literaturą i sztukami wizualnymi; autor książek: *Franciszek Mączyński – krakowski architekt* (2005) oraz *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* (2007); solewskr@poczta.fm

---

Paweł Taranczewski – prof. dr hab., Akademia Ignatianum w Krakowie; artysta malarz i filozof; publikacje: *O płaszczyźnie obrazu*, Ossolineum 1992; *Spotkania z Rembrandtem* „Estetyka i Krytyka” nr 11 (2/2006); współpracuje z „Kwartalnikiem Filozoficznym”, „Znakiem”, „Twórczością” i „Tygodnikiem Powszechnym”; zetaranc@cyf-kr.edu.pl

