

Estetyka *i Krytyka*

RADA NAUKOWA

WŁADYSŁAW STRÓŻEWSKI (PRZEWODNICZĄCY),
GRZEGORZ DZIAMSKI, BOHDAN DZIEMIDOK, TADEUSZ GADACZ,
MARIA GOŁASZEWSKA, TERESA KOSTYRKO,
ANDRZEJ J. NOWAK, 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, PIOTR MRÓZ,
JÓZEF TARNOWSKI, PAULINA TENDERA (SEKRETARZ REDAKCJI),
ANDRZEJ WARMIŃSKI (Z-CA RED. NACZELNEGO)

Estetyka *i Krytyka*

Nr 21 (2/2011)

Redaktorzy tomu:

Franciszek Chmielowski i Andrzej J. Nowak

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

Katarzyna Migdał, Marcin Lubecki

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

Tom niniejszy jest drugą częścią tomu 20 (1/2011), jego kontynuacją tematyczną i problemową. Z powodów technicznych redakcja pisma była zmuszona do podzielenia materiału na dwie części.

SPIS TREŚCI

	Artykuły	9
MALGORZATA BACIŃSKA	<i>Casus kiczu we współczesnych sztukach plastycznych</i>	9
EWA D. BOGUSZ-BOLTUĆ	<i>Malowanie filozofii. Drzeworyty Arthura C. Danto</i>	25
WACŁAW BRANICKI	<i>Podmiot wobec sztuki interaktywnej</i>	45
JOANNA HAŃDEREK	<i>Sztuka w muzeum wyobraźni</i>	61
CARL HUMPHRIES	<i>Authenticity and Artistic Representation in the Modern Age: Heidegger's "Anti-aesthetic" Conception Reconsidered</i>	77
MARCIN KRAWCZYK	<i>Czego brakuje sztuce współczesnej? Kuspit i Baudrillard</i>	89
JERZY LUTY	<i>Estetyka ewolucyjna: sztuka jako adaptacja w ujęciu międzykulturowym</i>	101
PIOTR MRÓZ	<i>Projekt egzystencjalny jako gra z rzeczywistością Saint Genet – Comédien et Martyr po latach</i>	115
ALEKSANDRA PAWLISZYN	<i>Dzieło sztuki a misterium przemiany</i>	129
LESZEK SOSNOWSKI	<i>Emocjonalizm Arystotelesa i znaczenie pojęcia katharsis</i>	139
JÓZEF TARNOWSKI	<i>Bazowa aksjosfera dzieła sztuki z empiryczno-kulturalistycznego punktu widzenia</i>	151
JOANNA WINNICKA-GBUREK	<i>Znaczenie personalistycznej krytyki artystycznej w poszukiwaniu sensu sztuki</i>	165
MONIKA WOJTAS-TARNOWSKA	<i>Współczesne rozumienie pojęcia i istoty tańca w Polsce</i>	179
TOMASZ ZAŁUSKI	<i>Sztuka jako ontologiczny eksperyment</i>	187
	Dialogi i diagnozy	199
SYLWIA GÓRA	<i>Piękno i prawda – impresjonistyczny projekt świata. Festiwal „Normandie Impressionniste” 2010</i>	199
PAULINA KORPAL-JAKUBEC	<i>Dramaty życia, dramaty twórczości</i>	203
PAULINA TENDERA	<i>Hybryda sztuki. Mediations Biennale, Poznań 11.09–30.10.2010</i>	207
	Noty o autorach	213

CONTENTS

	Articles	9
MALGORZATA BACIŃSKA	<i>Kitsch Status in the Contemporary Plastic Arts</i>	9
EWA D. BOGUSZ-BOLTUĆ	<i>Painting Philosophy. A.C. Danto's Woodcuts</i>	25
WACŁAW BRANICKI	<i>Subject to Interactive Art</i>	45
JOANNA HAŃDEREK	<i>Art in Museum of Imagination</i>	61
CARL HUMPHRIES	<i>Authenticity and Artistic Representation in the Modern Age: Heidegger's "Anti-aesthetic" Conception Reconsidered</i>	77
MARCIN KRAWCZYK	<i>What Need Modern Art? Kuspit and Baudrillard</i>	89
JERZY LUTY	<i>Evolutionary Aesthetics: Art as Adaptation in Cross-Cultural Perspective</i>	101
PIOTR MRÓZ	<i>Existential Project as Game with Reality. Saint Genet – Comédien et Martyr Today</i>	115
ALEKSANDRA PAWLISZYN	<i>The Work of Art and the Mystery of Transformation</i>	129
LESZEK SOSNOWSKI	<i>Aristotle's Emotionalism and the Meaning of the Concept of Catharsis</i>	139
JÓZEF TARNOWSKI	<i>Basic Axiosphere of a Work of Art from an Empiric-Cultural Point of View</i>	151
JOANNA WINNICKA-GBUREK	<i>Meaning of the Personalistic Art Criticism in Quest for the Sense of Art</i>	165
MONIKA WOJTAS-TARNOWSKA	<i>Contemporary Dance Comprehension in Poland</i>	179
TOMASZ ZAŁUSKI	<i>Art as Ontological Experiment</i>	187
	Dialogues and Diagnosis	199
SYLWIA GÓRA	<i>Beauty and True – Impressionist Project of the World</i>	199
PAULINA KORPAL-JAKUBEC	<i>Life Dramas, Creativity Dramas</i>	203
PAULINA TENDERA	<i>Hybrid of Art</i>	207
	Notes on Authors	213

MALGORZATA BACIŃSKA

CASUS KICZU WE WSPÓŁCZESNYCH SZTUKACH PLASTYCZNYCH

*If you fall asleep on horseback,
The horse will stop by the rock
Art is a car. Kitsch is a horse.*

Odd Nerdrum

Artykuł stawia pytanie: „Czy istnieje sztuka post – sztuka po końcu sztuki?”, a jeśli tak, to jaki ma ona charakter. Stąd redefinicja terminu kicz i rehabilitacja tego pojęcia w odniesieniu do założeń postmodernizmu. W tekście zaproponowane zostało pojęcie „świadomego kiczowania”, którego wytwarzanie we współczesnych sztukach plastycznych jest rezultatem świadomej decyzji artysty. Celem autorki jest wykazanie złożoności kiczu, który paradoksalnie może zaświadczać o wysokiej wartości artystycznej dzisiejszych dzieł sztuki. Interpretacji i analizie pod tym kątem zostało w tekście poddane malarstwo figuratywne Lisy Yukavage i Johna Currina.

Jednym z najciekawszych obszarów badań nad kiczem jest analiza takiego kiczu, którego wytwarzanie wynika ze świadomej decyzji artysty. Chodzi więc o strategię, którą można by określić mianem zamierzonego „kiczowania”, a nie o zjawisko, które zwyczajowo utożsamia się z twórczą nieudolnością i złym rzemiosłem. Celem tej rozprawy nie będzie więc wykazywanie artystycznej wartości kiczu klasycznego (wywodzącego się z dychotomicznego podziału Pawła Beylina¹ na kicz akademicki i jarmarczny), ale właśnie zredefiniowanie pojęcia „kicz” w odniesieniu do sztu-

¹ P. Beylin *Autentyczność i kicze* PIW Warszawa 1975 s. 226-239.

ki współczesnej. Dzisiejszy kicz nie musi mieć bowiem absolutnie nic wspólnego ze swoim historycznie i akademicko zdefiniowanym protoplastą – może być doskonały, dobrze wykończony, drogi, a co najważniejsze – niezmiernie podobający się wyrobionej publiczności. Kicz współczesny cechuje zatem pewna ambiwalencja – bywa tak, że jest on perfekcyjny, a nawet genialny.

Mirosław Pęczak twierdzi, że dzisiaj mamy do czynienia z tzw. „obiachem uwznioślonym”, który pozytywnie waloryzuje to, co „w innych warunkach byłoby niestosowne, żenujące, tandetne i wstydlive”². W dobrym guście pozostaje oglądanie rzeczy w złym guście i podczas gdy artyści bezwstydnie igrają z kiczem, odbiorcy zabawiają się w to, kto lepiej go odkontekstualizuje. Kicz jako klasyczna emancypacja mieszczańskiej *middle-class* dość przewrotnie stał się więc dzisiaj „dystynkcją” dla intelektualistów. Wobec tego ogromna popularność kiczu niekoniecznie musi oznaczać utratę zmysłowej wrażliwości i wtórny analfabetyzm estetyczny, ale właśnie wyraz snobistycznego gustu. Z tego właśnie powodu na określenie czegoś w tym charakterze lepiej używać słowa „kiczowe”, a nie „kiczowate”, które niesie z sobą znacznie bardziej negatywną konotację.

W związku z powyższym kicz powinien być podejmowany z perspektywy estetyki opisowej, która wolna jest od upraszczającej waloryzacji. Takie podejście czyni kicz zjawiskiem w pełni estetycznym i odciąża go od przypisywanej mu odpowiedzialności etycznej³. Potwierdzenie takiej metodologii badań nad kiczem w obrębie estetyki daje także współczesny malarz kiczu Odd Nerdrum, dla którego kicz w ogóle stanowi „credo estetyki”⁴.

Oczywiście sama estetyka od momentu swojego ukonstytuowania jako dziedziny badającej nie tylko teorie sztuki, ale też sytuacje estetyczne⁵, nieproporcjonalnie częściej zajmowała się tematyką sztuki „wysokiej” aniżeli kiczu. I bynajmniej nie chodzi tu o okres, w którym sam kicz

² M. Pęczak *Obiach uwznioślony* [w:] „Niezbędnik Inteligenta” (dodatek tygodnika „Polityka”) wyd. 17 nr 8 (2693) z 21 lutego 2009 r. s. 39.

³ W potocznym rozumieniu kiczowate jest to, co zaspokaja potrzeby estetyczne w sposób łatwy, płytki i niewymagający kompetencji odbiorczych. W ten sposób kicz traktowany jako wypaczona forma sztuki dobrej niesłusznie wpisuje się w rozważania natury etycznej.

⁴ O. Nerdrum *Nerdrum on Kitsch* Cover story by Sindre Mekjan in *Morgenbladet*, Oslo 23 października 1998 tł. autorki. Poglądy malarza są znacznie bardziej radykalne, twierdzi on bowiem, że „jeśli zaangażuje się moralność, kicz przestaje być dłużej kiczem, a staje się sztuką religii” (tł. autorki).

⁵ Por. M. Gołaszewska *Zarys estetyki*. Autorka opisuje estetykę jako dyscyplinę filozoficzną zajmującą się relacjami pomiędzy poszczególnymi członami kształtującymi tzw. *sytuację estetyczną* – artystą, dziełem, odbiorcą, procesem odbioru i interpretacji oraz wytwarzanymi w jego trakcie wartościami estetycznymi.

był zjawiskiem w ogóle nierozpoznawalnym (rzekomo wyzbyte sentymentalizmu epoki przedromantyczne), ale o XIX i XX wiek, kiedy jego pojawienie się w towarzystwie awangard dogłębnie podważyło dorobek dotychczasowej nauki o sztukach. W obliczu tej sytuacji estetycy uprawiający swoją dyscyplinę w tradycyjny sposób nie potrafili sprostać wyzwaniom stawianym przez współczesnych im artystów, a w obronie dawnych definicji sztuki wykazywali się niepojętą z dzisiejszej perspektywy donkiszoterią. Karkołomne nierzadko próby włączania nowych zjawisk w obręb sztuki wiązały się z zasadniczym jej przedefiniowaniem, a to z kolei oznaczało negację dotychczasowej spuścizny estetyki. Zgoda na poszerzenie semantycznego zakresu sztuki była możliwa dopiero w momencie jej symbolicznego zaprzeczenia. Wydaje się, że całkowita abnegacja sztuki paradoksalnie dała jednak estetyce katartyczne efekty. Odejście od przyzwyczajenia w definiowaniu sztuki za pomocą jej zdolności formotwórczych, mimetycznych czy estetycznych, podważenie Croceańskiej ekspresyjności i oślawionego w XVIII wieku przez Batteux piękna czy w końcu spór o wartości estetyczne umożliwiły otwarcie się sztuki na zupełnie nowe zjawiska. Wydaje się, że takie uśmiercenie dawnych teorii ożywiło szukanie nowych sposobów określania tego, czym sztuka jest. Wstrząs, jakiego doznała estetyka w latach 50. XX wieku za sprawą tekstów Weitzza (*The Role of Theory in Aesthetics*, 1956) czy Kennicka (*Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, 1958), choć z pewnością na czas jakiś zerwał jej spójność, to jednak ostatecznie nie udało mu się jej skompromitować jako wiarygodnej dyscypliny nauki. Estetyka musiała wypracować nową definicję, która mogłaby opisać różnorodność form sztuki bez sprowadzania ich do wspólnego mianownika. Taką uniwersalną formułą do opisywania sztuki okazała się definicja alternatywna, która za sprawą konstrukcji „albo-albo” umieszczała w obszarze sztuki wykluczające wydawać by się mogło praktyki artystyczne.

Uświadczenie sobie sposobu egzystencji dzieła jako tego, co nieustannie jest stwarzane, pozwoliło zrozumieć dialektykę rządzącą istnieniem sztuki – mechanizmy jej powoływania do życia, a następnie podważania i dekonstrukcji. Wyjaśniało to także realne przeobrażenia statusu dzieła – właściwie każde działanie może uzyskać miano arcyzmu poprzez „wpompowanie” w nie błękitnej krwi sztuki, ale też równocześnie każde dzieło może utracić ów nobilitujący je charakter. To z kolei doprowadziło do liberalności w uznawaniu wszelkich form twórczości za sztukę i sprzyjało rozwojowi nowej wrażliwości estetycznej.

Jednakże analiza i krytyka kiczu na gruncie estetyki mogła się rozpocząć dopiero po jego niechętnym „włączeniu” w obszar sztuki. „Z punktu widzenia funkcji estetycznych oddzielenie kiczu od utworu niebędą-

cego kiczem nie wydaje się (...) możliwe”⁶ – twierdził Paweł Beylin. Apo-geum refleksji o kiczu jako emancypacji złej sztuki, ale jednak przecież *Sztuki*, przypada zatem na lata sześćdziesiąte ubiegłego stulecia. Także wtedy pojawiły się najbardziej zajadłe teksty (m.in. Brocha czy Beylina), oskarżające kicz o zadanie śmiertelnego ciosu platońskiemu Pięknemu. Z dzisiejszej perspektywy zarzuty te wydają się przesadzone. Przede wszystkim należy pamiętać o tym, że kicz w momencie uzyskania nazwy wcale nie był przecież zjawiskiem nowym, ale jego rozpoznanie i wyodrębnienie spośród rozmaitych przejawów działalności artystycznej obarczyło go odpowiedzialnością za ogólny zły stan sztuki.

Badanie, a wkrótce też zafascynowanie kiczem zbiegły się w czasie z czymś znacznie gorszym niż awangardowa zgoda na „koniec sztuki” – z afirmacją tego, że sztuka może być zarówno dobra, jak i zła, a nawet fatalna. „Podoba mi się idea pięknego malarstwa, które ma duży problem (...) jak ołowiana kula przypięta do kostki. Ciężka waga, która powstrzymuje je od bycia zawsze dobrym”⁷ – taką uwagę wygłasza w 2008 roku John Currin – artysta, dla którego kicz jest właśnie jednym z inspirujących motywów twórczości. Anachroniczne z dzisiejszej perspektywy wydają się rozważania głównych teoretyków kiczu – Beylina, Brocha czy Banacha, dla których pozostawał on zjawiskiem zawsze ocenianym pejoratywnie. Nawet Andrzej Osęka, pisząc w słowie wstępnym do jednego z najsłynniejszych opracowań na temat kiczu pt. *Kicz, czyli sztuka szczęścia* Abrahama Molesa: „kicz przeżywa okres odrodzenia, by nie powiedzieć – świetności. Dawniej brzydzono się nim i omijano z daleka; od pewnego czasu traktujemy kicz z szacunkiem jako zjawisko interesujące, oryginalne. Bardziej oryginalne niż wiele innych zjawisk w naszym życiu artystycznym”⁸, choć tymi słowami uzasadniał sens badań nad jego naturą, to nie był chyba świadomy, że jako strategia artystyczna kicz zajmie wkrótce znaczące miejsce w systemie świata sztuki.

Czy istnieje sztuka „post”?

W rozważaniach na temat kiczu współczesnego najtrudniejsze wydaje się wypracowanie uniwersalnej definicji. Faktycznie, pomimo wieloletnich starań dookreślenia zjawiska istota kiczu jest coraz trudniejsza do uchwycenia. Rzadko się zdarza, że początkowe definicje znacznie lepiej pre-

⁶ P. Beylin, wyd. cyt. s. 215.

⁷ J. Currin [cyt. za:] F. Petzel *The Good, the Bad, and the Terrific* [w:] *Katalog wystawy Bad Painting – Good Art DUMONT* Wiedeń 2008 s. 194 (tł. autorki).

⁸ A. Osęka *Słowo wstępne* [w:] A. Moles *Kicz, czyli sztuka szczęścia* Warszawa 1978 s. 5.

cyzują jakiś termin niż jego późniejsze desygnacje. Dzieje się tak chyba wyłącznie w przypadku takich „otwartych pojęć” jak właśnie sztuka, piękno, twórczość, odtwórczość. „Kicz jest pojęciem nieokreślonym, wieloznacznym, używanym niemal intuicyjnie (...)” – pisał Paweł Beylin⁹. Tym bardziej zasadne wydaje się zainteresowanie kiczem, skoro problematyka jego dookreślenia sytuuje go w obrębie głównych zagadnień współczesnej estetyki.

W filozoficznych dyskusjach na temat kiczu najczęściej (obok definiensu – „zła”) określa się go jednak jako sztukę brzydką. Paradoks polega na tym, że kicz dla swoich wyznawców stara się przecież być przede wszystkim sztuką „ładną”, a to jest wszakże kategoria zarezerwowana dla rozważań na temat piękna. Potwierdza to Umberto Eco, który we wprowadzeniu do *Historii brzydoty* wśród wielu synonimów piękna sytuuje także to, „co jest miłe dla oka, przyjemne, ładne, pełne wdzięku, bajeczne”. Z kolei brzydkie jest dla niego „odpychające, straszne, obrzydliwe, nieprzyjemne, groteskowe, wstrętne (...)”¹⁰. Oczywiście już sama interpretacja różnorodnych gatunków i nurtów sztuki może prowadzić do użycia przymiotników zarezerwowanych dla jednej bądź drugiej kategorii, jednak w przypadku kiczu nieproporcjonalnie częściej posługuje się określeniami związanymi z pojęciem piękna. Podczas gdy dla swoich wyznawców kicz jest ładny, przyjemny i pociągający, to teoretycy sytuują go po stronie brzydoty (czego znamiennym przykładem jest umieszczenie przez Umberta Eco rozdziału o kiczu w *Historii brzydoty*, a nie *Historii piękna*).

Jeśliby nawet przyjąć teoretyczne supozycje, że kicz jest sztuką brzydką, to w żadnym razie nie oznacza to, że jest on równocześnie sztuką złą. Istnieje bowiem ogromna liczba dzieł, których celem jest eksponowanie brzydoty, a które bynajmniej za kicz uznawane nie są. Do takich zaliczają się chociażby artystyczne strategie naturalizmu, realizmu werystycznego, turpizmu czy awangardy z jej programowym wywyższeniem brzydoty¹¹. Jeżeli brzydota sama w sobie miałaby być czynnikiem kwestionującym jakość dzieła, to należałoby podjąć się szaleńczej próby podważenia wartości obrazów El Greca, Picassa, Bacona, o twórcach współczesnych w ogóle nie wspominając. Oczywiście można argumentować, że wybitni twórcy intencjonalnie kreują brzydotę. Oznaczałoby to, że artysta świadomie narusza normy dotyczące piękna, podczas gdy twórca kiczu

⁹ P. Beylin, wyd. cyt. s. 179.

¹⁰ U. Eco (red.) *Historia brzydoty* (tł. zb.) Poznań 2007 s. 16.

¹¹ Co zostało podkreślone w manifestach – m.in. futurystycznym Filippa Marinettiego z 1909 r. czy Dada Tristana Tzary z 1918 r. – „dzieło sztuki nie powinno przedstawiać piękna”.

czyni to w sposób niezamierzony. Prawdopodobnie takie rozróżnienie jest jednak słuszne wyłącznie w przypadku kiczu w jego najbardziej tradycyjnym rozumieniu – jako nieumiejętnego wyrażenia wartości artystycznych. Z pewnością nie jest natomiast wystarczające do opisu dzieł współczesnych artystów, którzy z premedytacją wykorzystują w swoich pracach strategię *kiczowania*. Trudno zgodzić się z Pawłem Beylinem, który twierdził: „Artysta, który miałby świadomość, iż tworzy kicz, byłby postacią tragiczną, wewnętrznie rozdartą, przeżywałby dramat antynomii pomiędzy świadomością wartości a niemożliwością jej urzeczywistnienia”¹². Wydaje się, że głównym powodem, dla którego autor *Autentyczności i kiczów* nie dostrzega innej możliwości funkcjonowania *kiczotwórcy*, jest chyba przede wszystkim brak rzeczywistego odniesienia do praktyk artystycznych. Warto nadmienić, że książka została napisana w latach 70., a refleksja nad twórczym wykorzystaniem brzydkiej sztuki¹³ w debacie publicznej rozpoczyna się na Zachodzie dopiero z początkiem lat 80. „Szeroki semantyczny zasięg przymiotnika *bad* (który w amerykańskim slangu może równocześnie oznaczać coś złego, o słabej jakości, jak i coś bardzo dobrego) zabezpiecza przed sprowadzeniem do jednej definicji (...)”¹⁴. Na dostrzeżenie takiej ambiwalencji, piętnującej zarówno słowo *bad*, jak i pojęcie kiczu, pozwoliło dopiero postmodernistyczne myślenie.

Charakterystyka postmodernizmu konsekwentnie wykazuje bowiem kompatybilność z teoriami kiczu i tym samym poświadcza, że kicz może być uznawany nie tylko za reprezentatywną formę sztuki współczesnej, ale też za swoisty metajęzyk kultury przełomu wieków. Mariusz Oziębłowski twierdzi wręcz, że „gdy chodzi o możliwość określenia sztuki postmodernistycznej mianem kiczu, to jawi się ona jako w pełni uzasadniona, gdy będziemy brać pod uwagę formalne cechy tej sztuki”¹⁵. Dzieje się tak zresztą nieprzypadkowo.

Oczywiście sam postmodernizm definiować można na bardzo wiele sposobów – każda dziedzina wypracowuje własne schematy, podług których realizuje się tzw. filozofia ponowoczesności. W kontekście sztuk plastycznych najogólniej można jednak stwierdzić, że kulturę postmoder-

¹² P. Beylin, wyd. cyt. s. 217.

¹³ W języku angielskim słowo *bad* używane jest zamiennie na określenie tego, co: 1. kiepskiej jakości; 2. złe; 3. brzydkie.

¹⁴ E. Badura-Triska *Who Becomes a Bad Painter, When, Why, and In What Sense?* [w:] *Katalog wystawy Bad Painting – Good Art DUMONT Wiedeń 2008*, s. 194 (tł. autorki).

¹⁵ M. Oziębłowski *Postmodernizm i kicz. O sposobach funkcjonowania kategorii kiczu w obrębie estetyki postmodernizmu* [w:] L. Rożek (red.) *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku* Częstochowa 2000 s. 81.

nizmu cechują przewartościowania estetyczne polegające na zacieraniu granic między dobrą a złą twórczością, a tym samym między sztuką wysoką i niską. Indywidualizm, oryginalność i modernistyczny puryzm formy zostaje zastąpiony przez powtórzenia, eklektyzm i przesadną dekoracyjność. Innymi słowy, postmodernizm pozytywnie waloryzuje to, co w kontekście kiczu tradycyjnie już uznawane jest za złe. Odtwórczość kiczu w wykładni postmodernizmu rozumiana jest raczej jako forma koniecznego „przywłaszczenia”. Sentymentalne wzorowanie się twórców kiczu na dziełach klasyków to właściwie jedyna możliwość kreowania sztuki. Z kolei przywiązywanie wagi do powierzchowności dzieła, w kiczu nieuchronnie wskazującej na jego patetyczny trywializm, w postmodernizmie ostatecznie potwierdza wywyższenie estetyki nad etykę.

Jeśli kicz zgodnie z etymologią niemiecką oznaczał „zgarnianie błota”¹⁶, to postmodernizm sprowadza się przecież do zbierania mułu współczesności. Absorbując wszelkie formy kulturowe w stylistyczną mieszankę, w której łączy się wszystko bez wyjątku. Postmodernizm ostatecznie też potwierdza nierozzerwalny związek sztuki z codziennością i na próżno starać się dziś wyznaczyć dzielące je granice. Skoro sztuka odzwierciedla rzeczywistość, to jest taka jak ona – kolorowa, eklektyczna, komercyjna, niekiedy banalna i tandetna, ale też uwodząca. Celem kiczu jest natomiast upiększenie tej rzeczywistości i uczynienie jej jeszcze bardziej atrakcyjną. Taki właśnie obraz świata często prezentuje współczesna sztuka i choć z pewnością sformułowanie prof. Wojciecha Burszty z 1996 r., iż „nasza kultura jest kulturą kiczu”¹⁷, jest generalizujące, to z perspektywy czasu należy przyznać mu wizjonerską słuszość.

Kicz we współczesnych sztukach plastycznych

Aktualnie zauważalna jest nobilitacja kiczu, który wypiera, nie tylko w teoriach sztuki, ale również w przestrzeniach galeryjnych, sztukę dotychczas uznawaną za „dobrą”. I nie – jak do niedawna bywało – jako przykład sztuki złej, ale jako takiej, która wzbudza uczucia „między wstydem a zachwytem”¹⁸. Zauważenie takiego stanu rzeczy pozwala zrozumieć podwójne znaczenie tytułu wiedeńskiej wystawy *Złe malarstwo – dobra sztuka* zorganizowanej w 2008 r. przez MuMoK¹⁹.

¹⁶ U. Eco, wyd. cyt. s. 394.

¹⁷ W. Burszta *Kultura gadżetu* [w:] *Katalog wystawy Kicz – między wstydem a zachwytem*, Muzeum Śląskie, Katowice 2005 s. 6.

¹⁸ Tytuł wystawy mającej trzy odsłony – w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie (kwiecień – wrzesień 2005), w Muzeum Śląskim w Katowicach (październik – marzec 2006) i w Muzeum Narodowym w Gdańsku (maj – sierpień 2006).

¹⁹ Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig w Wiedniu.

Przechodząc do opisu funkcjonowania kiczu we współczesnych sztukach plastycznych, należy podkreślić, że analiza ta ma charakter wielowymiarowy. Kicz jako świadoma strategia artystyczna przejawia się bowiem w różnoraki sposób, i tak też, wieloaspektowo powinien być ujmowany. Z jednej strony mamy przecież do czynienia z popularną twórczością Jeffa Koonsa – artysty, który w swoich pracach zdaje się potwierdzać statut celebrowanego „króla kiczu”. Z drugiej strony pojawiają się artyści, którzy w prowadzonej przez siebie wyrafinowanej stylistycznie grze artystycznej odwołują się do archetypicznych wyobrażeń i tematów, ale łączą je z trywialnymi przedstawieniami (tak czyni m.in. David LaChapelle, czy Pierre & Gilles). Z konieczności w tym opracowaniu obszar badań musiał zostać zawężony do jednej formy, w jakiej przejawiać się może świadome kiczowanie – współczesnego malarstwa figuratywnego, które reprezentują m.in. amerykańscy artyści – Lisa Yuskavage i John Currin.

Ciekawym kontekstem dla analizy kiczu w obrazach Lisy Yuskavage i Johna Currina jest opublikowany na łamach „Partisan Review” w 1939 r. sławny artykuł Clementa Greenberga pt. *Awangarda i kicz*. W tekście tym Greenberg podkreślał rolę awangardowej abstrakcji, która według niego miała stanowić jedyną słuszną alternatywę wobec tradycyjnej (i wyczerpanej już) malarskiej figuratywności.

Według Greenberga, pojawienie się awangardy wiązało się z głębokim namysłem nad stanem kultury i sztuki. Była ona, jak mówił sam krytyk: „nowym rodzajem krytyki społecznej”²⁰, stanowiącym reakcję na banalizację jakości sztuki oraz na zastój intelektualnej refleksji na jej temat. Podstawowym sensem awangardowego podważania aksjomatów sztuki bynajmniej nie miało być podług Greenberga wykazywanie jej słabości, ale właśnie dopatrywanie się dla niej nowych możliwości i sposobów funkcjonowania. Chodziło o to, że pomimo samodegradacji sztuki awangarda miała nadal stymulować i utrzymywać kulturę „w ruchu”²¹. W toku swoich rozważań Greenberg doszedł do przekonania, że programowo irracjonalne praktyki awangardowe miały swoje głębokie uzasadnienie w podtrzymywaniu wysokiej jakości sztuki. Świadoma różnorodności niemożności dotychczasowego artyzmu²², awangarda planowo sprzeniewierzała się tematowi i treści. W idei *l’art pour l’art* ziszczał się więc postulat *stricte* estetycznego charakteru twórczości opartej na pozbawionej znaczeniowości formie absolutnej²³.

²⁰ C. Greenberg *Awangarda i kicz* [w:] C. Miłosz (red. i tł.) *Kultura masowa* Instytut Literacki, Paryż 1959 s. 32.

²¹ Tamże, s. 33.

²² Także tych czysto formalnych – np. w dobie reprodukcji technicznej sztuka nie mogła dłużej wiernie reprodukować rzeczywistości (przyp. autorki).

²³ „Właśnie szukając absolutu, awangarda odkryła ‘abstrakcyjne’ i ‘bezpředmiotowe’ malarstwo (...)”. C. Greenberg, wyd. cyt. s. 33.

Autonomizowaniu się awangardowych praktyk towarzyszył jednak brak zrozumienia i akceptacji społecznej. Równocześnie postęp rewolucji (przemysłowej i kulturalnej) wykrył nową klasę społeczną (mieszczanństwo), która odkrywając inne pokłady potrzeb, wcześniej w kulturze na tak szeroką skalę nierozpoznawalnych, wymuszała ich zaspokojenie. „Wynaleziono zatem nowy towar: kulturę ersatz, kicz”²⁴, który stanowić miał pewien substytut kulturalny dla tych, którzy nie potrafili zrozumieć i docenić dokonań awangardy. W tym sensie niemożność „zinternalizowania” awangardy zmusiła niewykształcone masy do stworzenia własnego odpowiednika – kiczu²⁵.

Powracając do tytułowej dychotomii tekstu Greenberga, należy podkreślić, że awangarda skojarzona została z abstrakcją, z kolei kicz z figuratywnością. W celu lepszego zilustrowania swoich diagnoz Greenberg odwołuje się do hipotetycznej sytuacji, w jakiej mógłby się znaleźć rosyjski chłop, wybierający pomiędzy twórczością narodowego malarza realistycznego Riepina a kubistycznymi kompozycjami Picassa. Abstrahując od pewnej utopijności opisywanego dylematu, Greenberg skłonny był uważać, że przewaga Riepina nad Picassem polega właśnie na jego umiejętności mimetycznego odzwierciedlania rzeczywistości²⁶.

Według badacza, rosyjski chłop wybierze Riepina (tzn. kicz) przede wszystkim z uwagi na brak kompetencji do kontemplacyjnego odbioru abstrakcyjnego dzieła awangardowego. Jego doświadczanie sztuki musi pokrywać się bowiem ze sposobem percypowania i przeżywania samej rzeczywistości. Pragnie, aby sztuka była narracyjna, aby opowiadała historie. To, co stara się w niej dostrzec, powinno być więc dla niego zrozumiałe, a znaczenia sztuki czytelne. W przypadku kiczu sens tego, co reprezentuje, narzuca się odbiorcy aż nazbyt nachalnie. Dosłowność reprezentacji uzyskana dzięki figuratywności sprawia, że kicz się „rozumie”, zanim nawet się go „przeżyje, doświadczy”. Jego odbiór nie jest refleksyjny, gdyż jak wymownie określa to sam autor, kicz jest już jakby sztuką przetrwonioną, która nie wymaga intelektualnego wkładu ze strony widza.

Oryginalnym pomysłem Greenberga było zdefiniowanie jej jako kultury „naśladowania naśladownictwa”²⁷. Dla krytyka awangarda z konieczności musiała naśladować pewne procesy i chwytły wykorzystane

²⁴ Tamże, s. 37.

²⁵ Greenberg potwierdzał, że obydwa przejawy twórczości pozostają wobec siebie w specyficznej relacji. Kicz wykorzystuje osiągnięcia kultury wysokiej – „zapozycza od niej chwytły, tricki, podstępny, prawidła, zmienia je w system i odrzuca resztę. Czerpie swoją krew (...) z rezerwuaru nagromadzonych doświadczeń”. Tamże, s. 37-38.

²⁶ „U Riepina chłop rozpoznaje i widzi rzeczy, tak jak je widzi i rozpoznaje po obrazem – nie ma przerwy między sztuką i życiem”. Tamże, s. 41.

²⁷ Tamże, s. 35.

już wcześniej w sztuce. Co ciekawe, dowartościowując praktyki awangardystów, Greenberg równocześnie zaprzeczał ich podstawowemu sensowi – nowatorstwu. Twierdził bowiem, że każda sztuka w jakimś stopniu czerpie z przeszłości – wykorzystuje jej strategie, powiela cytaty i konwencje. Tym samym przyznawał więc, że „naśladownictwo” awangardy jest także schematyczne i wymuszone, ponieważ możliwości tworzenia opierają się na skończonym repertuarze środków. Według niego, wszelkie przejawy artyzmu zawsze podlegają pewnym prawidłowościom. W ramach takiego rozumowania nawet abstrakcjonizm sprowadza się do jakiejś formy odtwórczości. W tym sensie charakter myśli Greenberga w 1939 r. bliski był refleksji postmodernistycznej.

Komentując stanowisko Greenberga, Roger Scruton w tekście *Kitsch and the Modern Predicament* dopowiada: „dopóki unikasz dosłownego przedstawienia, dopóki przeciwstawiasz się figuratywnym konwencjom, ty także możesz być nowoczesnym malarzem”²⁸. W ten sposób, dokładnie sześćdziesiąt lat po opublikowaniu *Awangardy i kiczu*, Scruton potwierdza słuszność tez stawianych przez Greenberga. Równocześnie jednak z perspektywy końca XX wieku weryfikuje założenia samej awangardy i pokazuje nieprzewidziane przez Greenberga przeistoczenia w obrębie sztuki współczesnej.

Roger Scruton radykalizuje postawione przez Greenberga wnioski. Twierdzi, iż podstawowy problem polega na tym, że niezależnie od ilości, większość artystów i tak lokuje się niebezpiecznie blisko kiczu. Nie chodzi przy tym tylko o posługiwanie się figuracją (wyróżnioną przez Greenberga), ale także o popadanie w sentymentalizm oraz pretensjonalność – „kicz udaje, że coś wyraża, a odbiorca udaje, że odczuwa prawdziwe emocje”²⁹. Scruton sceptycznie odnosi się do założeń Greenberga, ponieważ teoretycznie wyznaczone granice „naśladownictwa” tak w awangardzie, jak i kiczu nie znajdują według niego odzwierciedlenia w rzeczywistych praktykach artystycznych. Co za tym idzie, uważa, że w momencie, „kiedy awangarda staje się kliszą, nie jest możliwe bronienie się przed kiczem dzięki byciu awangardowym”³⁰.

²⁸ R. Scruton *Kitsch and the Modern Predicament* [w:] „City Journal” zima 1999 [za:] http://www.city-journal.org/html/9_1_urbanities_kitsch_and_the.html (tł. autorki).

²⁹ Stanowisko Scrutona jest w tej sprawie sporne, bowiem wydaje się, że emocje wywołane u odbiorcy przez klasycznie ujmowany kicz są prawdziwe (choć nieuzasadnione), a nie – jak chciałby autor – fałszywe. Scruton ma rację jedynie w odniesieniu do dzieł sztuki współczesnej, w których kicz funkcjonuje jako świadoma strategia artystyczna. Posiadający kompetencje odbiorcy wchodzi z nim w swoistą relację, którą wszakże rozumieją – w tym sensie ‘udawanie’ obydwu stron jest uzasadnione.

³⁰ Tamże.

W obronie swojego stanowiska Scruton wykazuje się dużą dozą stanowczości. By uzasadnić wszechobecność kiczu jako części języka sztuki, twierdzi nawet, że przykładem triumfującego kiczu jest *Adagietto V Symfonii* Gustava Mahlera³¹. W rozumowaniu Scrutona kicz pozostaje współczesnym fenomenem, z którym konfrontują się także wybitni artyści. „Poważni artyści nieustannie są świadomi kiczu: boją się go, są ciągle czujni, a jeśli flirtują z kiczem, to w ramach ryzyka, wiedząc, że przekroczenie linii zmarnuje ich artystyczny wysiłek”³² – dodaje.

Takie właśnie przekroczenie cechuje figuratywne malarstwo Lisy Yuskavage i Johna Currina. Ich romans z kiczem jest aż nadto oczywisty. Twórczość oparta o przedstawienia figuratywne (uznane przez Greenberga i Scrutona za ekspresję kiczu) poprzedzona jest jednak pewną tradycją sztuki, a mianowicie – dążeniem do malarskiej narracji. Sampo Kaikkonen w eseju *From Ars to Art And Back* poświadcza, że modernistyczna awangarda skutecznie wyeliminowała z oficjalnej sztuki sentymentalizm i narracyjność. Sens kiczu polega z kolei na pozytywnym ocenianiu odrzuconej przez modernizm tradycji: „Zamiast oryginalności i eksperymentacji imituje starych mistrzów. Zamiast formalnych i ekspresyjnych tematów oraz intelektualnej konceptualizacji oferuje emocjonalne – nawet sentymentalne historie”³³. Wszystko to znajduje potwierdzenie w *Deklaracji World Wilde Kitsch*³⁴, której autorzy oświadczają: „Kicz jest wolną przestrzenią dla malarzy figuratywnych (...). Chcemy przywrócić narracyjność malarstwu”³⁵. Ważna dla kiczu rola figuracji znajduje także potwierdzenie w słowach Thomasa Linsmayera z monachijskiej Pasinger Fabrik, który otwierając Biennale Kiczu powiedział: „Malarze kiczu chcą opowiedzieć historie swoimi obrazami zamiast robić tylko obojętne obiekty wiszące na ścianie”³⁶.

³¹ Stanowiące też muzyczną oprawę do ekranizacji *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna w reżyserii Luchina Viscontiego, którą Scruton także uznaje za kiczową! Z pewnością jednak na wzór Brocha traktuje je jako przypadki tzw. kiczu genialnego.

³² R. Scruton, wyd. cyt. (tł. autorki).

³³ S. Kaikkonen *From Ars to Art And Back* 2007 [cyt. za:] <http://www.sampo-kaikkonen.com/articles/> (tł. autorki).

³⁴ Organizacją zarządzają trzy wykwalifikowane osobowości kiczu (jak sami siebie nazywają): Jan-Ove Tuv, Helene Knoop i Hanna C. Skurdal. Redagują oni stronę internetową przedstawiającą twórczość artystów kiczowych oraz prowadzą dyskusje nad sztuką oficjalną i kiczem (który tutaj zyskuje pozytywną konotację). Symbolem World Wide Kitsch jest motyl, którego znaczenia przywołują pojęcia rękodzieła i piękna. Ponadto ugrupowanie od 2004 roku organizuje Biennale Kiczu (2004 r. – Norwegia, 2008 r. – Monachium, Pasinger Fabrik).

³⁵ [Za:] <http://worldwidekitsch.com/> (tł. autorki).

³⁶ T. Linsmayer [cyt. za:] www.worldwidekitsch.com (tł. autorki).

W swoich pracach amerykańscy artyści – Yuskavage i Currin – zdają się jednak świadomie wykorzystywać popularne dziś strategie przeczące uznanym regułom sztuki oficjalnej. Specyficzne podejście do malarstwa figuratywnego Yuskavage i Currin prezentują publiczności od początku lat 90. Zbiegło się to w czasie z odrzucaniem malarstwa figuratywnego jako medium niedoskonałego wyrazu artystycznego. John Currin wspomina, że „w tym czasie malarstwo figuratywne było ekwiwalentem kłamstwa. (...) Idea samodzielnie stojącego tematu, który dosłownie wyjaśnia znaczenia, była nieustannie atakowana”³⁷. Niechęć do uznania słuszności malarstwa takiego, jakim widziała go krytyka, miała w przypadku Currina jednak głębsze uzasadnienie. Artysta zdecydował się na malarstwo figuratywne³⁸, bowiem dysponowało ono według niego znacznie większym potencjałem komunikacyjnym.

Kicz w malarstwie Currina i Yuskavage polega na łączeniu prowokacyjnych tematów z niekonwencjonalnymi sposobami ich przedstawiania. Tematem malarstwa Lisy Yuskavage od samego początku były wizerunki nagich kobiet. W jej obrazach przedstawienia feministyczności są jednak wyjątkowo przerysowane, ponieważ artystka obrazuje ciała o zaburzonych proporcjach. Eskalacja deformacji cielesnych sprawia, że to właśnie na nich koncentruje się uwaga widza. Co jednak istotne, w swoim malarstwie Yuskavage decyduje się na użycie uznawanej za kiczowatą, cukierkowej słodkości i pastelowej palety barw. Kobiectwo postaci umieszcza w malowniczych sceneriach o charakterze baśniowo-onirycznym, przeładowanych kwiatami, owocami i perłami. Bogactwo środków formalnych kontrastuje tym samym z utajoną treścią przedstawienia. Prace Yuskavage oscylują pomiędzy ukrytą brzydotą tematu a pięknem kiczowego przedstawienia, chorobliwą ambiwalencją dobrego i złego smaku, pomiędzy pożądaniem a odrazą czy wreszcie niewinnością a pornograficznością. Bez względu na to, jak zostaną zdefiniowane powyższe terminy, Yuskavage eksploruje w swoich pracach charakteryzujące je skrajności. Wydaje się, że artystka w swojej twórczości świadomie łamie granice malarstwa po to, aby wy badać możliwości tego medium.

Do głównych tematów podejmowanych przez Currina należą, podobnie jak u Yuskavage, portrety kobiet. Artysta wybiera jednak te, które z jakiegoś powodu odbiegają od tradycyjnych przedstawień. Maluje zatem kobiety w okresie przekwitania, których cielesność symbolizować ma utraconą młodość, z kolei młode kobiety przedstawia często jako niesprawne, a nawet – upośledzone. Tym samym nie dziwi więc fakt, dlaczego jego

³⁷ A.M. Gingeras *Interview mit John Currin* [cyt. za:] E. Badura-Triska, wyd. cyt. s. 88 (tł. autorki).

³⁸ Maluje także obrazy na podstawie fotografii.

obrazy oceniane są jako szokujące i bluźniercze – zaburzając kanoniczny porządek malarstwa, testują przecież tolerancyjność i elastyczność amerykańskich norm purystycznej przyzwoitości i poprawności politycznej³⁹.

To, co wszakże łączy opisywaną tu parę artystów, to wizerunki kobiet z nienaturalnie obfitym biustem. W obrazach Currina wybijają biusty skupiają na sobie całą uwagę odbiorcy, z kolei u Yuskavage swoim obscenicznym wyglądem dręczą widza. Dzieje się tak, ponieważ piersi kobiet z obrazów Yuskavage są niepokojąco przerysowane, ich koloryt, nienaturalne kształty oraz asymetria przywodzą na myśl koszmar bohatera z powieści Mary Shelley. Warto przy tym wspomnieć, że dla Andrzeja Banacha – autora antologii *O kiczu* – ogromne piersi są „tanim” wzorcem erotyki dla kiczowego przedstawienia⁴⁰. W tym właśnie aspekcie prace Yuskavage i Currina odwołują się też do popkultury, w której paradygmat piękna odnosi się do estetycznych zabiegów na ciele kobiety.

Wydaje się jednak, że zarówno Yuskavage, jak i Currin tworzą swoje prace w oparciu o starannie wypracowane strategie artystyczne. Świadomie wykorzystują w swoich obrazach zabiegi stylistyczne, których sens dość paradoksalnie polega na podważaniu ich wiarygodności jako malarzy. Jest zapewne tak, że w świecie skwapliwie skonstruowanego dosłownego kiczu wystarczy zaledwie jeden niepasujący szczegół, by zmienić sens całego przedstawienia. Ta nieodpowiedniość, zaprzeczenie decorum zaczyna bowiem drażnić odbiorcę w obrazie, którego kiczowatość w nowym kontekście odmienia wymowę całego dzieła.

Należy także zwrócić uwagę, że malarstwo Yuskavage i Currina cechuje specyficzne podejście do tradycji historii sztuki. Artyści odwołują się bowiem do technik i stylów starych mistrzów, które czynią ich prace odtwórczymi w stosunku do dzieł sztuki dawnej. Istotnie, tradycjonalista Currin czerpie inspirację z innych kierunków, np. manieryzmu, który zaprzeczał naturalnemu, klasycznemu kanonowi piękna⁴¹. Równocześnie jednak Currin przyznaje się do obawy przed popadnięciem w rutynę doskonałej jakości: „im lepiej maluję technicznie, tym bardziej wprawia mnie to w dyskomfort”⁴². Jego malarstwo charakteryzuje więc równocześnie perfekcyjność rzemiosła i nieodpowiedniość artystycznego wyrazu, hiperrealistyczność przedstawień i karykaturalność poszczególnych elementów. Wydaje się, że twórczość Currina zaprzecza dychotomicznie pojmowanemu

³⁹ Currin znany jest także jako malarz scen pornograficznych.

⁴⁰ A. Banach *O kiczu* Wyd. Literackie, Kraków 1968 s. 77.

⁴¹ Z tej perspektywy manieryzm może być więc oceniany jako kiczowy. Nawiasem mówiąc, podobieństwo *Thanksgiving* Currina do *Madonny z długą szyją* Parmigianina jest niewątpliwe.

⁴² A.M. Gingeras *Interview mit John Currin* wyd. cyt. s. 92.

pięknu i brzydocie, gdyż spaja w sobie obydwie elementy. W swoim malarstwie Currin dokonuje swoistej trawestacji – posługując się stylistyką kiczową, udowadnia mistrzostwo własnej techniki. Lisa Yuskavage także przyznaje się do wpływu, jaki wywarło na nią malarstwo poprzedniego stulecia. Jej twórczość inspirowana jest estetyką baroku, a także włoskim renesansem oraz impresjonistyczno-realistycznymi obrazami Edgara Degasa i Édouarda Maneta.

Być może właśnie wielość sposobów odczytań wpływa na to, że malarstwo Yuskavage i Currina wprawia odbiorców w tak duże zakłopotanie. Kicz w obrazach Yuskavage z pewnością pełni funkcję „artystycznego wabika”, który przyciąga odbiorców. Dopiero w momencie przyglądania się jej obrazom widz zaczyna czuć się niekomfortowo, ponieważ zawstydza go to, co widzi. Yuskavage stawia bowiem odbiorcę w pozycji voyeura, który swoją obecnością dodatkowo „ogółaca” nagie kobiety z obrazów. Pastelowa kiczowatość ustępuje przed przerażającą tematyką, której upiorność jest tym większa, im bardziej widz uzmysławia sobie własną indywidualną i amoralną przyjemność, którą czerpie z obrazu. W tym właśnie sensie kicz zostaje „zahaczony (...) i zaczyna się pruć jak sweter”⁴³, dopowiadając słowami Pawła Beylina.

Kiczowa figuratywność jest nie tylko uzasadniona głębszym sensem samego dzieła, ale także stanowi alternatywę dla ciągle nienasyconego rynku sztuki współczesnej. „Jesteśmy w momencie rewidowania tego, co oznacza powrót figuracji i tego, których artystów prace staną się donośne”⁴⁴. Jak poświadcza przykład Yuskavage i Currina, malarska kiczowatość może być w cenie, a jej autorzy mogą stać się wielkimi osobowościami świata sztuki współczesnej. Dzieje się tak z powodu pewnych przemian, o których wspominał także Roger Scruton.

W *Kitsch and the Modern Predicament* Scruton konkluduje, że paradygmat wyznaczony przez awangardę (sztukę modernistyczną⁴⁵) uległ wyczerpaniu. W dobie postmodernizmu pewna surowość modernistyczna przestała być dłużej tolerowana na rzecz świadomych odstępstw od uznanych strategii artystycznych. Z tego właśnie powodu uważa, że samo pojęcie postmodernizmu powinno być w ogóle zastąpione terminem „zapobiegliwego” kiczu⁴⁶. Scruton jest przekonany, że współcześni artyści

⁴³ P. Beylin, wyd. cyt. s. 186.

⁴⁴ C. Butler *Lisa Yuskavage: Critiquing Prurient Sexuality, or Disingenuously Peddling a Soft-Porn Aesthetic?* [w:] “The Washington Post”, 22 kwietnia 2007 [za:] <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/20/AR2007042000406.html> (tł. autorki).

⁴⁵ „Kicz – oznaczający antytezę sztuki modernistycznej”. O. Nerdrum, wyd. cyt.

⁴⁶ W oryginale *preemptive kitsch*.

często romansują z kiczem, a przykładem tego mogą być właśnie prace Yuskavage i Currina. Równocześnie utrzymuje, że znacznie lepiej jest, gdy twórcy świadomie produkują kicz, aniżeli wówczas, gdy czynią to nie-intencjonalnie. „Zapobiegliwy kicz, dla kontrastu, rozkoszuje się w tandecie, w *ready-made*, w wycinankach, używając form, kolorów i obrazów, które równocześnie legitymizują ignorancję, ale także śmieją się z niej”⁴⁷. Na podstawie tego doprecyzowania Scruton przeformułowuje dychotomię Greenberga – opozycja nie polega dłużej na rozróżnianiu awangardy i kiczu, ale kiczu i kiczu jako takiej właśnie postmodernistycznej wyrafinowanej strategii artystycznej.

Wydaje się, że zasadność poglądów Scrutona polega nie tylko na słusznym rozpoznaniu i zinterpretowaniu artystycznych praktyk sztuki współczesnej, ale też na dowartościowaniu samego kiczu. Krytyk zdaje się bowiem odnajdować jego utraconą moralność, sugerując, że jedną z funkcji kiczu jest dzisiaj „ostrzeganie” odbiorców przed zbyt pochopnym i pobieżnym percypowaniem sztuki. Kicz przyciąga, ale też demistyfikuje. W tym kontekście dość przewrotnie można uznać, że kicz nie jest – jak chce tego większość badaczy (np. Greenberg) – prostym przeciwieństwem awangardy, ale dość paradoksalnie – jej krnąbrnym dzieckiem. „To kicz jest dzisiaj awangardą”⁴⁸ – zaczepnie twierdzi Jeff Koons.

Sztuka przeszłości zawsze była tworzona ze względu na jakieś cele, awangarda natomiast zachłysnęła się bezcelowością sztuki, czyniąc z afunkcjonalizmu programową zasadę swojej egzystencji. W konsekwencji jednak zaczęła mnożyć dzieła niezrozumiałe, intelektualne i przeznaczone dla wąskiego grona odbiorców. Sztukę przestało się odczuwać, a w zamian za to starano się ją rozumieć – w rezultacie to nie dzieło się podoba, ale jego interpretacja. Taka niekorzystna konwersja ostatecznie przypieczętowała kryzys sztuki i w znacznej mierze przyczyniła się do problemu z odbiorem jej współczesnych realizacji.

W dobie postmodernizmu to właśnie kicz uzyskuje prawo głosu, mszcząc się tym samym za modernistyczne oskarżenia pod swoim adresem. „Wyzwolony z dyktatu awangardy smak i gust estetyczny odkrywa w naszych czasach przyjemność obcowania z kiczem”⁴⁹ – potwierdza Joanna Ławnikowska-Koper. Chyba jednak jest coś prawdziwego w stwierdzeniu Pawła Beylina, że wszyscy noszą w sobie piętno kiczu. Odważę się nawet na ryzykowne stwierdzenie, że potrzeba kiczu jest w naszej kultu-

⁴⁷ R. Scruton, wyd. cyt.

⁴⁸ J. Koons [za:] J. Ławnikowska-Koper *W sprawie kiczu. Głosy z Austrii* [w:] L. Rożek (red.) *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku* Wyd. WSP Częstochowa 2000 s. 10.

⁴⁹ J. Ławnikowska-Koper, wyd. cyt. s. 10.

rze równie silna, jak potrzeba piękna (które po okresie awangard pozostaje na ogół zbyt wykoncypowane i nieosiągalne). A przecież, jak pisał Milan Kundera: „nikt z nas nie jest nadczłowiekiem i nie może w pełni ustrzec się kiczu. Choćbyśmy nim nie wiem jak pogardzali, kicz przynależy do ludzkiego losu”⁵⁰.

Kitsch Status in the Contemporary Plastic Arts

The purpose of the paper is to answer the question: “Does the post-art exist – an art after the ‘end of art’?” and if an answer is positive to ask the second question: “what is its character?”. The author redefines the term “kitsch” and tries to rehabilitate it in relation to the principals of the postmodernism. “Conscious kitsching” is the notion proposed in the text, which means that the kitsch creation in the contemporary plastic arts may be a result of an intent artistic decision. The goal of the thesis is to show the complexity of the kitsch, which paradoxically may prove the high artistic value of today's works of art. In this respect the figurative painting of Lisa Yuskavage and John Currin has been interpreted and analysed.

Małgorzata Bacińska – e-mail: gosiabacinska@gmail.com

⁵⁰ M. Kundera *Niežnośna lekkość bytu* PIW Warszawa 1996 A. Holland (tł.) s. 192.

EWA D. BOGUSZ-BOLTUĆ

MAŁOWANIE FILOZOFII. DRZEWORYTY ARTHURA C. DANTO

*In truth, I write philosophy in the same way,
scribbling until something emerges,
and then seeing where I can go.*

Arthur C. Danto

Esej ma na celu przypomnienie, wydobyć z niepamięci sztuki, która ostatni raz była wystawiana w 1960 roku w Nowym Jorku. Zanim Arthur C. Danto został filozofem, był przede wszystkim artystą. Tworzył białe-czarne drzeworyty, w których łączył dwie różne tradycje obrazowania – niemieckiego ekspresjonizmu i nowojorskiej szkoły *action painting*. Sztuka ta jest cenna nie tylko dlatego, iż należy do dorobku jednego z najbardziej cenionych współczesnych filozofów sztuki i krytyków. Prace Danto to znakomity przykład malarskiego drzeworytu, balansującego na granicy figuratywności i abstrakcji. Również istotny wydaje się ignorowany jak dotychczas fakt, że doświadczenie artystyczne miało istotny wpływ na formowanie się teorii filozoficznej Danto. *Baroque Figure*, *Elder* i inne grafiki Danto poprzedzały i przygotowywały nowatorską interpretację *Brillo Boxes* Warhola.

I. A.C. Danto jako artysta i filozof

Od kiedy Arthur C. Danto opublikował artykuł *The Artworld*, a później książkę *The Transfiguration of the Commonplace*, teoria sztuki, jaką zaproponował, była szeroko dyskutowana. Natomiast jak dotąd niewiele osób wie, że zanim został filozofem, a potem krytykiem sztuki, Arthur C. Danto był artystą, a jeszcze mniej ma szansę obcować z jego pracami.

Po raz ostatni Danto wystawiał swoje grafiki na indywidualnej wystawie w Nowym Jorku w 1960 roku. Były to białe-czarne drzeworyty, które z jednej strony nawiązywały do brutalności i siły drzeworytów niemieckiego ekspresjonizmu, z drugiej zaś do spontaniczności i płynności *action painting*. Ostatni drzeworyt Danto wykonał w 1964 roku; była to wizualna refleksja, komentarz dwudziestowiecznego artysty do malarstwa Rembrandta. Tytuł pracy to *Rembrandt and Saskia. A Wedding Portrait*.

Peter Kivy – odwołując się do starogreckiej historii, która potem została opowiedziana na nowo przez Issaka Berlina – porównał rolę Danto w filozofii sztuki do jeża, w opozycji do lisa¹. Lis miałby zajmować się wieloma drobnymi sprawami, jeż natomiast jedną dużą ideą czy problemem. Tym problemem okazało się pytanie o ontologiczny status dzieła sztuki. I faktycznie, szczególnie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, stała filozoficzna obecność Danto w dyskursie filozofów i estetyków wydaje się ten dyskurs kształtować. Jak napisał Stephen Davies, ekstrawaganckie tezy Danto nie mogły być ignorowane. W tym czasie sztuka Danto pozostaje w niepamięci, traktowana co najwyżej jako wczesny kaprys uznanego krytyka i filozofa sztuki. Danto od czasu do czasu włącza do swoich esejów uwagi dotyczące okresu, gdy był artystą, zawsze używając przy tym czasu przeszłego. Wydawało się zatem, że skoro Danto przestał być artystą, to również jego sztuka pozostanie w przeszłości, tak jakby nie miała ona wpływu na formowanie się jego teorii, jakby była odseparowana od jego filozofii, zwłaszcza że Danto podkreślał, iż nie mógłby stworzyć teorii filozoficznej, opierając się na swojej sztuce. Kiedy Randall Auxier, edytor tomu *The Philosophy of Arthur Danto*, zaproponował, aby zamieścić w tymże tomie esej o sztuce Danto, ten odpowiedział negatywnie, argumentując: „nie było związku między filozofią, którą pisałem, a sztuką, którą robiłem i którą porzuciłem gdzieś między 1962 a 1963 r. – nawet jeżeli zdarzyło się, że znacząca część filozofii, którą pisałem od 1980 roku, była o sztuce. Nigdy nie mogłbym wygenerować tej filozofii z mojej własnej pracy jako artysty”². Chciałabym jednak pokazać, że sytuacja wygląda nieco inaczej, że życie Danto jako artysty, choć nie w bezpośredni sposób, to jednak ugruntowuje jego filozoficzną refleksję na temat historyczności, ontologii sztuki czy filozofii działania. „Celem dialogu filozoficznego jest najczęściej – jak słusznie zauważył Robert Kraut – umiejscowienie pewnego obszaru myśli czy rozważań na większej mapie: aby rozpoznać jego związki z innymi obszarami. Związki te mogą być upraszczające (*reductive*), wyjaśniające, uzasadniające czy/i ukonstytu-

¹ P. Kivy *Foreword* [w:] N. Carroll *Beyond Aesthetics* Cambridge University Press, Cambridge/New York 2001 s. IX.

² A.C. Danto *Stopping Making Art* [w:] The American Society for Aesthetics “Newsletter” 2 (30) 2010.

owane przez modele podobieństw i różnicowań”³. A zatem być może sztuka Danto nie była filozofią, tak jak była nią, wyjątkowo, sztuka Warhola. Niemniej jednak zrozumienie, czym była i – by użyć sformułowania Nelsona Goodmana – „gdzie była” sztuka tworzona przez Danto, pozwala na pełniejsze umiejscowienie jego myśli, nie tylko w obszarze samej filozofii, ale również w świecie sztuki.

Sam wybór metody filozofowania w przypadku Danto wydaje się być związany z jego doświadczeniami jako artysty. Odpowiadając na moje pytania dotyczące artystycznego *body of work*, Danto wspominał o swoich rysunkach barokowej rzymskiej architektury z roku 1961. Nazwał je *analytical sight-seeing*. Architekci czy artyści często traktują rysunek jako *disegno interno*, wizualny odpowiednik pojęć, który pomaga im badać relacje przestrzenne czy związki między rzeczami. Tak więc Danto, używając jako przewodnika książki Rudolfa Wittkowera *Art and Architecture in Italy*, wędrował po rzymskich kościołach, starając się zrozumieć, jak poszczególne architektoniczne elementy łączą się ze sobą i w jaki sposób tworzą jednolitą całość. Proces uchwytowania relacji architektonicznych odbywał się na poziomie wizualizacji rysunkowej, pozwalającej uchwycić rytm barokowej sztuki i zapanować nad bogactwem barokowego ornamentu. Wiele lat później Danto wydaje się odwoływać do tych właśnie doświadczeń, posługując się nimi jakby analogią, kiedy opisuje, czym jest dla niego filozofia. W rozmowie z Giovanną Borradori Danto przyznał: „Jestem filozofem analitycznym... Daje mi to silne poczucie tego, czym jest struktura myśli, gdzie rzeczy są połączone niemal anatomicznie. Sądzę, że jest to bardzo, bardzo piękny sposób myślenia. [...] Mam w sobie pasję dla architektury filozoficznej myśli, [...] lubię widzieć strukturę, [...] rzeczywiście postrzegam ten organizm jako uporządkowane uniwersum”⁴. Kilka lat później, w roku 1999, pisząc o Louisie Kahn, Danto zaznaczył: „[...] to właśnie w związku z architekturą po raz pierwszy odczułem, jak należy myśleć o sztuce”⁵.

Wydaje się, że w podobnie malarsko-strukturalny sposób Danto tworzył swoje filozoficzne teksty. Ostatnio Danto przyznaje, iż kiedy w jego filozoficznym pisarstwie są odniesienia do tego, w jaki sposób artysta funk-

³ R. Kraut *Artworld Metaphysics* Oxford University Press, Oxford/New York 2007 s. 37.

⁴ Tłumaczę sama ten fragment wywiadu, gdyż dostępne polskie tłumaczenie nie oddaje adekwatnie treści przedstawionej w j. angielskim. G. Borradori *The American Philosopher: Conversations with Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre, and Kuhn* The University Of Chicago Press, Chicago/London 1994 s. 89-91.

⁵ A.C. Danto *Philosophizing Art* University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1999 s. XIV.

cjonuje w świecie sztuki, „To są [to] autoportrety. Artystą byłem zawsze ja, próbujący odnieść się (*accommodate*) do historii”⁶. A w przygotowywanym do druku eseju Danto otwarcie pisze: „Po przemyśleniu w końcu odczułem, że był jakiś związek między moimi dwoma nurtami życia. [...] Nikt nie mógłby myśleć, tak jak ja myślałem, jeśli by nie był wmieszany w tworzenie sztuki i rozważania, w jaki sposób sztuka, która była wokół, mieści się w większym świecie sztuki i jego historii. Nie mogłbym tak myśleć, gdyby moje życie było inne. I w końcu życie to znalazło swoją drogę do mojej filozofii, która koncentrowała się w znacznej mierze na historii sztuki i – ze względu na moje czasy – na naturze dzieła sztuki”⁷.

W tym miejscu adekwatne wydają się wyjaśnienia do komentarzy Leszka Sosnowskiego, który pisze, że nie miałam racji, uważając, iż teoria Danto nie jest teorią systematyczną. Sosnowski przypisuje mi tu pogląd, którego nigdy nie sformułowałam. Pokazując rozległość filozoficznych zainteresowań Danto i odwołując się do artykułu Davida Carrier’a, Sosnowski utrzymuje, że teoria Danto jest wykładem systematycznym, gdyż Danto stara się stworzyć ogólny system filozoficzny, „obraz siatki filozoficznej tyleż systematyczny i ogólny, gdy idzie o jego ramy, co wielowątkowy i uszczegółowiany, gdy chodzi o jego wypełnienie”⁸. Sosnowski mówi tu o dwóch rzeczach jednocześnie. Przywołując sformułowania Marka Janiaka, że filozofia Danto „nie jest systematycznym, szczegółowym wykładem”, nie mówiłam, że filozofia Danto nie jest systematyczna, a jedynie, że wykład tej teorii nie jest systematyczny. Zaznaczałam, że Danto zresztą, co zostało przez Sosnowskiego zignorowane, że Danto przeniósł do filozofii kryteria ze świata sztuki, że do swojego pisarstwa filozoficznego wniósł aspekt literacki, co w ówczesnym klimacie analitycznej filozofii lat siedemdziesiątych było czymś awangardowym. Filozofia np. Platona również nie jest systematycznym wykładem, a może być rozumiana, przy swojej literackości czy obecności *aporii*, którymi kończą się niektóre z jego dialogów, jako filozofia systematyczna. I owa literackość, i *aporie* mają znaczenie dla naszego rozumienia teorii Platona. Podobnie dzieje się z filozofią Danto. Poza tym dyskusja, czy jakaś teoria jest systematyczna, czy nie, wymagałaby odwołania się do zdefiniowania lub przynajmniej wyjaśnienia, jak rozumiemy system, i pokazania, na podstawie jakich kryteriów przypisujemy czemuś systematyczność. Dodatkowo komplikują sprawę podziały na filozofię systematyczną

⁶ Tenże *Stopping Making Art* wyd. cyt. *My Life as an Artist* esej zamieszczony w tomie *The Philosophy of Arthur C. Danto* przygotowywanym do druku w serii „The Library of Living Philosophers”.

⁷ Tamże.

⁸ L. Sosnowski *Sztuka. Historia. Teoria. Światy Arthura C. Danto* Collegium Columbinum, Kraków 2007 s. 410.

i systemową. W konsekwencji terminu „systematyczna” współczesna filozofia używa przynajmniej w kilku znaczeniach. Chciałabym zwrócić uwagę na dwa. Pierwszy, mówiąc w skrócie, to rozumienie filozofii systematycznej jako filozofii typu strukturalnego, teorii, która stara się pokazać związki i relacje między poszczególnymi zagadnieniami i utworzyć obraz kompletny. Ani całościowość, ani relacyjność nie muszą tu mieć charakteru absolutnego, a aktualna forma teorii nie musi być formą ostateczną. Jest to typ filozofii, którą można określić mianem filozofii systematycznej w znaczeniu strukturalnym. Filozofia tego typu nie musi być sprzeczna z fragmentaryzacją filozofii analitycznej. Wielu filozofów analitycznych uprawia filozofię rozumianą jako filozofia systematyczna w tym właśnie sensie. W innym znaczeniu mówi się o filozofii systematycznej, kiedy tym terminem nazywa się teorie o ambicjach absolutnych. I o ile filozofia, którą prezentuje Danto, mieści się w ramach strukturalnej filozofii systematycznej, o tyle zdecydowanie, jako filozof analityczny i mimo odwoływania się do Hegla, Danto nie ma ambicji, by tworzyć filozofię fundamentalistyczną typu spinozjańskiego czy rodem z niemieckiego idealizmu, czyli dedukcyjną, gdzie ogląd dokonuje się jak gdyby z jednego, boskiego punktu widzenia i gdzie rządzi duch absolutny⁹. Co więcej, właśnie ten literacki język, który Danto zaadaptował do wykładu swojej teorii, w porównaniu z publikacjami innych analityków zdaje się sprzyjać strukturalno-systemowej filozofii. Kiedy Danto mówił o tym, jak zdecydował się skończyć karierę artysty i skupić się na filozofii, to wspominał, że uprawiał filozofię w sposób podobny do tego, jak tworzył swoją sztukę – jego filozofia wydaje się być rysunkiem malarskim, budowaniem struktury myśli, która ma ujawniać istotę rzeczy.

Randall Auxier pisał w katalogu do wystawy w Carbondale, że odpowiedź Danto jako względnie młodego filozofa na filozofię analityczną, iż jest piękna, była odpowiedzią Danto jako dojrzałego artysty. Auxier przyznał, że dopiero teraz, kiedy zobaczył drzeworyty Danto, jego filozofia wydaje mu się przekonująca. Sądzi on, że „W każdej myśli jest pewna estetyczna jakość, tak jak istnieje ona w każdym wrażeniu”¹⁰.

Sumując – filozofia sztuki nie jest dla Danto niczym więcej, ale też niczym mniej, jak tylko rozpoznaniem i zrozumieniem istotnościowych relacji świata sztuki.

⁹ O problemie utraty przez filozofię absolutnej pewności, by odwołać się tylko do analityków, pisali m.in. Thomas Nagel i Hillary Putnam. Dyskusję na temat filozofii systematycznej i systematyczności znakomicie przedstawił L.B. Puntel w *Structure and Being. A Theoretical Framework for a Systematic Philosophy* Pennsylvania State University Press, University Park 2008.

¹⁰ R. Auxier *Philosophy as Art* [w:] *Arthur C. Danto's Woodblock Print: Capturing Art and Philosophy* Southern Illinois University, Carbondale 2010 s. 19.

II. Czym jest dzieło sztuki?

(A)

Starając się rozpoznać charakter sztuki, Danto zadawał dwa typy pytań:

- (1) „Jak odróżnić zwykłe, codzienne, pospolite rzeczy od dzieł sztuki?”. Inna, raczej problematyczna wersja to: „Co powoduje, że coś jest dziełem sztuki?” (*What makes something a work of art?*);
- (2) „Co to znaczy być dziełem sztuki?”, „Jaki jest ontologiczny status dzieła sztuki?”, „Jakiego rodzaju rzeczą jest dzieło sztuki?” bądź „Czym różnią się dzieła sztuki od rzeczy codziennych?” (*What sort of a thing is a work of art?*).

Pytanie (1) ma wymiar epistemologiczny i w najprostszy sposób możemy się z nim uporać, odwołując się np. do szeroko rozumianych praktyk czy to historycznych, czy społecznych. Czyli aby odróżnić dzieło sztuki od nie-dzieła, możemy np. odwołać się do nieformalnej instytucji sztuki bądź do autorytetów formalnych, takich jak galerie, muzea czy też w końcu artyści. Inny sposób to przyjęcie założenia bądź hipotezy, że dany obiekt jest bądź też nie jest dziełem sztuki, i następnie poprzez różne formy interpretacji określenie, czy przyjęta hipoteza jest zasadna. Sam Danto wskazuje na dwuznaczność pytania: *What makes something a work of art?* W jednej wersji może to być pytanie o to, w jaki sposób dzieło zyskuje status dzieła sztuki, w drugiej może to być pytanie o to, jakie jakości konstytuują dzieło. Pierwsza wersja jest ciągle pytaniem z zakresu epistemologii, druga jest pytaniem o ontologiczny status dzieła¹¹.

Pytanie (2), mając wymiar ontologiczny, jest o tyle istotne, że to właśnie odpowiedź na nie dotyczy istnienia, tożsamości i ciągłości dzieła. Przy czym nie jest to gra pojęciami czy zabawa w ustalanie znaczeń i nie tylko o czystą deskrypcję ontologicznego statusu sztuki tu chodzi. Jak ostatnio pokazała Amy Thomason, definicja dzieła sztuki, poza deskryptywną, ma także konsekwencje modalne i normatywne¹². Modalne konsekwencje to tyle, co ustalenie, jakie cechy czy elementy dzieła sztuki byłyby istotne, a jakie nie, dla tożsamości dzieła bądź też jakie zmiany mogą zajść w dziele sztuki, by ciągle jeszcze mogło być tym samym dziełem. Normatywne konsekwencje to ustalenie, jak dzieło powinno być oceniane, wystawiane czy w jaki sposób poddawane konserwacji.

¹¹ A.C. Danto *The Transfiguration of the Commonplace* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts/London 1981 s. 94.

¹² A. Thomason *Ontological Innovation in Art* “The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2 (68) 2010 s. 119-130.

Danto formułował podobne tezy, pisząc: „Interpretacje zależą od artystycznych identyfikacji, a te z kolei decydują o tym, jakie części i własności rozważanego przedmiotu należą do dzieła sztuki, w które przemienia przedmiot interpretacja”¹³. Przy czym Danto rozumie artystyczną identyfikację nie tylko jako klasyfikację, przypisanie danego obiektu do jakiegoś gatunku sztuki. I tu różniłby się od Thomason. Zakwalifikowanie jakiegoś obiektu jako rzeźby czy obrazu jest tylko instancją (przykładem, formą) artystycznej identyfikacji. Inną formą artystycznej identyfikacji jest np. określenie, że dany obiekt jest czymś, np. że dany kawałek marmuru to jest anioł czy też że *Cambell's Soup Can* jest rzeczywiście puszką zupy Cambella. Chcąc ustalić ontologiczny wymiar dzieła, czyli czym jest dane dzieło sztuki, nie możemy zatem zaczynać od interpretacji (rozumianej jako ustalenie przesłania, zawartości dzieła), a odwrotnie: to właśnie interpretacja, mimo że konstytuuje dzieło, powinna odnosić się do zrozumienia tego, czym *de facto* jest natura dzieła sztuki.

Ze zdumieniem przeczytałam we wspomnianej wyżej książce Sosnowskiego, że „Konkludując, Danto stwierdza, że dziełem sztuki staje się przedmiot z interpretacją, czego nie posiada zwykły przedmiot (bez interpretacji). Czy to oznacza – można zapytać – że dwa podobne w każdym percepcyjnym szczególe przedmioty będą postrzegane odmiennie w świetle wiedzy, że jeden z nich jest dziełem sztuki? Choć Danto nie udziela odpowiedzi na to pytanie, uważając zresztą, że nikt nie zna tej odpowiedzi, to można jednak sądzić, że tak właśnie jest”¹⁴. Zdumienie budzi fakt, że Sosnowski nie zauważył jednoznacznych wypowiedzi Danto na ten temat, gdyż są one kluczowe dla interpretacji jego teorii. Danto pisał już w *Transfiguration of the Commonplace*, że „dzieło sztuki ma wiele jakości i to zupełnie odmiennych niż jakości należące do przedmiotów materialnie od niego nieodróżnialnych, które same nie są dziełami sztuki. Pewne z tych jakości równie dobrze mogą mieć charakter estetyczny oraz mogą być doświadczone estetycznie lub potraktowane jako «cenne i wartościowe». Jednak aby [odbiorca] mógł odpowiedzieć na nie estetycznie, musi wcześniej wiedzieć, że przedmiot jest dziełem sztuki”¹⁵. A zatem, biorąc pod uwagę tylko tę wypowiedź Danto, musimy przyznać, że jego zdaniem przynajmniej odpowiedź estetyczna różni się, gdy wiemy, że jeden z perceptualnie nieodróżnialnych obiektów jest dziełem sztuki, a drugi nie. W sytuacji np. *ready-mades*, kiedy codzienny obiekt staje się dziełem

¹³ A.C. Danto *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki* L. Sosnowski (tł.) Kraków 2006 s. 170.

¹⁴ L. Sosnowski *Sztuka. Historia. Teoria* wyd. cyt. s. 288.

¹⁵ A.C. Danto *Świat sztuki* wyd. cyt. s. 125. W szerszym kontekście pisałam o tym zagadnieniu w artykule „Określiłem się jako esencjalista” – 25-lecie *The Transfiguration of the Commonplace* „Sztuka i Filozofia” 30 (2007) s. 55-68.

sztuki, nie zachodzi prosta relacja przyporządkowania ukonstytuowanego już obiektu do świata sztuki, gdzie obiekt zachowywałby swoją tożsamość sprzed przemiany i dostałby dodatkowe własności jako dzieło sztuki. Codzienny obiekt przestał nim być, gdy stał się dziełem sztuki. Różnica między obiektami, które nie różnią się perceptualnie, a jeden z nich jest dziełem sztuki, podczas gdy drugi nie, jest różnicą ontologiczną. Właśnie ta różnica ontologiczna powoduje, że można mówić o prawdziwej interpretacji czy tożsamości i stałości dzieła.

(B)

Ontologia sztuki, którą zaproponował Danto, przyjęła następującą formę definicyjną:

Być dziełem sztuki to tyle, co:

- (1) Być o czymś (*to make a statement, to be about something* lub *to be about the subject*);
- (2) Wcielić, uobecnić bądź zrealizować to znaczenie (*To embody its meaning*).

(Przy czym nie chodzi tu o inkarnację znaczenia, a raczej o reprezentację).

Oczywiście natychmiast pojawiły się głosy krytyczne, jako że definicja ta jest zbyt szeroka. Pytano na przykład, jak to jest, że krzyż czy projekty inżynierskie (*blue-prints*) nie są dziełami sztuki, mimo że są o czymś i uobecniają tę treść. Danto był więc zobowiązany, aby przekształcić czy zmienić swoją definicję sztuki. Pojawił się, poza dwoma wcześniej wymienionymi elementami, element trzeci.

- (3) Umiejscowienie, zakorzenienie w kontekście konwencji historycznego świata sztuki czy praktyk społecznych.

Na zarzut, że nie każde dzieło sztuki jest o czymś, np. biorąc pod uwagę sztukę abstrakcyjną czy muzykę instrumentalną, można odpowiedzieć, iż w definicji Danto nie chodzi o to, że dzieło sztuki denotuje lub oznacza jakiś obiekt lub stan rzeczy, a o to, że podlega interpretacji.

W praktyce trudno jest czasami jednoznacznie odróżnić te trzy konstytutywne elementy dzieła sztuki. Danto pisze, że dzieła sztuki są w połowie nieprzejrzyste. „Przez częściowo przejrzysty przedmiot rozumiem przedmiot, który przedstawia treść, ale w którym tryb przedstawienia – raz jeszcze pojęcie Fregowskie – musi być przemieszany z treścią, aby określić znaczenie przedmiotu”¹⁶.

¹⁶ A.C. Danto *Świat sztuki...* wyd. cyt. s. 193.

Danto jako jeden z pierwszych filozofów sztuki odrzucił te definicje sztuki, które były oparte na perceptualnie dostępnych, sensorycznych cechach dzieł. W zamian zaproponował, występując zdecydowanie przeciwko relatywizmowi, kontekstualną, realną definicję dzieła, gdzie musimy wziąć pod uwagę jego znaczenie, sposób, w jaki się to znaczenie uobecnia, i miejsce danego dzieła sztuki w historycznym artworldzie. Ta definicja pozwala na ontologiczny pluralizm poszczególnych dzieł sztuki, nie wyklucza bowiem, że dzieło może być materialne, abstrakcyjne, procesualne itp. Ale struktura ta jest równie interesująca, jak i trudna do bezpośredniej interpretacji, jako że pozostaje ustalenie, czym jest znaczenie, forma dzieła oraz kontekstowość artworldu. A zatem koniecznych jest kilka doprecyzowujących uwag, szczególnie odnoszących się do kategorii znaczenia dzieła sztuki.

(C)

Przede wszystkim trzeba przywołać raczej niekwestionowaną dziś różnicę między treścią, znaczeniem, sensem dzieła a tym, co dzieło przedstawia, bowiem nie zawsze to, co dzieło przedstawia, jest tożsame z jego znaczeniem.

Znaczenie dzieła bywało często utożsamiane z rozmaicie rozumianą intencją artysty bądź też formułowano słabszą tezę, że intencja artysty jest ważką dla znaczenia dzieła. Nie chodzi tu jednak o intencję autora w znaczeniu trywialnie biograficznym czy psychologicznym. Pojawiło się kilka schematów rozumienia intencjonalizmu. Należałoby najpierw odróżnić *pictorial* intencjonalizm, albo inaczej artystyczny intencjonalizm zależny od rodzaju medium – czyli intencję artysty, aby stworzyć dzieło, które uobecnia znaczenie poprzez malarskie (lub inne) środki obrazowania, od intencjonalizmu zwanego *communicative* – czyli potrzebę komunikowania jakiegoś konkretnego znaczenia¹⁷. *Pictorial* intencjonalizm wskazuje na to, że medium nigdy nie jest obojętne wobec przesłania, a rodzaj przekazu współdeterminuje, co jest, a co nie jest częścią danego dzieła. Idąc dalej, rozpoznanie stylu danego dzieła pozwala na umieszczenie go w pewnym historycznym kontekście.

Przy czym trzeba zauważyć, że nie zawsze intencja artysty jest bezpośrednio komunikowana, czyli możemy również mówić o intencjonalizmie aktualnym i hipotetycznym. Aktualny intencjonalizm ma miejsce wówczas, gdy intencja artysty jest w jakiś sposób bezpośrednio dana,

¹⁷ D. Lopes *Understanding Pictures* Oxford University Press, Oxford/New York 1996 s. 160.

intencjonalizm hipotetyczny pojawia się wówczas, gdy mówimy o intencji autora, która może być przypisana dziełu przez kwalifikowaną (!) publiczność czy odbiorcę.

Ostatnio w wyniku kontestowania prawomocności tak rozumianych wersji intencjonalizmu pojawiła się kolejna propozycja, a mianowicie teoria autorskiej sankcji artystycznej (*artist's sanction*)¹⁸. Sankcją autorską miałyby być publicznie dostępne działania i komunikaty artysty i one właśnie miałyby współokreślać granice interpretacji, determinować, jakie aspekty dzieła są istotne dla jego zrozumienia, w jaki sposób należy je wystawiać itp.

Danto nie tyle mówi o samej intencji, ile o interpretacji dokonanej przez artystę. „Uważam, że nie popełnimy wielkiego błędu, jeżeli przyjmiemy, że poprawną interpretacją przedmiotu-jako-dzieła-sztuki jest ta, która jest najbardziej zbieżna z interpretacją samego artysty. Postulat zgodności interpretacji stawia nas w innej sytuacji wobec artystów niż starania o odkrycie ich intencji”¹⁹. Nie chodzi nam o odkrywanie ukrytych przez autora znaczeń lub co też autor tak naprawdę chciał powiedzieć, lecz o interpretację, która byłaby zbieżna z tą, którą ukonstytuował artysta. Danto nie mógł ignorować artysty i optować za autonomią dzieła wobec jego twórcy. Kiedy uznał, że „Znajomość interpretacji artysty jest rozpoznaniem tego, co on wykonał”, mówił to nie tylko jako filozof, ale i jako artysta, który tworząc dzieła sztuki, konstytuował je, interpretując. Znamionnym przykładem będzie tu jedna z grafik Danto, *Baroque Figure*, do której wróć pod koniec eseju.

Przedstawiony kompleks problemów poruszanych przez Danto, dotyczących szeroko rozumianej natury sztuki, zdaje się być zakorzeniony w jego doświadczeniu jako artysty. Powiedziałabym, że mimo iż Danto przestał tworzyć dzieła sztuki na początku lat sześćdziesiątych, to właśnie jego doświadczenie artystyczne ustanowiło sankcje czy pomogło wyznaczyć paradygmat interpretacyjny dla jego filozofii sztuki.

¹⁸ S. Irwin *The Artist's Sanction in Contemporary Art* “The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 63 (2005) s. 315-326.

¹⁹ A.C. Danto *Świat sztuki* wyd. cyt. s. 171.

III. Drzeworyty a Brillo Boxes

Danto tworzył drzeworyty w czasie, gdy świat sztuki skupił się na kontrowersji między abstrakcją a figurą²⁰. Odautorskie notki Danto o grafice są rozsypane w jego filozoficznych pracach. Pisał on m.in., że jego drzeworyty nie były w sposób widoczny filozoficzne²¹. I faktycznie, wpisane w narrację malarskiej debaty dotyczącej abstrakcji i figuratywności, wydają się one oczywistymi mieszkańcami świata sztuki lat czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Danto pisał o drzeworycie, że „ze wszystkich mediów graficznych jest on być może najbardziej bezpośredni i ekspresywny i wymaga najprostszego aparatu. Przydatny może być jakikolwiek kawałek deski i życie drewna – jego słoje i sęki – może być przekształcone w sam drzeworyt”²². Jakkolwiek doceniał sposób, w jaki jego japoński przyjaciel Shiko Munakata wprowadzał kolor do drzeworytu, sam preferował drzeworyty białe-czarne, jak zaznaczył w katalogu *American Prints Today/1959*. „Wolę drzeworyt białe-czarny. Pozwala on na najbardziej bezpośredni komunikat przy największej ekonomii środków”²³. Nie bez znaczenia dla owego minimalistycznego podejścia była ówczesna nowojorska moda na zen, która dla intelektualistów i artystów tamtego okresu stała się egzystencjalną fantazją²⁴. Zanurzenie się w zen, takim, jaki był przedstawiany na seminariach dra D.T. Suzuki²⁵ na Columbia, miało niebagatelne znaczenie dla filozofii Danto. Odniesienia do zen, w którym codzienność nie jest transcendowana, lecz przemieniona (*transfigure*) poprzez rytuał, pojawiają się w pracach Danto od *The Art-world* po esej *Upper West Side Buddhism*²⁶. W *Mysticism and Morality* pisze on, że „fantastyczna architektura orientalnej myśli [...] jest otwarta, aby ją studiować i niewątpliwie podziwiać, nie jest jednak dla nas do za-

²⁰ Tenże *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* Princeton University Press, Princeton 1997 s. 171.

²¹ Tenże *Munakata in New York* [w:] *Philosophizing Art: Selected Essays* wyd. cyt. s. 176.

²² Tamże, s. 168.

²³ *American Prints Today/1959* New York 1959.

²⁴ Piszę nieco więcej na ten temat w eseju, który będzie opublikowany w *The Philosophy of Arthur C. Danto Library Of Living Philosophers*, Chicago 2010.

²⁵ Parę lat temu powstał interesujący film o D.T. Suzuki i jego wpływie na kulturę amerykańską: *A Zen Life – D.T. Suzuki* (2007).

²⁶ A.C. Danto *Upper West Side Buddhism* [w:] *Buddha Mind in Contemporary Art* J. Baas, M.J. Jacob (eds.) University of California Press, Berkeley, Los Angeles 2004. R. Shusterman w interesujący sposób zinterpretował związki Danto z zen w *Art as Religion: Transfigurations of Danto's Dao* 2006. <http://www.vanderbilt.edu/AnS/philosophy/events/OCA/ShustermanDantoConference.pdf>.

mieszkania²⁷. Wcześniej, w 1963 roku Danto wyraził podobne przekonanie w drzeworycie *Farewell to Lao-Tzu*. Na okładce książki *Mysticism and Morality* umieści swój drzeworyt pt. *Posture of Contemplation*.

Tworzenie drzeworytów, podobnie jak w przypadku innych technik graficznych, jest długotrwałym i zróżnicowanym procesem. Najpierw Danto sporządzał rysunek, tzw. rysunek malarski, czyli operował tak kreską, jak i plamą. Podchodził do tego etapu podobnie jak większość artystów abstrakcyjnego ekspresjonizmu, bez jakiegokolwiek projektu, aby przedstawić ten lub ów obiekt czy rzecz. Duże płaty rozłożonego papieru jak gdyby prowokowały improwizowane, spontaniczne gesty. Rysując, Danto używał miękkich japońskich pędzli, trzcinowych patyczków i piór do kaligrafii. Trzeba zauważyć, że choć rysunki robione pędzlem (*brush-drawing*) wydają się nieskomplikowane i powstające jakby bez wysiłku, to wymagają one koncentracji i dużych umiejętności.

Fizyczny akt umiejscawiania atramentu na papierze, podobnie jak dla większości abstrakcyjnych ekspresjonistów, stał się zdarzeniem niemal egzystencjalnym. Linie, plamy, widoczne uderzenia pędzlem pozostały jako odkrycie i uobecnienie, ślad umysłu czy energii artysty. Harold Rosenberg, jeden z najbardziej wpływowych krytyków sztuki lat pięćdziesiątych, napisał: „płótna zaczęły być raczej areną, która stała się miejscem akcji, niż przestrzenią, gdzie kopiowano, przekształcano, analizowano czy «wyrażano» obiekt aktualny bądź wyobrażony”²⁸. Bez wątplenia Danto jako artysta uczestniczył w świecie sztuki lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, kiedy *action painting* dominował w pracowniach artystów. Odrzucając jednak narzucony przez Clementa Greenberga pogląd o wyższości nieprzedstawieniowej, niefiguratywnej sztuki, zadecydował się na poszukiwanie przedmiotu. Tworząc spontanicznie abstrakcyjne rysunki, jakby czekał na pojawienie się jakichś śladów figury, obiektu, szkicowy znak czegoś, co można by potem zdefiniować. Ostatecznie płynne, przenikające się linie, ślady uderzenia pędzla czy czarne plamy farby tworzyły jak gdyby siatkę lub sieć, która wspomagała obecność czy obraz figury. Figura nie tyle była zobrazowana, co raczej wyłaniała się. Rysunki Danto przechodziły od malarskiego, dynamicznego *designu* do szkicowego obrazu mniej lub bardziej rozpoznawalnej postaci. Prawie pięćdziesiąt lat później pisał: „W latach pięćdziesiątych moja własna *vergangene Zukunft* tak dalece, jak to dotyczy malarstwa,

²⁷ A.C. Danto *Mysticism and Morality: Oriental Thought and Moral Philosophy* Basic Books, Inc. Publishers, New York, London 1972 s. VII.

²⁸ H. Rosenberg *The American Action Painters* [w:] E.G. Landau *Reading Abstract Expressionism* Yale University Press, New Haven/London 2005 s. 190.

była przyszłością, w której rzeczywistość była reprezentowana malarskim gestem w manierze *Kobiet de Kooninga* i jego następnych krajobrazów, takich jak *Merritt Parkway*²⁹. Jakkolwiek Danto przyznaje się do pokrewieństwa malarskiego gestu z de Kooningiem, to istnieje między nimi zasadnicza różnica. De Kooning malował agresywne kobiety nie tylko ekspresyjnie, ale i agresywnie. W grafikach Danto, które są zdecydowane i ekspresyjne, agresji się nie uświadczy.

Nie możemy wszakże w przypadku Danto mówić o transparentności rysunku³⁰, jesteśmy bowiem w tym samym stopniu świadomi dwuwymiarowych znaków na papierze, jak i tego, co mają przedstawiać. Danto połączył abstrakcję gestu i współczesną figurację, lecz – jakkolwiek figuratywne – jego rysunki nie były częścią tradycji realizmu, o którym pisali Alberti czy Panofsky, tzn. nie były „oknami”, przez które widzimy część fizycznie obserwowalnego świata. Figury Danto nie były tworzone jako mimetyczny odpowiednik aktualnych rzeczy czy ludzi, ale również nie były wcieleniem uniwersalnych symboli. Była to wizualna refleksja, sensualne komentarze, znaki wrażliwości artystycznej, które odbijały przekonanie artysty, czym jest dana postać. Ta artystyczna sankcja Danto miała niebagatelny wpływ na sposób ostatniej ekspozycji tychże drzeworytów (UIS, Springfield, USA, 2009). Były one zamknięte w panelach z akrylu, co pozwalało na „otworzenie” przestrzeni dzieła i na zacieranie się granic między ramą a otoczeniem, jak również przy wykorzystaniu półprzezroczystego papieru i farby drukarskiej czyniło prace niemal trójwymiarowymi. Tradycyjnie grafiki prezentowano w *passe-partout*, oprawione w cienkie metalowe lub drewniane ramy. Kiedy z praktycznego punktu widzenia tak opравиłam kilka grafik Danto, nie mogłam się oprzeć wrażeniu klaustrofobii. One zdecydowanie „nie lubią” ram, sprawiających wrażenie okna, i zaciera się również ten fantastyczny kontrast między papierem, którego półprzezroczystość niemal zanika, a farbą.

Po ukończeniu rysunku pozostawało przetłumaczyć go na matrycę drewnianego bloku, najczęściej sosnowej deski, w taki sposób, by zachować malarskość, dynamikę i płynność. Drzeworyty Danto należą do najstarszego typu drzeworytów, tzw. wzdłużnych (langowych). Drzeworyt wzdłużny to taki, którego blok tnie się wzdłuż słojów drewna. W przypadku Danto wielkość grafiki była dyktowana wielkością rysunku: jeśli rysunek nie mieścił się na jednym bloku, artysta łączył dwa bloki razem. Rysunek nigdy nie przetrwał procesu wykrawania z bloku, ponieważ Danto

²⁹ A.C. Danto *After the End of Art* wyd. cyt. s. 123.

³⁰ Lata później Danto zdecydowanie opowiedział się w filozofii sztuki przeciwko teorii transparentności dzieła. Znakomite analizy, jak zmieniała się rola uderzeń pędzla (*brushstrokes*) w historii sztuki, można znaleźć w: tamże, s. 76-77.

ciął i łąbił blok poprzez rysunek, który był przyklejony do matrycy. Trzeba zauważyć, że mamy tu do czynienia z zupełnie innym procesem niż w przypadku spontanicznego rysunku. Linia wykonana pędzlem wymaga jednego energicznego gestu, podczas gdy linia na matrycy wymaga kilku cięć. Często Danto pozostawiał pozornie niewykończone bloki. Na odbitkach możemy zauważyć ślady procesu wykrawania. Są one echem intensywnej, często gwałtownej akcji artysty. Jakkolwiek elegancki, niezwykle malarski i płynny jest styl tych drzeworytów, są one również zanurzone w tradycji niemieckiego ekspresjonizmu, odzwierciedlając dynamikę, bezpośredniość i siłę procesu, z jaką traktowano klocek drewna.

Trzeci etap tworzenia grafik to drukowanie odbitek. Danto robił odbitki najczęściej sam. Używał japońskiego ryżowego albo morwowego papieru, który jest na wpół przezroczysty i mimo że sprawia wrażenie delikatnego, niezwykle wytrzymały. Drukował, wykorzystując najprostszą drukarską farbę, która dawała jednolite, welwetowe, nasyczone czarne linie i plamy, co w zestawieniu z japońskim półprzezroczystym papierem dawało wspomniane już poczucie trójwymiarowości. Białokremowe tło stało się częścią *designu*.

Szuka się źródła filozofii sztuki Danto w olśnieniu, jakie przeżył on, kiedy zobaczył *Brillo Boxes* Warhola, które perceptualnie nie różniły się od zwykłych opakowań z supermarketu. Sadzę jednak, że to olśnienie zostało przygotowane przez doświadczenie Danto jako artysty. Tworząc drzeworyt, wykonywał on odbitki, które pochodząc z tej samej matrycy, praktycznie wizualnie nie różniły się od siebie lub różniły w stopniu niewielkim. Trudno nawet mówić o określonej edycji, bo często odbitki pozostawały nienumerowane. Również Danto nie tworzył tzw. odbitki wzorcowej, która miałaby być probierzem dla całej edycji. W tej sytuacji pojawia się naturalna refleksja i pytanie, co jest dziełem sztuki w takiej sytuacji artystycznej? Próbowano odpowiedzieć na to pytanie sprowadzić do zagadnienia, co jest kopią, a co oryginałem. W praktyce graficznej znajdowało to wyraz w tworzeniu tzw. wzorcowej odbitki. Cóż jednak zrobić z takimi dziełami jak grafiki, które nie mają określonego przez artystę wzorca i są wariacjami tworzonymi na podstawie matrycy, albo też z tą współczesną grafiką, która jako jedną ze swoich zasad ustanowiła nie *multiplicity*, a *multitude* (nieokreślenie duża edycja)? Dzieła o charakterze *multiple A-instances*, takie jak rzeźby z brązu czy grafiki, ciągle jeszcze mają dosyć nieokreślony status ontologiczny. Wciąż dyskutuje się, co jest *A* i co w takich sytuacjach jest dziełem sztuki? Podobne pytanie, w związku z tym, iż mamy tu do czynienia z wizualnym podobieństwem, pojawia się, kiedy zastanawiamy się, co powoduje, że nieodróżnialne wizualnie od siebie opakowania *Brillo Boxes* i *Brillo Boxes* Warhola mają inny status ontologiczny. Przy czym fakt, że mogą znajdować się razem

w danej fizycznej przestrzeni (np. galerii), nie zmienia ich różnego ontologicznego statusu. Różnica byłaby taka, że w przypadku grafik czy rzeźb mamy do czynienia z wieloma wizualnie podobnymi obiektami, które mają być dziełem o charakterze *mutiple instances*, a w przypadku Brillo Boxes mamy wizualnie takie same obiekty, z których jeden jest dziełem sztuki, a drugie nie.

IV. *Elder, Baroque Figure, Winged Figure*

Ponieważ jak na razie niewielka część drzeworytów Danto z wczesnego okresu twórczości jest dostępna, trudno interpretować zmiany stylistyczne. Podchodzę do każdej z tych grafik indywidualnie, odczytując konteksty, w jakich powstawały, opierając się na kontrowersjach artystycznych ówczesnego czasu, historii artysty i jego filozofii sztuki. W końcu Danto, który skutecznie pozbył się estetyki z definicji sztuki, tworzył niezwykle estetyczne drzeworyty.

O drzeworycie *Posture of Contemplation*, który spowodował obecny powrót grafik Danto do świata sztuki i jak już wspomniałam, kiedyś został umieszczony przez niego anonimowo na okładce książki *Mysticism and Morality*, pisałam w esejach *Reading Danto's Woodcuts* i *Concept and Impulse*³¹. *Woman with Infant*, który to drzeworyt cechują niezwykle zróżnicowane żłobienia i cięcia, a figuratywność skupia się w twarzy kobiety i dziecka, i wobec którego narracja formalna, jakże dominująca w czasach Greenberga, jest jak najbardziej na miejscu, figuruje w eseju *Figuration and Gestural Abstraction: Prints of Arthur C. Danto*³². Jest tam również przedstawiona grafika *Head*, która nawiązuje do bizantyjskiej mozaiki z Rawenny. Tu chciałabym wspomnieć o trzech pracach Danto – *Elder*, *Baroque Figure* i *Winged Figure*.

Elder pojawił się jako refleksja na temat powieści *The Last of the Just*³³. I jak to u Danto, obraz ujawnił się, zanim został nazwany. W *The Last of the Just*, zgodnie z żydowską legendą, Bóg zachowa świat, jeżeli znajdzie się trzydziestu ludzi, którzy zdecydują się na przejście cierpienia innych. Historia opowiedziana w konwencji magicznego realizmu pokazuje ofiarę chłopca, Ernie Levy'ego. Tysiącletnie zmagania opowiedziane zostały poprzez historię jednego życia, jedynego pozostałego z tych, którzy są sprawiedliwi. Jeżeli wierzyć zapewnieniom Danto, religijność

³¹ *Reading Danto's Woodcuts* jest przygotowywany do publikacji we wspomnianej książce *The Philosophy of Arthur C. Danto*. "Concept and Impulse" *Capturing Art and Philosophy: Arthur C. Danto's Woodblock Print* wyd. cyt.

³² The American Society for Aesthetics "Newsletter" wyd. cyt.

³³ A. Schwartz-Bart *The Last of the Just* Atheneum, New York 1960.

nie jest jego atrybutem. To dzieje poświęcenia i ofiary odezwały się w jego *Elder*. Ten przekonujący, mocny drzeworyt – malarski i szkicowy zarazem, acz niezwykle monolityczny plastycznie obraz żydowskiego nauczyciela – warto zobaczyć w kontekście tych fragmentów Biblii, gdzie powiada się, że dojrzałość mierzy się mądrością. Odpowiednikiem angielskiego *elder* jest hebrajski termin *zaken*, określający osobę, która potrafi na tyle uwewnętrznić Torę, by wziąć na siebie odpowiedzialność za innych jako ich nauczyciel czy przewodnik. Historia z *The Last of the Just* pojawiła się w obrazie, opowiedziana tym razem przez pryzmat doświadczeń Danto. *Baroque Figure* to grafika o układzie linii i plam, pośród których możemy rozpoznać motyw ukrzyżowania. Oczywiście można zignorować sam tytuł i po prostu pogрузić się w religijnej kontemplacji cierpienia i ofiary ukrzyżowania. Jednak tytuł ma znaczenie dla ustrukturywania dzieła i jego interpretacji. Na ważkość tytułu dla interpretacji dzieł sztuki wskazywał Danto lata później, podkreślając, że „tytuł zatem jest czymś więcej niż nazwa lub etykieta; wskazuje kierunek dla interpretacji. (...) Końcowy wniosek, płynący z praktyki nadawania tytułu przez malarza, przypuszczalnie sugeruje zamiar artysty poprzez sposób strukturyzowania dzieła”³⁴. Tytuł pracy *Baroque Figure* sugeruje, że chodzi tu raczej o przywołanie barokowego dzieła sztuki niż o religijną ikonę. Danto niezwykle ceni sztukę baroku, uważając, że to wówczas sztuka przedstawiła najlepiej ludzką figurę. Pisał on, że „wyobrazić sobie dzieło sztuki to tyle, co wyobrazić sobie formę życia, w której to dzieło gra rolę”³⁵. W sztuce baroku, w przeciwieństwie do renesansowych idealizacji, realny człowiek został przedstawiony jako element kosmicznego dramatu, a sztuka miała nie tylko pokazać ludzkie dramaty i emocje, ale również skłonić widza do ich odczuwania. *Baroque Figure* to hołd wobec takiej sztuki, która w pełni oddała ludzki horror, ból, cierpienie. A cóż może być bardziej dojmujące niż niewystylizowane, brutalnie realistyczne pokazanie ukrzyżowania? W okresie baroku „Rzym stał się świętym miastem namalowanego bólu”³⁶. Podobnie ekspresyjny przekaz niesie *Winged Figure*. Danto, przebywając w Rzymie, mieszkał niedaleko Castel Sant’Angelo, skąd widział most św. Anioła, nie był więc zdziwiony, gdy anioły pojawiły się na jego rysunkach. Monumentalne anioły Berniniego, którym formy użyczyli ludzie, witają pielgrzymów na ich drodze do bazyliki św. Piotra. Sztuka baroku poprzez swoistą teatralizację codzienności uwzniośla ją, pozwalając zachować nadzieję w kosmicznym dramacie.

³⁴ A.C. Danto *Świat sztuki* wyd. cyt. s. 144.

³⁵ Tenże *After the End of Art* wyd. cyt. s. 202.

³⁶ Tenże *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present* Berkeley, Los Angeles, London 1990 s. 92.



A.C. Danto, "Baroque Figure". Photo by Martin Vecchio, courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit, MI.



A.C. Danto, "Elder", Photo by Daniel Sperry,
courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit, MI.



A.C. Danto, "Winged Figure". Photo by Martin Vecchio, courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit, MI.

I jeżeli Hegel miał rację, że sztuka, religia i filozofia są formą reprezentacji, czym jest człowieczeństwo, to *Elder*, *Baroque Figure* i *Winged Figure* mogą być odpowiedzią, kim jest Arthur Danto, i to odpowiedzią, która pokazuje Arthura Danto nie tylko jako artystę uwikłanego w historycznym artworldzie, czasie zmagania między abstrakcją a figuracją, czy jako filozofa usiłującego określić, czym jest sztuka.

Painting Philosophy. A.C. Danto's Woodcuts

This essay is intended to remind of, or rather to extract from oblivion, art, which was last displayed fifty years ago, in 1960, in New York. Arthur C. Danto before he became a philosopher was first and foremost an artist. He created black and white woodcuts, in which he managed to combine two different traditions of imaging – German Expressionism and the New York school of Action Painting. This art is valuable not only because it belongs to the achievements of one of the most respected contemporary philosophers of art and art critics. Danto's artistic oeuvre is an excellent example of painterly woodcuts, balancing on the border of figurative and abstract. Also, an important, so far ignored fact, is that this artistic experience had a significant effect on the formation of Arthur C. Danto philosophical theories. So *Baroque Figure*, *Elder*, and other prints by Danto, preceded and prepared an innovative interpretation of Warhol's *Brillo Boxes*.

Ewa D. Bogusz-Bołtuć – e-mail: ebogu01s@uis.edu

WACŁAW BRANICKI

PODMIOT WOBEC SZTUKI INTERAKTYWNEJ

Celem artykułu jest określenie dwóch rodzajów interaktywności: pierwszy może występować w sztuce posługującej się tradycyjnymi środkami wyrazu, drugi powstaje w oparciu o technologię komputerową. Rozróżnienie to zostało opisane na podstawie wybranych dzieł autorstwa Magdaleny Abakanowicz oraz Seiko Mikami. Ponadto została określona funkcja podmiotu w interakcji z dziełem sztuki. Ostatnim punktem artykułu było porównanie kontemplacji i interaktywności jako dwóch rodzajów doświadczenia estetycznego. W konkluzji wskazano, że kontemplacja opiera się na założeniu mówiącym o istnieniu obiektywnego sensu. Interaktywność opiera się na procesie konstruowania sensu. Zgodnie z mocną tezą o interaktywności można stwierdzić, że każdy rodzaj doświadczenia estetycznego ma charakter interaktywny, ponieważ sens zawsze jest tworzony w umyśle odbiorcy. Kontemplacja natomiast prowadzi do odkrycia sensu, który już wcześniej istnieje. Wskazano również na różnice w rozumieniu podmiotowości w kontemplacji i interaktywności.

Wstęp

Kulturę symulacji trafnie charakteryzuje zastąpienie rozróżnienia na rzeczywistość realną i wirtualną przez dystynkcję na świat aktualny i wirtualny. Ryszard Kluszczyński pisze, że jest to związane między innymi z „całościowym potraktowaniem podmiotu doświadczenia”¹. Oznacza to, że realne staje się to, co jest aktualnie uświadomione przez podmiot. Z tego punktu widzenia podmiot posiada bardzo ważną funkcję, polegającą na integracji rozmaitych światów równoległych, takich jak świat

¹ R.W. Kluszczyński *Sztuka interaktywna. Od dzieła instrumentu do interaktywnego spektaklu* Warszawa 2010 s. 59.

realny i wirtualny. Jest to zarazem rola, która wymaga znacznej aktywności i zaangażowania samego podmiotu. Takie rozumienie sytuacji egzystencjalnej człowieka warto przeanalizować na przykładzie relacji podmiotu do sztuki. Jedną z cech współczesnej sztuki, która wyraża to zjawisko, jest jej interaktywność uzyskana dzięki wykorzystaniu technologii komputerowej. Pierwszym celem tego artykułu jest opis pozycji podmiotu w relacji do tego rodzaju dzieła sztuki. Sztuka interaktywna to zróżnicowane zjawisko, dlatego przedstawione poniżej analizy odnoszą się do kilku wybranych przykładów dzieł tego rodzaju. Rozważania te dotyczą głównie odbiorcy, a nie twórcy dzieła, choć jak wiemy, tradycyjne znaczenie tych dwóch kategorii w kontekście omawianego zjawiska jest często kwestionowane. Konkurencyjnym podejściem wobec interaktywnej relacji podmiotu do dzieła sztuki jest doświadczenie kontemplatywne. Drugim celem analizy jest porównanie tych dwóch rodzajów doświadczeń i określenie różnego rozumienia podmiotu, które się w nich kształtuje.

Podmiot wobec sztuki interaktywnej

Henry Jenkins pisze, że „interaktywność to projektowanie nowych technologii tak, by lepiej odbierały reakcję zwrotną ze strony użytkownika”². Przykładem najprostszej funkcji wyrażającej cechę interaktywności jest możliwość zmiany kanału telewizyjnego. Bardziej złożone formy występują w grach komputerowych. Jednak – jak zauważa Jenkins – w tego rodzaju wytworach działania, które mogą zostać podjęte, zostały wcześniej zaprojektowane czy raczej zaprogramowane. Użytkownik może wybierać rodzaj aktywności spośród wielu wariantów, ale trudno odnaleźć tutaj znaczący element twórczości. Podmiot pozostaje zatem w roli odbiorcy. Działania podmiotu mają charakter twórczy wówczas, gdy wykraczają poza schematy zaprogramowane przez producenta danego zjawiska medialnego. Jenkins nazywa taką formę interakcji uczestnictwem.

Lizzie Muller, E. Edmonds i M. Connell piszą, że „doświadczenie sztuki zawsze ma charakter aktywny i w podstawowym znaczeniu interaktywny (...)”³. Autorzy ci wskazują na trzy elementy, między którymi zachodzą interakcje. Pierwszym jest środowisko. W omawianym przypadku są to artefakty, którymi są twory artystyczne. Drugim składnikiem doświadczenia sztuki jest jej percepcja. Ostatnim elementem jest „tworzenie

² H. Jenkins *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów* Warszawa 2007 s. 132.

³ L. Muller, E. Edmonds, M. Connell *Living laboratories for interactive art* „CoDesign” t. 2 nr 4 (2006) s. 197.

znaczenia w umyśle odbiorcy dzieła”⁴. Australijscy badacze podkreślają następnie, że w odniesieniu do interaktywności powstałej na bazie technologii komputerowej (*computer-based interactivity*) należy mówić o nowym rodzaju doświadczenia artystycznego. Interaktywność tego rodzaju nie posiada jedynie wymiaru psychologicznego, lecz dokonuje się poprzez fizyczną wymianę między odbiorcą i dziełem⁵. Miller i in. piszą: „Publiczność i maszyna pracują w dialogu, aby stworzyć unikalne dzieło dla każdej spotkanej publiczności”⁶. Jeżeli jest mowa o dialogu między człowiekiem a maszyną, nasuwa się pytanie o podmiotowość sztucznej inteligencji. Jeśli uznamy, że istotnie zastępuje ona twórcę, wówczas samo dzieło traci autonomię. To znaczy jest w pełni uzależnione od spotkania i relacji, która zostaje nawiązana między człowiekiem i maszyną. Zazwyczaj wiąże się z tym również chwilowość i ulotność dzieła. Trwa ono tylko tak długo, jak długo trwa relacja. Mamy tu na myśli nie tylko trwanie pewnego stanu psychicznego odbiorcy, ale także trwanie dzieła w sensie materialnym⁷. Przykładem wytworu, który dobrze ilustruje tę cechę omawianego zjawiska, jest praca Seiko Mikami zatytułowana *Molecular Informatics*, której rozmaite wersje powstawały w latach 1996-1999. Ryszard Kluszczyński w następujący sposób opisuje to dzieło: „Zastosowane w nim urządzenie śledzi ruch oczu widza i przenosi ten ruch w wirtualną przestrzeń. Zaopatrzony w okulary, które umożliwiają obecność i interakcję w wirtualnej rzeczywistości, widz obserwuje zachodzący w niej rozwój molekularnych form. Jednak formy te nie są wobec niego czy niej bytowo autonomiczne, nie są jedynie oglądane. W istocie są one bowiem wytworem i zarazem korelatem ruchu oczu widza”⁸. Polski uczony uważa, że powstałe w ten sposób formy molekularne ilustrują sposoby obecności człowieka w świecie wirtualnym. Oznaczałoby to, że również granica między człowiekiem a wytworem zostaje zatarta. Powstałe dzieło nigdy nie będzie autonomiczne wobec twórcy, ponieważ trwa ono tylko tak długo, jak ruch jego oka. Jeżeli rzeczywiście – jak przekonuje Kluszczyński – człowiek uobecnia siebie w wirtualności poprzez te formy, to musi oznaczać utratę dystansu do oglądanego dzieła. Człowiek niejako ogląda własny proces oglądania, ale bez perspektywy czasowej. Można wprowadzić

⁴ Tamże.

⁵ Muller i in. przypominają, że na zmianę sensu doświadczenia artystycznego w związku z „interaktywnością komputerową” zwracali uwagę Stroud Cornock i Ernest Edmonds już na początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Por. S. Cornock and E. Edmonds *The Creative Process Where the Artist is Amplified or Superseded by the Compute* „Leonardo” t. 6 nr 1 (1973) s. 11-16.

⁶ Tamże.

⁷ Z uwagi na ten aspekt niekiedy zastępuje się kategorię dzieła wydarzeniem.

⁸ R.W. Kluszczyński *Sztuka interaktywna* wyd. cyt. s. 50.

utrwalić ten wytwór i oglądać go po pewnym czasie. Dzieło takie mogą również oglądać osoby bezpośrednio nie zaangażowane w tego rodzaju interakcję. Jednak istotą pomysłu Mikami wydaje się bezpośredniość, która wyraża się w równoczesnym tworzeniu i odbiorze dzieła.

Tego rodzaju doświadczenie przypomina znaną strukturę Heglowskiej eksterioryzacji podmiotu. Hegel pisał na temat tego procesu następująco: „Wszelkie poznawanie, uczenie się, nauka, nawet działanie nie ma na względzie niczego więcej niż aby to, co istnieje wewnętrznie, samo w sobie, wyszło z siebie i stało się dla siebie czymś przedmiotowym”⁹. W przywołanym powyżej dziele Mikami mamy zatem do czynienia z uprzedmiotowieniem procesu widzenia. Kluczową rolę zarówno w tym dziele, jak również w filozofii Hegla odgrywa czas. Doświadczenie rzutowanego wirtualności własnego procesu widzenia w czasie rzeczywistym jest innym zjawiskiem niż oglądanie tych samych struktur, które zostały utrwalone i są percypowane po upływie pewnego czasu. Odmienne jest również doświadczenie oglądania takich struktur, które są wytwarzane przez inną osobę. Powraca zatem stary problem, czy dzięki sztuce możliwe jest bezpośrednie doświadczenie. Mamy tutaj na myśli w szczególności brak zapośredniczenia w czasie. Hegel, opisując takie zjawisko, zauważa: „Siła prawdy pewności zmysłowej tkwi więc teraz w *Ja*, w bezpośredniości mojego widzenia, słyszenia itd. Znikanie jednostkowego Teraz i Tu, którym jest ono w naszym mniemaniu, zostaje powstrzymane przez to, że *Ja* je zatrzymuje”¹⁰. Zdaniem niemieckiego filozofa, bezpośredniość doświadczenia zmysłowego jest czymś nieoczywistym, ponieważ w jego przekonaniu nie istnieje przedmiot niezależny od procesu poznawania. Rzeczywistość według Hegla jest – jak pisze Mirosław Żelazny – „historią swego stawania się w nurcie mojego doświadczenia”¹¹. Inaczej rzecz ujmując, bezpośrednie doświadczenie jest negatywnością odsyłającą do ogólności *Ja*. Wydaje się, że doświadczenie podmiotu wywołane przez oglądanie obiektów, które powstają w wyniku ruchu oczu tej samej osoby, można interpretować w duchu heglowskim, choć już niekoniecznie zgodnie z literą jego systemu. Obserwując pojawiające się i znikające w przestrzeni wirtualnej struktury, człowiek może niejako „dotknąć” procesu stawania się, który jest czymś powszechnym, ale jednak trudno uchwytnym w naturalnym nastawieniu. Nie chodzi nam tutaj rzecz jasna o trywialną konstatację dotyczącą przemijania, ale o żywe, głębokie i świadome doświadczenie tego procesu. Dodatkowy element, który ilustruje dzieło Mikami, polega na tym, że człowiek w pewnym

⁹ G.W.F. Hegel *Wykłady z historii filozofii* t. I Warszawa 1994 s. 49.

¹⁰ Tenże *Fenomenologia ducha* Warszawa 2002 s. 76.

¹¹ M. Żelazny *Hegłowska filozofia ducha* Warszawa 2000 s. 95.

sensie może oglądać część samego przebiegu doświadczenia, którym jest proces widzenia. Podmiot widzi niejako nurt własnego doświadczenia, będący w procesie stawania się. Należy jednak pamiętać, że refleksja prowadzi do powstania filozofii, a tym samym dochodzi do zniesienia poza-pojęciowej bezpośredniości charakterystycznej dla sztuki. Jak podkreśla Rüdiger Bubner, jeżeli podmiot dochodzi do siebie w pojęciu, wówczas „(...) zmysłowy sposób przedstawiania, czyli forma przejawiania się bezpośredniości, przestaje być adekwatny wobec istoty duchowej (...)”¹².

Pozostaje jeszcze pytanie o doświadczenie samej podmiotowości. Rysują się tutaj zasadniczo dwie możliwości. Po pierwsze podmiot sam jest postrzegany jako proces i ulega pewnej dekonstrukcji. Druga odpowiedź kieruje myśl w stronę rozwiązania, które proponował Hegel. W tym ujęciu tego typu doświadczenie wzmacnia poziom samowiedzy, zwiększając zakres wolności i ostatecznie ugruntowując pozycję podmiotu. Sama bezpośredniość doświadczenia nie wystarcza. Niemiecki myśliciel pisze: „Na przykład w przypadku oglądu uczuć stwierdzam, że jestem zdeterminowany, nie jestem wolny. Lecz o tyle, o ile mam także świadomość tego mojego doznania, jestem wolny. W przypadku woli występują określone cele, określone interesy i w tej mierze, w jakiej są one dla mnie czymś moim, jestem wolny. Cele te zawierają jednak zawsze coś innego, czyli coś takiego, co jest dla mnie czymś innym, jak popędy, skłonności itd. Tylko w myśleniu wszelki obcy element znika, [element, z którym ma ono do czynienia], jest przejrzysty”¹³. Ruchy oczu człowieka często mają charakter nieświadomy i nieintencjonalny. Zwrócenie uwagi na ten drobny, ale bardzo istotny element funkcjonowania naszej cielesności może stanowić punkt wyjścia do pogłębienia świadomości swoich uczuć i charakteru. Ten proces nie musi zmierzać w kierunku psychoanalizy. Celem może być tutaj pewien rodzaj kontemplacji, która była charakterystyczna dla doświadczenia sztuki tradycyjnej. Doświadczenie interakcji z dziełem Mikami może zatem stanowić bodziec, dzięki któremu podmiot uświadamia sobie, że jego działanie ma realny wpływ na rzeczywistość wewnętrzną i zewnętrzną. Przy czym nie musi chodzić tutaj – jak u Hegla – o ruch myśli, ale raczej o pasywną uważność. Wydaje się zatem, że interaktywność nie wyklucza postawy kontemplatywnej. Nie jest to oczywiście proces mechaniczny, więc podmiot może zdecydować, czy jego celem jest pogłębienie samowiedzy i ugruntowanie pozycji podmiotu, czy raczej zanurzenie się w samej interakcji i rezygnacja z elementu autorefleksji.

¹² R. Bubner *Doświadczenie estetyczne* Warszawa 2005 s. 17.

¹³ G.W.F. Hegel *Wykłady z historii...* wyd. cyt. s. 51.

Na podstawie przeprowadzonej analizy wnioskujemy, że doświadczenie dzieła interaktywnego Seiko Mikami może prowadzić do przeświadczenia o ugruntowaniu pozycji podmiotu, jak również do jego dekonstrukcji w duchu filozofii Nietzschego. Wydaje się, że jest to uzależnione od postawy, którą przyjmuje podmiot w kontakcie z dziełem. W pierwszym przypadku podmiot traktuje interakcję jako rodzaj eksterioryzacji prowadzącej do uprzedmiotowienia części samego siebie, a następnie objęcia tego przedmiotu światłem refleksji. Hegel pisze o podmiocie, który poddaje się takiemu procesowi: „Podwaja się on, wyobcowuje, ale tylko po to, aby móc odnaleźć siebie samego, aby móc dojść do siebie samego”¹⁴. W drugim przypadku następuje proces eksterioryzacji, ale nie ma etapu powrotu do siebie w akcie refleksji. Jest ruch, czyli rodzaj działania, po którym – można rzec – nie ma do czego lub do kogo wracać. Ruch musi trwać aż do jego „naturalnego” wyczerpania.

Interaktywność tradycyjna a interaktywność komputerowa

Pisaliśmy powyżej, że w pewnym sensie każdy rodzaj sztuki ma charakter interaktywny. Interaktywność, którą umownie będziemy określać jako komputerową, wyróżnia się tym, że zachodzi w niej fizyczna, a nie tylko psychiczna wymiana działań między dziełem a odbiorcą. Możemy jednak również wskazać dzieła, które choć nie bazują na technologii komputerowej, próbują wcielać funkcję interaktywności fizycznej. Do dzieł tego rodzaju zaliczają się prace Magdaleny Abakanowicz. Dominik Kuryłek pisze, że prace polskiej artystki można określić jako „otwarte na interakcję przedmioty”. Autor ten wskazuje, że monumentalne rzeźby Abakanowicz zapraszają widza do pewnego rodzaju uczestnictwa. To kluczowe dla naszej problematyki zjawisko Kuryłek opisuje następująco: „Takie uczestnictwo polega na zdystansowanej interpretacji i zmysłowej, cielesnej aktywności, które to szczególnie w wypadku instalacji reprezentowane są przez ruch ciała wokół obiektów. Widz kroczący w tłumie nie-cielesnych figur, czy to w galerii, czy w przestrzeni publicznej, może stać się elementem sztuki. Doświadczając i wypełniając własną fizycznością ruiny ciał, współtworzy alegoryczną podmiotowość «pozaobecnej» artystki, mając jednocześnie możliwość opuszczenia proponowanej przez nią przestrzeni”¹⁵. Interpretacja, czyli ruch myśli, ma pozostać w tle, a może powinna zostać całko-

¹⁴ Tenże *Wykłady z historii...* wyd. cyt. s. 51.

¹⁵ D. Kuryłek *Nowoczesna pajęczyna w muzeum sztuki* [w:] *Magdalena Abakanowicz*, Katalog z wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie 19.06-29.08.2010 Kraków 2010 s. 37.

wicie wyciszona. Ten zabieg ma zwiększyć intensywność bezpośrednich doznań zmysłowych, z których zbudowana jest struktura tego rodzaju doświadczenia. Ważne jest również to, że wchodząc w interakcje, możemy stać się elementem dzieła sztuki. Idąc tropem zaproponowanym przez Kuryłkę, można przywołać pracę Abakanowicz powstałą w 1998, zatytułowaną *Ugłowione*.

Odbiorca może oczywiście przyjąć bezpieczną pozycję widza i zachować dystans wobec dzieła. Może jednak stanąć pomiędzy tymi postaciami. Istotnie wydaje się, że są to dwa różne doświadczenia. Na tę odmienność wskazują najprostsze pytania, które nasuwają się w tych sposobach odbioru dzieła. Kiedy pozostajemy zdystansowani wobec dzieła, bardziej naturalne wydają się pytania odnoszące się do znaczenia oglądanego przedmiotu. Stając między tymi formami, koncentrujemy się raczej na własnym podmiotowym doświadczeniu. Nieco inny rodzaj doświadczenia może zaistnieć wówczas, gdy podczas naszej obserwacji uczestniczącej pojawiają się inni widzowie, oglądający dzieło w sposób zdystansowany. Wtedy chyba z największą siłą może pojawić się pytanie o to, czy rzeczywiście stanowimy element tego dzieła. Możemy na przykład próbować wyczytać odpowiedź na to pytanie z twarzy osób obserwujących dzieło i *nolens volens* także nas, którzy właśnie w nim uczestniczymy. Być może usłyszymy bezpośrednio do nas skierowane komentarze, pytania, prośby lub sugestie. My jako część dzieła możemy udzielać odpowiedzi lub sami zadawać pytania czy też zapraszać do odbioru uczestniczącego. Mamy wówczas do czynienia z fizyczną interakcją, a wypowiedziane w tej przestrzeni słowa mogą być potraktowane jako część dzieła. Wydaje się jednak, że tego rodzaju interakcja odbiera niezbędne minimum powagi koniecznej dla głębszego odbioru dzieła. Myśląc o takiej sytuacji, doświadczam poczucia naruszenia tajemnicy, którą kryje dzieło sztuki.

Takie doświadczenie można jednak również potraktować jako realizację awangardowego postulatu, zgodnie z którym należy dążyć do zniesienia iluzorycznej – zdaniem przedstawicieli tego nurtu – granicy między sferą *sacrum* sztuki a *profanum* zwyczajności. Peter Bürger pisze: „Konsekwencją awangardowego zamiaru odejścia od rozumienia sztuki jako sfery oddzielonej od praktyki życia jest zniesienie różnicy między twórcą i odbiorcą”¹⁶. Wydaje się, że implikacja zachodzi tutaj również w drugą stronę. To oznacza, że zlikwidowanie granicy między artystą i publicznością poprzez wprowadzenie elementu interaktywności prowadzi do unieważnienia dystynkcji między sferą sztuki i prozy życia. W przypadku omawianej pracy Abakanowicz jest to raczej mało przekonujące. Mimo że for-

¹⁶ P. Bürger *Theory of the Avant-Garde* Minneapolis 1984 s. 53.

my tej artystki dają często możliwość kontaktu dotykowego lub wkroczenia w przestrzeń dzieła, jednak posiadają one wyraźną autonomię i dlatego człowiek wkraczający w przestrzeń artystyczną staje się raczej intruzem niż częścią dzieła. Pozostaje jakby ciałem obcym. Mimo wejścia człowieka w tę sferę zasadnicza struktura pozostaje statyczna i nienaruszona.

Sytuacja ta ulega pewnej zmianie w odniesieniu do interaktywności bazującej na technologii komputerowej. W tym przypadku ruch podmiotu może być proporcjonalnie odzwierciedlony w ruchu dzieła. Człowiek nie tyle może stać się częścią dzieła sztuki, co raczej bez jego udziału dzieło właściwie nie istnieje. To jest właśnie zasadnicza różnica między tymi dwoma rodzajami interaktywności. Czy oznacza to, że odbiorca staje się artystą lub przynajmniej współtwórcą dzieła? To oczywiście jest uzależnione od tego, w jaki sposób definiujemy tego rodzaju funkcję. Analizując te zagadnienia, odwołam się do innej pracy Seiko Mikami, która została przedstawiona w zmodyfikowanej wersji w 2010 roku w Yamaguchi Center for Arts and Media. Wzmiankowane dzieło jest zatytułowane *Desire of Codes*. Składa się ono z trzech zasadniczych elementów. Pierwszy stanowi dziewięćdziesiąt urządzeń, których forma – wedle słów samej Mikami – przypomina mackę. Są one przymocowane na ścianie w niedużej odległości względem siebie. Istotne jest to, że w każdym z tych elementów jest wbudowana niewielka kamera. Drugim elementem jest sześć kamer oraz projektorów, które są zamontowane na ruchomych dźwigniach przymocowanych do sufitu. Każde z tych urządzeń porusza się, niejako śledząc kroki odbiorcy. Obrazy z sześciu kamer są wyświetlane na podłodze. Trzecim elementem jest znajdujący się w tylnej części przestrzeni wystawienniczej ogromny, okrągły ekran. Obrazy z tych kamer, które rejestrują każdy ruch człowieka, są łączone z obrazami, które zostały zarejestrowane przez kamery przemysłowe zamontowane w różnych miejscach publicznych na całym świecie. W ten sposób na wspomnianym ekranie powstaje swoiste połączenie teraźniejszości i przeszłości. Transmisja „na żywo” jest łączona z obrazami, które stanowią zapis przeszłości. Mikami pisze, że zwiedzający jest podmiotem ekspresji, a zarazem przedmiotem obserwacji. Jest obserwatorem, a zarazem jest nieustannie obserwowany¹⁷.

Wedle interpretacji autorki tego dzieła, ma ono pomóc zrozumieć różnicę między człowiekiem określonym przez dane (*the body defined by data*) a podmiotem zdefiniowanym w oparciu o fizyczność (*the body of flesh*)

¹⁷ http://doc.ycam.jp/work/index_en.html (data dostępu: 27.08.2010).

and blood)¹⁸. Seiko Mikami wyraża tutaj prostą myśl, mówiącą, że tożsamość człowieka można określić poprzez zbiór rozmaitych informacji, które pozostawiamy, na przykład dokonując określonych działań w internecie. Również nasza fizyczność – jak zauważa japońska artystka – funkcjonuje na podstawie informacji genetycznej. Wydaje się, że jest to wizja podmiotu całkowicie odartego z tajemnicy. Rodzi to przekonanie, że człowiek składa się z bitów, czyli pewnych jednostek informacji. Jednocześnie Mikami używa określenia „prawdziwe ja”. Trudno jednak dociec, jakie znaczenie artystka nadaje tej kategorii.

Wspomniane powyżej elementy dzieła Mikami nie mogą w pełni zaistnieć bez obecności odbiorcy, który nieuchronnie staje się elementem dzieła. To jest właśnie kolejna różnica między interaktywnością dzieła Abakanowicz i Mikami. W przypadku tego pierwszego człowiek może próbować wejść w przestrzeń sztuki, stając się jej częścią. W odniesieniu do dzieła japońskiej artystki podmiot musi stać się jego elementem. Każdy jego ruch jest śledzony. Widz jest, jak pisze japońska autorka, „inwigilowany” (*surveillance*) przez technologię. Ruch kamer jest integralną częścią tej instalacji, a jest on wywoływany przez ruch człowieka oglądającego to dzieło. Ponadto postać obserwatora jest rejestrowana i wyświetlana w czasie rzeczywistym na ekranie. Dlatego można stwierdzić, że to dzieło nie posiada autonomicznego sensu. Dopiero udział obserwatora umożliwia ukonstytuowanie się tego sensu nie tylko w wymiarze psychicznym czy w świadomości człowieka, ale w aspekcie fizycznym. Możemy zatem zgodzić się, że w dziele Mikami podmiot staje się jego częścią, ale to oczywiście nie oznacza, że zaczyna on pełnić rolę artysty. Artystą jest człowiek, który w sposób intencjonalny lub intuicyjny określa znaczenie dzieła. Zgodnie z sugestią Rolanda Barthes’a, może nim być także odbiorca określający sens dzieła, o którym jego autor nie pomyślał i którego nie zamierzył¹⁹. Czy zatem człowiek poprzez to, że jego ruch i wizerunek są śledzone i rejestrowane przez kamery, jest współtwórcą dzieła? Raczej trudno dopatrzeć się tutaj intencjonalnego nadawania sensu. Człowiek staje się raczej częścią przygotowanego wcześniej schematu. Jego rola przypomina bardziej funkcję tworzywa niż artysty. Jego ruch i wizerunek jest po prostu wykorzystywany do dopełnienia sensu dzieła. Seiko Mikami pisze na ten temat, wskazując, że jej dzieło ma pogłębić świadomość pozycji, w jakiej znajduje się podmiot w społeczeństwie informacyjnym. Jesteśmy śledzeni w miejscach publicznych przez liczne kamery. Komunikacja, która przebiega w prywatności, coraz częściej jest

¹⁸ http://www.shift.jp.org/en/archives/2010/04/seiko_mikami.html (data dostępu: 27.08.2010).

¹⁹ Por. R. Barthes *Śmierć autora* „Teksty Drugie” (1999) nr 1-2.

zapośredniczona przez technologię i dlatego prywatność staje się czymś wysoce iluzorycznym. To oczywiście nie wyczerpuje znaczenia, które wyłania się z tego dzieła. Warto na przykład zwrócić uwagę na element symulacji. Interakcja tego rodzaju pozwala doświadczyć procesu, który można określić jako wirtualizację rzeczywistości. Widz w czasie rzeczywistym staje się symulakrum poprzez to, że jego wizerunek jest prezentowany na ekranie jako część dzieła. Podobnie można potraktować obrazy zarejestrowane przez kamery w miejscach publicznych, które również stają się dynamicznym elementem instalacji. Obraz, który miał w zamierzeniu dokumentować realne wydarzenia, teraz wmontowany w pewien schemat artystyczny stał się czystym symulakrum. To znaczy, że zatracił on swoją referencję do rzeczywistości. Odkrywanie sensu dzieła jest jednak interakcją w wymiarze psychologicznym, a nie fizycznym, i dlatego nie wprowadza ona różnicy między dziełami tworzonymi na bazie technologii komputerowej oraz tymi, które są tworzone bez wykorzystania sztucznej inteligencji.

Pozostaje jeszcze pytanie o sens podmiotu, który wyłania się w ramach omawianego dzieła Mikami. Nie jest chyba przypadkiem fakt, że japońska artystka, pisząc o dwóch rodzajach tożsamości, zawsze używa słowa *body*. Możemy zatem mówić o ciele złożonym z bitów informacji i o ciele złożonym z ciała i krwi, a może raczej z bitów informacji genetycznej. Podmiot jest tutaj zatem rozumiany jako dynamiczny zbiór informacji. Łatwo również zauważyć, że omawiana interakcja poddaje w wątpliwość wyróżnioną pozycję podmiotu. Mam na myśli przede wszystkim funkcję konstytucji sensu. Wydaje się jednak, że to zamierzenie nie zostało zrealizowane. Pozostaje bowiem kluczowy problem świadomości. Zapis cyfrowy nie jest przecież rejestracją sensu, tak jak zapis informacji genetycznej nie jest komórką.

Interaktywność a kontemplacja

Dla pełniejszego porównania doświadczenia sztuki przez kontemplację i interaktywność warto przywołać rozumienie tego pierwszego pojęcia w starożytnej Grecji. Naszym pierwszym celem jest uchwycenie podstawowych cech samej funkcji kontemplacji. Przyjmuję założenie, że kontemplacja dzieł sztuki zawiera kluczowe i uniwersalne aspekty tego doświadczenia. Życie kontemplatywne (*vita contemplativa*), znane wówczas jako *bios theoretikos*, było dla Platona i Arystotelesa istotą egzystencji filozofa. Tego rodzaju doświadczenie następująco opisuje Hannah Arendt: „Według Platona, *thaumadzein* – zdumienie tym, co jest, jakie jest – ma charakter *pathos* – czegoś, co trzeba udźwignąć – i jako takie różni się

zasadniczo od *doksadzein*, czyli formułowania opinii na jakiś temat. Tego zdziwienia, które człowiek w sobie nosi albo które go ogarnia, nie da się oddać słowami, ponieważ jest zbyt ogólne. Platon spotkał się z nim zapewne po raz pierwszy w tych często opisywanych przezeń traumatycznych momentach, kiedy Sokrates, niczym w ekstazie, popadał w całkowity bezruch i zapatrzenie, nie widząc zarazem i nie słysząc tego, co się działo wokół niego²⁰. Pierwszym elementem, na który zwraca uwagę Arendt, jest swoisty ciężar kontemplacji. Dlatego autorka wspomina o gotowości do przyjęcia czegoś, co wymaga udźwignięcia. Istotnie Platon pisze nie tylko o zwróceniu się w stronę światła, ale także o zdolności do „wytrzymania tego widzenia”²¹. Drugim składnikiem tego zjawiska jest zdumienie, które rodzi się jako odpowiedź na bezpośrednie doświadczenie rzeczywistości – to znaczy pozasłowne i pozapojeciowe. Być może stąd wynika poczucie przytłoczenia, ciężaru. Człowiek zostaje bowiem postawiony wobec rzeczywistości zupełnie bezbronny, nie posiadając żadnych narzędzi, za pomocą których mógłby to, co istnieje uporządkować, oswoić, w jakimś stopniu zawłaszczyć. Dlatego właśnie musi tutaj całkowicie ustać wszelki ruch, także myślowy. Odpowiedzią jest tylko niemy bezruch i zapatrzenie. Warto również zwrócić uwagę, że Arendt pisze, iż owo widzenie człowiek nosi w sobie lub zostaje przez nie ogarnięty. Określenia te wskazują na pasywną postawę podmiotu.

Henri Bergson wskazuje, że helleński intelektualizm nie przekroczył granicy mistycyzmu. Zatrzymał się on w punkcie, który określił Plotyn, pisząc, że działanie jest zawsze odejściem od kontemplacji²². Francuski filozof pisze natomiast o kontemplacji, która zanurza się w działaniu. W naszych rozważaniach pozostaniemy jednak wierni starożytnemu znaczeniu kontemplacji. Bergson i Arendt zgadzają się, że doświadczenie mistyczne i filozoficzne jest niechętnie przyjmowane przez większość ludzi. Wyjaśniając tę kwestię, Arendt przywołuje słowa Platona, który pisał, że tego rodzaju doświadczenie powstaje dzięki „(...) długotrwałemu obcowaniu z przedmiotem, (...) nagle, jakby pod wpływem przebiegającej iskry, zapala się w duszy światło”²³. Być może właśnie owa długotrwałość stanowi trudną do pokonania przeszkodę w osiągnięciu takiego stanu. Bergson wypowiada się w podobnym duchu: „Kiedy mistyk mówi, w głębi serca większości ludzi niepostrzeżenie odzywa się coś, jakby echo jego słów. Odkrywa on lub powiedzmy raczej, że mógłby przed nami odkryć, gdybyśmy tego chcieli, wspaniałą perspektywę: lecz my tego nie chce-

²⁰ H. Arendt *Polityka jako obietnica* Warszawa 2005 s. 65.

²¹ Platon *Państwo* W. Witwicki (tł.) 518 IV C.

²² H. Bergson *Dwa źródła moralności i religii* Kraków 2007 s. 220-221.

²³ Platon *List siódmy* 141c [w:] tenże *Listy* Warszawa 1987 s. 50.

my, a najczęściej nawet nie moglibyśmy tego chcieć; załamałby nas sam wysiłek”²⁴. Kontemplacja tego rodzaju – podobnie jak doświadczenie filozoficzne – wiąże się również z ciężarem i wysiłkiem. Dlatego też budzi niechęć. Kontynuując swoje rozważania, Bergson odwołuje się do przykładu, który dla naszego tematu jest kluczowy. Francuski uczony, porównując doświadczenie estetyczne z pewnym typem religii, pisze: „(...) niemniej roztoczony został pewien urok; i tak samo jak dzieje się w przypadku genialnego artysty, stwarzającego przekraczające nas dzieło, którego ducha nie jesteśmy w stanie sobie przyswoić, lecz dzięki któremu możemy odczuć pospolitość naszych wcześniejszych zachwytów (...)”²⁵. Być może dzięki długotrwałemu obcowaniu z tego rodzaju dziełem sztuki podmiot stałby się zdolny do przyswojenia jego ducha, a to stanowiłoby Platońską iskrę.

W odniesieniu do dzieła interaktywnego autorstwa Seiko Mikami trudno mówić o doświadczeniu ciężaru w takim sensie, jak to zostało powyżej opisane. Konstytutywnym elementem pracy japońskiej artystki jest ruch, który wprowadza raczej komponentę lekkości. Chodzi po pierwsze o ruch podmiotu oglądającego dzieło. Człowiek nie może zatem popaść w bezruch, ponieważ w ten sposób doprowadziłby to dzieło do dekonstrukcji. Można zatem powiedzieć, że praca *Desire of Codes* jest z istoty antyplatońska, ponieważ dzieło to jest konstytuowane poprzez stawianie się. Aspekt polegający na niemożności ogarnięcia sensu dzieła wydaje się na pierwszy rzut oka łączyć te dwa rodzaje doświadczenia. Zarówno w zjawisku kontemplacji, jak i interaktywności dochodzi również do zakwestionowania pozycji podmiotu. Te podobieństwa są jednak w pewnym stopniu pozorne. Sens, który wyłania się jako wynik kontemplacji, jest nieogarniony z uwagi na jego ogólność. Natomiast w przypadku interaktywności sens jest nieosiągalny ze względu na ciągłą zmianę, która jednak następuje w ramach pewnego schematu. Ten schemat można próbować odczytać w duchu Heraklitejskiego *logosu*, który jest zasadą wszelkiej zmiany. Mimo że każdy odbiorca tworzy w interakcji z technologią niepowtarzalne obrazy, jednak pewne elementy strukturalne dzieła, takie jak ekran, kamery czy sama funkcja ruchu, pozostają trwałe.

Zakwestionowanie pozycji podmiotu w obydwu doświadczeniach również posiada swoją specyfikę. W odniesieniu do kontemplacji warto pamiętać o istotnej różnicy między doświadczeniem filozoficznym i mistycznym. W tym drugim przypadku – jak pisze Paul Evdokimov w książce na temat sztuki ikony – „(...) Przedmiot całkowicie determinuje podmiot”²⁶. W efekcie podmiot pod wpływem kontemplacji ulega pełnej prze-

²⁴ H. Bergson *Dwa źródła...* wyd. cyt. s. 214.

²⁵ Tamże.

²⁶ P. Evdokimov *Sztuka ikony. Teologia piękna* Warszawa 2003 s. 29.

mianie, najpierw zmysłowej, a potem duchowej. Rosyjski uczony zaznacza jednak, że takiego stanu nie można osiągnąć bez aktywnego uczestnictwa poprzez akt wiary²⁷. Kontemplacja filozoficzna natomiast – jak wskazywał Bergson – pozwala podmiotowi utrzymać dystans i zachować autonomię. Można zatem powiedzieć, że w tym przypadku człowiek – choć ogarnięty niemym zachwytem – pozostaje nadal tożsamy i nieprzemieniony. Oznacza to – jak pisał Bergson – autonomię woli i brak jakiegokolwiek działania dziejącego się w ramach tego doświadczenia. Człowiek powracający do świata cieni pamięta o tym, co widział w akcie kontemplacji. Pamięć ta stanowi pewne zobowiązanie, które wpływa na jego sposób myślenia i zachowania. Trudno jednak mówić tutaj o tym, że wola podmiotu została w pełni zdeterminowana lub złączona z wolą bytu wyższego. Stwierdzenia te należy traktować jako pewne domniemanie, ponieważ w filozofii greckiej kategoria woli nie występuje.

W pracy *Desire of Codes* podmiot nie jest zachęcany do kontemplacji światła czy też idealnego przedmiotu, który znajduje się poza nim samym. Wydaje się, że doświadczenie powstające w wyniku interakcji z tym dziełem również można interpretować w oparciu o schemat Hegłowskiej eksteryoryzacji. Podmiot, obserwując obrazy, które w pewnej części stanowią wizerunki jego postaci rzutowane na ekran w czasie rzeczywistym, może rozpoznać wyalienowane części samego siebie. Ta interpretacja może być utrzymana przy założeniu, że ruch człowieka nie jest funkcją asemantryczną. Poprzez język niewerbalny osoba może wyrazić, uprzedmiotowić, a następnie rozpoznać kluczowe funkcje podmiotowe, takie jak rozum, wola, a także emocje. Dochodzi wówczas do pogłębienia samowiedzy i ugruntowania pozycji podmiotu. Podstawowe zastrzeżenie, na które warto wskazać w tej interpretacji dzieła Mikami, dotyczy braku perspektywy czasowej, która w systemie Hegla ma duże znaczenie. W związku z tym dużej wagi nabiera tutaj ludzka pamięć, która gromadzi stale zmieniające się obrazy. Element „historyczności” zostaje również wprowadzony przez Mikami dzięki umieszczeniu obrazów zarejestrowanych w przeszłości przez kamery zamontowane w miejscach publicznych. Drugim zastrzeżeniem nasuwającym się w związku z tą interpretacją jest kwestia podmiotu absolutnego, który można wskazać w ramach tej sytuacji artystycznej. Trudno powiedzieć, że jest nim pojedynczy człowiek śledzony przez kamery. Takiej funkcji nie spełnia także osoba oglądająca takie wydarzenie artystyczne jako niezaangażowany obserwator. Być może najbliższym takiej roli elementem jest komputer, który rejestruje, zachowuje i przetwarza wszystkie dane. Wyłania się tutaj jednak inne zagadnienie, które dotyczy statusu sztucznej inteligencji w ramach wydarzenia artystycznego.

²⁷ Por. tamże, s. 28.

Autonomia podmiotu wchodzącego w interakcję z technologią wyraża się w możliwości zachowania dystansu lub świadomego kierowania swoimi działaniami. W przypadku dzieła *Desire of Codes* człowiek może pozostać w pozycji obserwatora, ale kiedy postanowi o wejściu w interakcję, wówczas jego możliwości decydowania o sposobie wykorzystania własnego wizerunku i ruchu są mocno ograniczone. Takie też było zamierzenie artystki, która chciała uzmysłwić widzom, że żyjemy w świecie, w którym informacje składające się na naszą tożsamość są gromadzone, przechowywane i wykorzystywane często niezgodnie z naszymi intencjami. Działanie w ramach interaktywności zaprojektowanej przez Seiko Mikami wywołuje raczej poczucie bezradności czy osaczenia przez śledzące kamery. Jednak z perspektywy czasu takie doświadczenie może zrodzić w człowieku głębszą świadomość znaczenia informacji, które tworzą pewien wymiar tożsamości osoby. Jeśli więc ta interakcja odsłania kruchość struktury podmiotu, to zarazem otwiera się szansa, że „o zmierzchu” dzięki działaniu funkcji refleksji pozycja podmiotu zostanie umocniona. Naturalnie, refleksja ta nie musi nastąpić. Wówczas człowiek może uzyskać poczucie lekkości, wynikające z przekonania o uwolnieniu się od ciężaru tożsamości, która została niejako podzielona na bity informacji i wmontowana w pewien system przekazu, tracąc tym samym swój pierwotny sens.

Wnioski końcowe

Czy podmiot, który nawiązuje interakcje z dziełami Seiko Mikami, staje się ich współtwórcą? Wydaje się, że pozytywna odpowiedź na to pytanie jest możliwa przy założeniu, że granica między sferą sztuki i prozą życia jest czymś umownym. Człowiek wchodzący w taką relację czyni to zazwyczaj zupełnie spontanicznie. Opracowanie jakiejś przemyślanej strategii dialogu z dziełem w tym przypadku jest raczej trudne do wyobrażenia. Chee-Onn Wong i współpracujący z nim badacze piszą, że podstawowym celem interaktywności jest uzyskanie odpowiedniej informacji zwrotnej i udzielenie adekwatnej do zaistniałej sytuacji komunikacyjnej odpowiedzi. Koreańscy autorzy piszą, że ma to być rodzaj rozmowy opartej na obustronnym rozumieniu²⁸. Wedle tego ujęcia, sztuczna inteligencja, z którą podmiot wchodzi w interakcję, ma rozumieć oczekiwania artystyczne człowieka. Właśnie w takim dialogu rodzi się dzieło sztuki. Wymaga to takiego rodzaju sztucznej inteligencji, która mogłaby stanowić równorzędnego partnera dialogu dla człowieka (*human computing*). Po-

²⁸ Ch. Wong, K. Jung, J. Yoon *Interactive Art: The Art That Communicates* “Leonardo” 2009 t. 42 nr 2 s. 180.

nadto warto zauważyć, że nawet przy spełnieniu tego warunku, aby w wyniku interakcji między człowiekiem a sztuczną inteligencją mogło powstać dzieło sztuki, podmiot musi posiadać szczególne kompetencje lub należy utrzymać założenie, że między sferą artystyczną a zwyczajną działalnością nie ma istotnej różnicy.

Niektórzy autorzy sugerują, że najważniejszym celem interaktywności nie jest kreowanie dzieł sztuki, ale inicjowanie zmiany społecznej²⁹. To przekonanie opiera się na założeniu, że z aktywnego odbioru dzieła w galerii wynika aktywność w wymiarze społecznym. Na tym tle pojawia się krytyka postawy kontemplatywnej. Graham Coulter-Smith i Elizabeth Coulter-Smith piszą o takim odbiorze sztuki, określając go mianem *post factum*. W odróżnieniu od tego odbiorca może uczestniczyć w tworzeniu dzieła. To pierwsze doświadczenie autorzy ci określają jako pełne dystansu (*distanced*) i niejako bezcielesne (*disembodied*), natomiast drugie jako immersyjne i angażujące cielesność (*embodied*)³⁰. Przyjmując postawę kontemplatywną, podmiot staje się tym samym uległy i pokorny (*submissive*) oraz pełen szacunku (*respectful*) wobec tego, co przygotowano dla niego w galerii³¹. Cielesność, o której piszą Coulter-Smith, można odczytać jako symboliczne potwierdzenie antyplatońskiego charakteru sztuki interaktywnej. Za dyskusją na temat wartości kontemplacji i interaktywności kryje się bardziej podstawowy spór między platonizmem i konstruktywizmem. Postawa kontemplacji posiada istotne znaczenie przy założeniu mówiącym o istnieniu niezależnego od podmiotu sensu, który w ten sposób można poznać. Przy założeniach konstruktywistycznych rzeczywiście każdy rodzaj sztuki ma charakter interaktywny. Sens dzieła jest zawsze tworzony, a nie odkrywany przez odbiorcę dzieła.

Subject to Interactive Art

This article aims to identify two types of interactivity. The first can be found in the art of speaking a traditional means of expression. The second type of interactivity is created based on computer technology. This distinction has been described on the basis of selected works by Magdalena Abakanowicz and Seiko Miami. In addition, the function was defined human subject in interaction with the work of art. The last point of the article was a comparison of contemplation and interactivity as two types of aesthetic experience. The conclusions indicated that

²⁹ Por. C. Bishop *Installation Art: A Critical History*, London 2005 s. 11.

³⁰ G. Coulter-Smith, E. Coulter-Smith *Art Games: Interactivity and the Embodied Gaze* *Technoetic Arts* "A Journal of Speculative Research" 2006 t. 4 nr 3 s. 169.

³¹ Tamże, s. 173.

the contemplation based on the assumption talking about the existence of objective meaning. Interactivity is based on the process of constructing meaning. According to the strong thesis of interactivity can be said that any kind of aesthetic experience is interactive, because the meaning is always created in the mind of the recipient. Contemplation leads to the discovery of a meaning that already exists. It also identifies the differences in the meaning of subjectivity in the contemplation and interactivity.

Wacław Branicki – e-mail: branicki@agh.edu.pl

JOANNA HAŃDEREK

SZTUKA W MUZEUM WYOBRAŹNI

Artykuł rekonstruuje kategorię estetyczną Andre Malraux: *imaginarium*. Malraux ujmował ją na wielu poziomach: wyobraźniowej przestrzeni uczestnika kultury, artystycznej kreacji, *muzeum*, a więc zbioru znaczeń, symboli i kodów kulturowych. Kategoria ta jest kluczem do postrzegania świata, gdzie sensory i znaczenia są zarówno interpretowane, jak i współkonstruowane. Metafora *imaginarium* pozwala francuskiemu myślicielowi prześledzić, w jaki sposób kultura rozwija swoje znaczenia i sensory, jak również daje możliwość analizy interakcji między kulturami. To właśnie przez *imaginarium* i jego symbolikę znaczenia kultury rozwijają się, jak również wchodzą ze sobą w kontakt, prowadząc do zrodzenia nowych znaczeń i symboli.

Wyobraźmy sobie, że wchodzimy do Luwru. Gdziekolwiek skierujemy nasze kroki, napotkamy dzieła sztuki z całego świata. Kilka minut spędzonych w tym miejscu przenosi każdego zwiedzającego w rzeczywistość bogatą kulturowo. Tuż jednak przy wejściu dokonuje się specyficzny zabieg – Malraux być może powiedziałby spektakl – polegający na wyborze. Kupując bilet, zwiedzający decyduje się, do której z wystaw i ekspozycji chce się skierować. Dalej, wchodząc do muzeum, wybiera się kierunek, a wraz z nim kolejność oglądanych dzieł. W ten sposób podąża się za dokonaną już wcześniej, przez tak zwanych specjalistów, aranżacją. Ten zabieg wyboru kierunku, piętra, a przez to kolejności oglądanych dzieł, ma charakter selekcyjny i kadrujący. W jednym z największych muzeów świata mamy do czynienia ze sztuką, nie tylko zresztą starej Europy, wszystkich okresów, klas i epok. Starannie dobrane dzieła świadczą o estetyce starożytności, ducha średniowiecznej symboliki czy renesansowym smaku piękna. Jak chce jednak Malraux, całe to uporządkowanie ma charakter interpretacyjny. Dzieła przedstawione na wystawie muzealnej, nie tylko Luwru, ale i wszystkich muzeów świata (Malraux bę-

dzie zajmował się muzeum w Kairze, Metropolitan Muzeum czy MOMA), stanowią swoistą kompozycję estetyczną, interpretację kulturową, wskazującą na to, co jest ważne i warto zachowania. W piwnicach, pracowniach konserwatorskich czy magazynach przechowywane jest to, co zostało zaklasyfikowane jako mało interesujące bądź mało wartościowe czy znamiennie dla danej epoki (okresu).

Andre Malraux w swych monografiach, *Antimemoires* czy książkach poświęconych sztuce nieraz zabierał swych czytelników do muzeum, przedstawiał jednak muzeum zawsze jako przestrzeń hermeneutycznej interpretacji, gdzie narastają, niczym geologiczne, kolejne warstwy znaczeń, sensów i analiz, na arbitralnie wybranych utworach. Tym samym żadne muzeum nie jest dla Malraux tylko przestrzenią, w której wystawia się dzieła sztuki. Muzeum staje się rzeczywistością kulturowych paradygmatów i symboli. W ten sposób też realnie istniejące muzeum w koncepcji Malraux staje się czymś, co nazywa on *muzeum imaginacji*.

Muzeum imaginacji spełnia podwójną rolę. Z jednej strony jest ono rzeczywistością symboli i kodów kulturowych, przestrzenią sensów i znaczeń, jakie w kulturze znajdują swoje istnienie. Z drugiej strony *muzeum imaginacji* spełnia rolę ponadczasową, umieszczając kulturowe sensy i znaczenia w historii, spajając przeszłość z teraźniejszością, przywracając kulturze to, co zostało w niej umieszczone dawno temu i zapoznane¹. Dodatkowy aspekt *muzeum imaginacji* ma charakter egzystencjalny, stwarza bowiem przestrzeń, poprzez którą wyraża się człowiek, w której rozwija swoją świadomość, dokonuje aktów autorefleksji i rozpoznania, czym jest on sam wobec otaczającego go świata. Tym samym też *muzeum imaginacji* staje się kreacją egzystencji człowieka aktywnie uczestniczącego w kulturze, wyrazem jednostkowych poszukiwań. Dlatego *muzeum imaginacji*, jak chce Malraux, nie musi posiadać swych formalnych granic. Takie muzea, jak Luwr, Metropolitan Muzeum, Galeria Narodowa, pojawiają się wtórnie jako wynik działalności człowieka, jego selekcji i kategoryzacji, interpretacji i poznawania świata. Oprócz nich każdy użytkownik kultury buduje swoje własne *muzeum imaginacji*, prywatną przestrzeń interpretacji rzeczywistości, którą może równie dobrze zatrzymać dla siebie w swojej wyobraźni.

Kreacja *muzeum imaginacji*, jego znaczenie i oddziaływanie dobrze są widoczne w przypadku literatury. Jak pisze Malraux o literatach zamkniętych w swoich własnych bibliotekach, tworzy się muzeum „naszego słowa pisanego: sztuka półgłosu, rękopiśmienna i drukowana, świat monomanów, gdzie ten szaleniec Balzak zatruwa się swoim Rubempré, ten szaleniec Dostojewski – swoimi braćmi Karamazow, którymi z kolei będzie

¹ Por. A. Malraux *Antimemoires* Paris: Gallimard 1971 s. 36 i n.

zatrwał się szaleniec – samotny czytelnik”². Widać wyraźnie, że dla Malraux nie tylko artysta kreuje świat znaczeń i przetwarza sensy, każdy uczestnik kultury może to zrobić i często z mniejszą lub większą świadomością bierze udział w tej kreacji. Artysta jednak ma większą zdolność przetwarzania, jak chce Malraux, uwolniony od konieczności logicznego i systematycznego działania może stanąć poza kulturą. Balzak, Dostojewski czy Flaubert, któremu Malraux poświęca wiele miejsca w swoich analizach, stoją poza codziennością. To ludzie zdystansowani do tego, co ich otacza, wybici z rutyny, a tym samym stojący poza zwyczajnymi sensami. Przez to właśnie artyści mogą zobaczyć więcej, a tym samym mogą też więcej przetworzyć.

Muzeum imaginacji posiada więc znaczenie kulturowe. Staje się bowiem przestrzenią kształtowania sensów. Jest to jednak przestrzeń dość specyficzna. Po pierwsze ma charakter subiektywny – nawet w realnie istniejącym muzeum będzie dominować arbitralny wybór znawcy, kuratora, historyka i choć można mówić, iż w tym przypadku mamy do czynienia z intersubiektywnością, dla Malraux najważniejszy jest jednak aspekt indywidualnego wyboru dokonywanego przez poszczególnych ludzi. I nie ma w tym momencie różnicy pomiędzy wyborem „autorytetu” czy „specjalisty”, jakim będzie kurator wystawy, krytyk sztuki bądź historyk, a wyborem poszczególnego uczestnika kultury, wybierającego, jakie dzieła i jakie znaczenia stają się dla niego istotne. Za każdym razem, jak uświadamia to swym czytelnikom Malraux, to człowiek zaangażowany w świat współkreuje jego sensy, tworząc je, afirmując bądź odrzucając. Dlatego też francuski myśliciel z taką łatwością łączy omawiane przestrzenie muzealne w *Antimemoires* ze swoimi badaniami nad literaturą, jakie można znaleźć choćby w tekście *Przemijanie a literatura*. Za każdym razem to twórca, literat, krytyk sztuki i jej odbiorca budują *muzeum imaginacji* – przestrzeń indywidualnego (a czasami intersubiektywnego) przepracowania rzeczywistości kulturowej.

Jako specyficzna przestrzeń kulturowych znaczeń *muzeum imaginacji* w drugiej swej warstwie znaczeniowej kryje jeszcze jeden aspekt: staje się nawarstwiającym historycznie i kulturowo przetwarzaniem, zachowywaniem i przeinterpretowywaniem tego, czego dokonały poprzednie pokolenia. Ten aspekt historyczny zdaje się być dla Malraux szalenie ważny, dlatego powraca do niego nie tylko w pracy *Przemijanie a literatura*, ale również w swojej trzypięciowej monografii *Przemiana bogów*. *Muzeum imaginacji* jest zatem tym, co Emmanuel Lévinas nazwałby zapewne trwaniem w rzeczywistości czasu historycznego. Dla Lévinasa istnieje istotna różnica pomiędzy czasem historii a czasem egzystencji

² Tenże *Przemijanie a literatura* A. Tatarkiewicz (tł.) Warszawa 1982 s. 102.

człowieka. W przypadku czasu egzystencji mamy do czynienia ze świadomością temporalną, przepracowującą swe wewnętrzne doznania. Czas historii z kolei jest rzeczywistością publiczną, w której zostaje zachowana pamięć o wydarzeniach, istotnych momentach dziejowych, ważnych ludziach, wybitnych osobowościach. Lévinas nie zajmował się jednak problemem, w jaki sposób człowiek czy zdarzenie wkracza w obszar powszechności czasu historycznego. Uświadamiał sobie jednak przejście pomiędzy indywidualną egzystencją, niepowtarzalną i tajemniczą, a bytowaniem jako obiekt istniejący już poza swoją wyjątkowością, będący symbolem bądź ikoną kultury. Co ciekawe, Lévinas pokazywał również, że często dla ludzi takie przejście od egzystencji do powszechności historycznej jest lekiem na przemijanie i skończoność, próbą zachowania wieczności.

Malraux, wprowadzając inaczej formułując swoje koncepcje, pokazuje bardzo podobnie, jak to, co egzystencjalne może zmienić się w to, co historyczne i powszechne. Dla twórcy *Antimemoires* istotne jest jednak, w jaki sposób dokonuje się ów proces. Przygląda się zatem *muzeum imaginacji* w jego metaforach i procesualności, by wydobyć zmianę, która zachodzi w przeżywaniu świata przez indywidualnego artystę, by stać się później symbolem lub ikoną dla późniejszych epok i pokoleń. Malraux bada, w jaki sposób człowiek przekształca swą egzystencję w byt kulturowy, zatracając to, co było w jego istnieniu wewnętrzne, niemalże intymne, a zyskując nowy wymiar istnienia. Co ważne, dla Malraux proces ten nie jest negatywny. W przeciwieństwie do Lévinasa Malraux nie deprecjonuje przestrzeni historycznej, gdyż dla autora *Antimemoires* jest ona również egzystencjalna. Egzystencja jednak zmienia swój status.

Ten problem bardzo dobrze obrazuje dokonana przez Malraux analiza postaci św. Franciszka. „Nikt w świętym Franciszku nie przewidział Giotto, w Ewangeliach – Vézelay, w sutrach i tekstach wedyjskich – Angkoru. (...) Przełomy dokonujące się w duszy z natury rzeczy wykluczają wszelkie przewidywanie”³. Malraux pokazuje postać świętego – człowieka wiary z jego potrzebą działania, ideą zmiany rzeczywistości. Równocześnie wskazuje, że postawa św. Franciszka czyni zeń symbol, ikonę. Giotto i jego malarstwo stanowią drugi krok rozwijającej się metamorfozy. Twórczy geniusz, jak ujmuje to Malraux, sam poszukuje własnej egzystencji, własnego sposobu wyrazu i ekspresji. Związek między świętym Franciszkiem a Giottem staje się tutaj bardzo wewnętrzny, gdyż zostaje oparty na osobistych poszukiwaniach najpierw świętego w dążeniu do prawdy i transcendencji, później w poszukiwaniach artysty dążącego do uchwycenia doskonałej formy. I jeden, i drugi przepracowują problem

³ Tamże, s. 177.

wieczności, sacrum, absolutu, zarówno artysta, jak i święty dążą do zrozumienia samych siebie i świata. W ten sposób między św. Franciszkiem i Giottem rodzi się zależność oparta na ich wewnętrznych poszukiwaniach. Jak ująłby to Lévinas, czas historii spetryfikował św. Franciszka jako ikonę i Giotta jako geniusza, zapominając o ich wyjątkowości. Malraux pokazuje jednakże, że zarówno święty, jak i artysta zostają wpisani w *muzeum imaginacji*, poprzez którego interpretację mogą uzyskać nowy wymiar swojej egzystencji. Choć zatem stają się kulturowymi symbolami i istnieją w sferze powszechności, są równocześnie sobą: niepowtarzalnym geniuszem i szaloną świętością. Dlatego „nikt nie mógł w świętym Franciszku przewidzieć Giotta”, relacja między nimi, jak chce Malraux, na zawsze pozostanie egzystencjalną i intymną tajemnicą tych dwojga.

Do tej historii my współcześni możemy dopisać pewną puentę. Tak jak w świętym Franciszku trudno było przewidzieć Giotta, tak samo w dziele Giotta trudno było przewidzieć Malraux. Swymi wyborami, analizami, odczytaniem tradycji i historii Malraux może zaskakiwać. Robi to niemalże w każdym swoim dziele, pokazując tym samym na przykładzie własnej pracy intelektualnej, w jaki sposób *muzeum imaginacji* działa – będąc ciągłym wyzwaniem dla człowieka, nieustającą inspiracją i koniecznością poszukiwań. Malraux sam tworzy *muzeum imaginacji*, interpretując i przepracowując rzeczywistość. Dlatego niech czytelnika nie dziwią takie analizy francuskiego myśliciela, jak choćby opis znaczenia wieku XVIII czy XIX. „Wiek XVIII przekształcił chrześcijaństwo w zabobon, wiek XIX w etykę”⁴. Interpretacja Malraux może budzić niepokój, zwłaszcza że nie podaje on wyjaśnienia, dlaczego wiek XVIII miał wprowadzić zabobon w chrześcijaństwo. Jak sądzę jednak, Malraux bawi się z czytelnikiem, każe wypracować nam nasze własne znaczenie *imaginarium*. Takie tropy, jak nasilanie się konfliktu w kościele, reformacja i kontrreformacja, procesy czarownic czy przesadność barokowej estetyki, mogą jedynie inspirować czytelnika, dając wgląd w XVIII wiek, który w ten sposób staje się epoką Malraux.

„Wszelkie wieki chrześcijaństwa, podobnie jak literaturę, będzie się odkrywać, cofając się w przeszłość za pomocą sztuki, archeologii, etnografii, bezimiennego porywu, który ekshumuje sacrum, jak renesans ekshumował piękno”⁵. Słowa te, jak sądzę, w pełni oddają rolę *muzeum imaginacji*. Jego istotą jest metamorfoza, kulturowe przenikanie i co najważniejsze – poszukiwanie człowieka. Bez dążenia konkretnych artystów, myślicieli, poszukiwaczy, naukowców, ale również uczestników kultury, odpowiadających na jej wzory i paradygmaty, *muzeum imaginacji* nie mo-

⁴ Tamże, s. 127.

⁵ Tamże.

głoby zaistnieć. Sztuka, archeologia, etnografia i bezimienny poryw, o którym pisze Malraux, to właśnie z jednej strony tradycja i jej zgłębianie – na wielu zresztą poziomach, gdzie praca badacza sztuki nakłada się na pracę badacza historii człowieka, różnorodności jego form kulturowych. Z drugiej strony bezimienny poryw, oznaczający codziennego uczestnika kultury, zaznacza wagę egzystencji ludzkiej, która afirmuje bądź odrzuca, poszukuje bądź rozwija to, co zastała. Bez tego właśnie elementu codzienności i zanurzonego w niej człowieka sacrum nie mogłoby nabrać nowego znaczenia, a piękno nie ujawniłoby swego istnienia. To, o czym pisze Malraux, to ruch wewnętrzny kultury oparty na przeżyciach i interpretacji ludzi, pozwalający przywołać przeszłe znaczenia i dzieła, umożliwiający ponowne przepracowanie i przeżycie zakorzenionych już w kulturze symboli i znaczeń.

Widać też wyraźnie, że *muzeum imaginacji* ma charakter hermeneutyczny. Przeszłość przenika w interpretacji do teraźniejszości, współkształtuje ją, równocześnie uzyskując nowy wymiar znaczeniowy. Proces ten, niczym w Gadamerowskim rozumieniu, jest egzystencjałem. Rozumienie ma otwartą strukturę, opierając się na szeregu pytań, coraz bardziej zmierza do inspirowania, zagadywania i niepokojenia niż do poznania i zatrzymania w jednej spójnej teorii. Dlatego Malraux w swych analizach niepokoi, nieustannie zestawiając różne epoki i dzieła, interpretując na swój sposób to, co odczytuje z kulturowej rzeczywistości. Malraux stoi po prostu pośrodku swojego *muzeum imaginacji*, wciąż od nowa poszukując istotnych dla jego egzystencji treści.

W *muzeum imaginacji* Malraux poszukuje też niezmiennych kodów kulturowych, znaczeń ukrytych w szeregu metamorfoz, wciąż jednak niepokojących człowieka i powracających doń na przestrzeni wieków. To dlatego, gdy pisze o tympanonie z Moissac i portalu królewskim z Chartres, przekonuje: „rzeźba figuralna stwarza przedstawienie godne miejsca liturgicznego, zrodzonego wcześniej niż ona – w cywilizacji, która tym obrazom podporządkowuje wszystkie pozostałe i dla której te inne niemal się nie liczą. Zachód nie zna przepychu, dzięki któremu Bizancjum ulega złudzeniu, że posiadało wiele sztuk, zapominając, że swoje formy tworzy tylko w jednej; sztuka romańska jest jednością w jedności świata. Naiwność Autun dlatego nie ma nic wspólnego z sentymentalizmem, że nad jej pokorą panuje transcendencja”⁶.

Co przedstawia zatem rzeźba z portalu w Moissac i Chartres? Przyglądając się bliżej rozważaniom Malraux, można zobaczyć poszukiwanie pewnych stałych kodów. W *Antimemoires* Malraux wskazuje na Starożytny

⁶ Tenże *Przemiany bogów. Nadprzyrodzone* E. Bąkowska (tł.) Warszawa 1985 s. 208-209.

Egipt jako źródło koncepcji duszy i nieśmiertelności. W *Przemianie bogów* powraca „zrodzone wcześniej przeświadczenie”. Sztuka romańska jest dla Malraux doskonałym wyrazem poszukiwania transcendencji, oddającym najpełniej sacrum i świętość. Dlatego tympiony klasztorów średniowiecznych (przykład tympionu z Chartres pokazuje, jak poszukiwanie sacrum dziedziczą po czasach romańskich ludzie gotyku) odwołują do tego, co przed nimi – do odwiecznej próby uchwycenia świętości i nieskończoności. Wprawdzie Malraux w *Przemianach bogów* nie pisze tego wprost, w kontekście jego dzieł interpretacja ta staje się pełniejsza. Romańska rzeźba figuralna dziedziczy znaczenia wypracowane w starożytności. Z drugiej strony Malraux pokazuje też, że niezmiennie kody kulturowe ujawniają się na przestrzeni nie tylko różnorodnych epok, ale i kultur. Toteż wschodnia sztuka spotyka się z zachodem. Pomimo różnic estetycznych, formalnych czy symbolicznych dla Malraux ważne pozostaje obrazowanie i próba ogarnięcia przez akt kreacji transcendencji. Widać też wyraźnie, że w *muzeum imaginacji* samego Malraux sztuka romańska przedstawia transcendencję w najpełniejszy sposób, stając się „jednością w jedności świata”. Pośród innych *imaginariów*: Egiptu, Bizancjum, Gotyku czy XVIII wieku, to właśnie romańska sztuka tworzy najgłębsze znaczenia. Dlatego pośród świata kultury jest jednością, całościowym i doskonałym ujęciem tego, czego zaczął poszukiwać Egipt, co Bizancjum oddało w przepychu, a barok w muzyce – transcendencji i kondycji człowieka wobec świętości.

W *Antimemoires* Andre Malraux pojawia się często problem różnorodności kulturowej. Jedną z ważniejszych (dla podjętych w niniejszym tekście rozważań) analiz skupia się na doświadczeniu podróżnika. Podróż przez pustynię Jemenu w poszukiwaniu zagubionego królestwa legendarnej królowej Saby ma tu charakter kluczowy. Ta podróż opisana w *Antimemoires* tworzy w *imaginarium* samego autora jeden z wielu mitów o sobie samym jako „romantycznym bohaterze”⁷. Co ciekawe, sam Malraux twierdził, że odkrył ruiny legendarnego miasta. Poznawszy jednak bliżej opis francuskiego badacza, można mieć wątpliwości co do zakresu jego dokonań. Na pewno udało mu się dotrzeć w okolice ruin starożytnego miasta, jednakże Malraux nie prowadził większych badań na tamtym terenie. Nie wiadomo również, czy to, co widział, rzeczywiście stanowiło ruiny zaginionego miasta czy jakiejś innej starożytnej budowli. Ważne jest jednak doświadczenie i przeżycie, które uchwycił Malraux. Z literacką werwą pisze on: „Wtedy właśnie po raz pierwszy doświadczyłem tego niezwykłego uczucia *powrotu na ziemię*, które odegrało ogromną rolę w moim życiu i które często próbowałem wyrazić. Te uczucia przełożyłem na język

⁷ Por. tamże, s. 278.

literatury w *In temps du mon temps du mépris*. Jest to uczucie doświadczane przez każdego człowieka powracającego do swojej cywilizacji po długim pobycie w dalekim świecie, to uczucie bohatera z *Altenburg* powracającego z Afganistanu i Lawrence'a z Arabii (choć powiedział, że nie był już nigdy więcej Anglikiem) – ale zdumienie pozostaje to samo, śmierć jest bardziej obca niż nieznane kultury”⁸.

Mamy tu do czynienia z podstawowymi elementami *muzeum imagi-nacji*. Malraux, prezentując swoją sylwetkę jako uczonego, badacza i podróżnika, wskazuje przede wszystkim na europejskie paradygmaty kulturowe. Jako badacz kultury Malraux reprezentuje pewien typ naukowego nastawienia, które precyzyjnie opisał Kołakowski w eseju *Kłopoty z kulturą*. Jest to postawa zdystansowania do własnej kultury, otwartość poznawcza, która stawia w świetle swoich badań to, co różnorodne i odmienne⁹. Jemen i kryjąca się w jego pustyni tajemnica królowej Saby to przestrzeń zarówno innej kultury, jak i pewnej tożsamości kulturowej. W *Antimemoires* widać, jak dla Malraux poszukiwania ruin zaginionego miasta, stanowiąc kontakt z archetypem kutrowym obecnym również w kulturze europejskiej, stają się coraz wyraźniej podróżą osobistą o silnym znaczeniu egzystencjalnym. Królowa Saba – znana z Biblii, mitologii, z artystycznych przedstawień – stanowi dla Malraux tajemnicę tego, co królewskie, godne, wielkie, pełne poświęcenia. Dlatego z takim samym poświęceniem Malraux szukał jej królestwa, z takim samym zaangażowaniem tropił jej śladów. Fakt, że odnajduje ruiny (a przynajmniej tak mniema) jej posiadłości na nieprzyjaznym dlań terytorium – tubylcy są wrogo nastawieni do Europejczyka – nabiera szczególnego znaczenia. Malraux pokazuje w *Antimemoires*, jak musiał odszukać to, co pozostało po królowej Sabie, nie tylko w sensie dosłownym (archeologicznego poszukiwania ruin), ale i przenośnym (symbolicznego „przedzierania” się przez nieprzyjazną mu przestrzeń), po metafizyczne (stając oko w oko z zagrożeniem, Malraux ma wrażenie, iż odszukał nie tylko ruiny miasta królowej Saby, ale i zapowiedź własnej śmierci). To dlatego wyprawa przez pustynię Jemenu zamienia się w ekspedycję przez czas i przestrzeń.

Punktem kulminacyjnym dla opisywanej w *Antimemoires* podróży jest powrót. Z detalami Malraux prezentuje stan swoich uczuć, od zmęczenia po rosnące napięcie, niepewność i strach spowodowane zagubieniem i bezradnością (w samolocie kończy się paliwo, pilot ma kłopoty z nawigacją). Gdy wreszcie, pomimo nieprzychylności aury, techniki i tubylców, udaje się Malraux dotrzeć do celu, odczuwa on coś więcej

⁸ Tenże *Antimemoires* wyd. cyt. s. 77.

⁹ Por. L. Kołakowski *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań* Londyn 1984 s. 14.

niż ulgę. Ładowanie w bezpiecznym porcie jest powrotem do domu, zapowiedzią kontaktu z kulturą europejską, powrotem do rutyny codzienności, gdzie nie zagraża ani historia, ani teraźniejszość (na ironię zakrawa fakt, że w tych samych *Antimemoires* Malraux umieszcza wspomnienia z czasów drugiej wojny światowej, dodać jednak trzeba, że należą one już do innego *muzeum imaginacji*). W perspektywie powrotu i towarzyszących mu odczuć kształtuje się bardzo wyraźnie znaczenie *muzeum imaginacji* dla jego użytkownika. Na pierwszym poziomie *muzeum imaginacji* funduje doświadczenie innej kultury, gdyż Malraux wyjeżdża do Jemenu jako ukształtowany już badacz/antropolog. Na drugim poziomie pozwala na przekształcanie istniejących już znaczeń i paradygmatów myślenia. Swe metodologiczne przygotowanie Malraux przepracowuje poprzez strach i zmęczenie, poczucie zagubienia i niepewność, stając się człowiekiem podatnym na nowe doświadczenia, zdystansowanym do tego, co wyniósł z własnej kultury. Na trzecim poziomie znajduje się próba uchwycenia znaczeń i sensów *imaginarium* obcej kultury. Powrót na ziemię jak i powrót do bezpiecznej przestrzeni (porównywany przez Malraux do przeżyć zawartych w książce *Nocny lot* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego) wyznacza czwartą płaszczyznę sensów *muzeum imaginacji* – przestrzeni hermeneutycznie przetworzonych już znaczeń i sensów, gdzie nie tylko przeszłość została transponowana w teraźniejszość, ale gdzie człowiek kultury Zachodu doświadcza i przepracowuje znaczenia kultury Wschodu. Dlatego Malraux podkreśla, że „śmierć staje się bardziej obca niż nieznane kultury”, jest bowiem radykalnym nieistnieniem. Inne kultury zostają za to włączone do systemu myślenia badacza.

Jak sądzę, ważne jest, by dostrzec w myśli Malraux jego poszanowanie innych kultur. Badacz, artysta, podróżnik może poznawać, układając obce kultury na swój system kulturowy, co Malraux odrzuca jako zakłamanie swoistości danej kultury. Można jednak odczuć, przebadać i przetworzyć kulturę w nową jakość. W ten sposób, jak chce Malraux, obce kultury stają się bliskie, jednak nie dlatego, że zostały oswojone i zasymilowane, a dlatego, że zostały zaakceptowane w swej inności. Gdy system znaczeń *muzeum imaginacji* zostaje zderzony z systemem znaczeń drugiego *muzeum imaginacji*, wówczas dla Malraux jedyną szansą na ich pełne wykorzystanie jest nie asymilacja czy translacja, ale współpraca, podczas której sensory obu tworzą wspólnie trzecią jakość. I choć może się to kończyć wyobcowaniem z własnej kultury (dlatego, wedle Malraux, Lawrence z Arabii przestaje być Anglikiem) lub z kultury obcej (jak pokazuje na sobie Malraux, będąc jeszcze w Jemenie, już odczuwał swe przybliżanie się do Europy), jest to jedyny sposób, w ramach którego uszanowane zostają oba systemy znaczeń, mogące wspierać się wzajemnie i tworzyć to, co nowe. Widać wyraźnie w *Antimemoires*, że taka możliwość

spotkania i wzajemnego inspirowania dwóch *imaginariów* opiera się na egzystencji jednostkowego człowieka. To zawsze jednostka najpełniej wyłaniania znaczenia i najdogłębniej uchwytuje ich treść, wprowadzając nowe aspekty. Artysta jest tą egzystencją, która najpełniej może uczestniczyć w tym procesie.

Muzeum imaginacji, istniejąc ponad czasem, sięgając w przeszłość, jak i w przyszłość, pozwala na uświadomienie ciągłości przemiany i nawarstwiania się sensów. W *Antimemoires*, dla lepszego unaocznienia tego znaczenia *muzeum imaginacji*, Malraux powołuje do życia nieco szalonego i pełnego pasji antropologa Möllberga. W interpretacji Lyotarda profesor Möllberg przedstawiany jest jako *alter ego* Malraux, pozwalając autorowi *Antimemoires* pełniej zaprezentować swe poglądy dotyczące kulturowych jedności. *Mentalne struktury*, o których mówi niemiecki profesor, stanowią o jedności różnorodnych form kulturowych. Według Möllberga, jak to przedstawia Malraux, jedność z kosmosem pierwotnych kultur, wiara w Boga średniowiecznej Europy czy wreszcie sztuka i jej przedstawienia stanowią różnorodne realizacje jednego mentalnego procesu¹⁰. Jak już wcześniej wspominałam, wedle Malraux, śmierć i cierpienie człowieka stanowiły jedność doświadczenia, z którym badacz kultury musiał się zmagać. Möllberg w swym wykładzie, wskazując na jedność mentalnych struktur człowieka, pozwala zrozumieć podobieństwo ludzkich doświadczeń. Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z regułami kosmosu czy boskimi, człowiek w mitologii i religii staje wobec tego, co przekracza jego egzystencję, rzuca mu wyzwanie, fenomenowi na tyle niepokojącego i przerażającego, *mysterium tremendum*, że wymagającego reakcji – która przychodzi w rytuale, obrzędzie, modlitwie czy kontemplacji. Möllberg/Malraux w *Antimemoires* pyta: a co jeśli nie istnieją mentalne struktury, tylko ludzkość przypadkowo przechodzi kolejne przemiany i poszczególne kultury przypadkowo na siebie oddziałują? Wedle Möllberga/Malraux, gdyby założyć taki brak jedności i przypadkowość różnorodności kulturowej, wówczas okazałoby się, że cały rozwój kulturowy jest bezsensownym ruchem walczącego o przetrwanie człowieka. Wówczas cierpienie i śmierć zniknęłyby w świecie jako wydarzenia mało istotne. Drugi człowiek nie miałby też takiego znaczenia dla egzystencji ludzkiej¹¹. Mentalne struktury gwarantują zatem sens w świecie, powodują, że rozwój kultury nie odbywa się w ślepy, przypadkowy czy absurdalny sposób. Idee kultury rozcho-
dzą się i ulegają metamorfozie dzięki *mentalnym strukturom*.

¹⁰ Por. A. Malraux *Antimemoires* wyd. cyt. s. 36.

¹¹ Por. tamże, s. 36.

Powołanie do istnienia i do wygłaszania poglądów Möllberga (na których mógłby się opierać Malraux) nie daje jego twórcy jednego: wolności twórczej. Można powiedzieć, że Möllberg/Malraux to naukowiec przygotowujący teoretyczną wykładnię prezentowanych problemów, wspierający teoretyczne opracowanie *muzeum imaginacji*. Jednakże Malraux/twórca musi przekroczyć Möllberga/Malraux. Dlaczego? Koncepcja uniwersalnych wzorów i kodów, metamorfozy, które zmieniając, wytwarzają jeszcze raz znaczenia odnoszące się do odwiecznych problemów człowieka, są po prostu niewystarczające dla Malraux. W naukowym podejściu do badanej kultury (czy to antropologicznym, czy filozoficznym) Malraux widzi niebezpieczeństwo zamknięcia myślenia w naukowych rygorach. Praca naukowca musi podpadać pod pewne określone kryteria i kategorie. To dlatego Möllberg nigdy nic nie opublikował, tylko jak to ujął w swoich zwierzeniach, wszystko pozostawił pośród sawanny Afryki¹². Całe dzieło naukowe zostało w pamięci i wyobrażeniach naukowca, który świadomie zrezygnował z naukowego zapisu. To ograniczenie uświadamia Malraux, że alternatywą jest sztuka. Wracając na chwilę do omawianego już tekstu, „w świętym Franciszku nie można było przewidzieć Giotto”, ponieważ relacja, która nimi rządzi, nie ma charakteru logicznego, lecz jest aleatoryczna.

Muzeum imaginacji opiera się na aleatoryczności sztuki, a więc jej polifoniczności, nieprzewidywalności, zaskoczeniu i tajemnicy. Sztuka aleatoryczna to przechodzenie idei, twórczych realizacji bez logicznego powiązania. Giotto, jak i budowniczowie Vézeley czy Angkoru, choć czerpali z *imaginarium*, równocześnie czerpali ze swojej wrażliwości, przeżycia tego, co zostało im w kulturze i poprzez kulturę dane. Dlatego metamorfoza kultury zachowuje najwięcej żywotności i daje też nieskończoną możliwość kreacji. Przypadkowość wspiera kreację, to ona tworzy *muzeum imaginacji*¹³. W aleatoryczności „sztuka odgrywa rolę medium: obrazy Cézanne’a zapowiadają raczej drapacze chmur niż wejście do metra”¹⁴. Sztuka jako medium, istniejąc poza logiką scjentyistycznych wymagań, przenosi pomiędzy kolejnymi metamorfozami znaczenia i sensy, niejednokrotnie, jak chciał Malraux, stając się zapowiedzią tego, co nowe. W sztuce wyłaniać się może to, co stanie się ważne w przyszłości. A to dlatego, że artysta przełamuje schematy, jest poza nimi, a więc poza teraźniejszością. W ten sposób udaje mu się uchwycić sens czy znaczenie, które w przyszłości okaże się dominujące. Aleatoryczność jako kategoria działania kulturowego tłumaczy, dlaczego w *Przemianie bogów* Malraux zainteresował się sztuką osób chorych psychicznie czy dzieci – poszuki-

¹² Por. tamże, s. 38.

¹³ Por. tenże *Przemijanie a literatura* wyd. cyt. s. 176.

¹⁴ Tamże, s. 176-177.

wał przecież tych, którzy w swym postępowaniu posługują się nieskrępowanym, a-paradygmatycznym działaniem. Poszukiwał tych, którzy jak sam pisał, żyją poza kulturą. Chorzy psychicznie żyją poza kulturą, ponieważ nie potrafią w niej uczestniczyć, dzieci – ponieważ jeszcze nie w pełni w niej uczestniczą, jeszcze nie weszły całkowicie w schematyzm myślenia.

Rozważania dotyczące sztuki tworzonej przez osoby chore psychicznie prowadzą Malraux do stworzenia całej galerii artystów, których psychika również zdawała się daleka od tego, co społeczeństwo przyzwyczaiło się nazywać „normą”. Malraux wymienia van Gogha, Souttera, Séraphina, Gastona Dufa, wskazując, że ich problemy psychiczne równocześnie uwalniały twórczość od schematu, podporządkowania i kulturowego zdeterminowania. Francuski filozof nie dokonuje jednak uproszczenia, dającego się sprowadzić do tezy: każde dzieło sztuki ujawniające głębię jest dziełem szaleńca. Wskazuje tylko na płynność granic i paradygmatów. Ujawnia napięcie, które towarzyszy aktywnemu kreowaniu i *byciu-w-świecie*. Podobnie jak Foucault zakłada, że pomiędzy normą a chorobą w świecie kultury podporządkowanie kulturowym paradygmatom i wzorom nie zawsze oznacza jedynie słuszne działanie. To, co ma do zaoferowania osoba czytająca znaczenia w odmienny sposób i angażująca się w poszukiwania (tworzenie) bez żadnych kulturowych zahamowań, może ujawnić zamkniętą przez schematy myślenia rzeczywistość. Dlatego „naiwność, szaleństwo wydają się oddziaływać zupełnie inaczej na kolor niż na kreskę. Grafizm szaleńca wykrzywiający *pismo* niektórych obrazów van Gogha doskonale współlistnieje z paroksyzmem kontrolowanego koloru”¹⁵.

Malraux nie tylko w sztukach plastycznych szukał aleatoryczności i szaleństwa. Literaci i ich świat powieściowy stanowili takie samo odejście od normy, załamanie paradygmatów i rozwinięcie nowych form myślenia. Tak jak van Gogh dzięki swemu szaleństwu mógł tworzyć dzieła wykraczające poza przeciętną wyobraźnię i rozbijające istniejące już *imaginarium*, by stworzyć nowe znaczenia i dać kolejną metamorfozę *muzeum imaginacji*, tak samo Flaubert zamknięty w swej bibliotece kreował nowe dzieła i nowe wartości. Literatura traktowana jest przez Malraux z największą ostrożnością, niczym trucizna, która zatrzuwa normalnie funkcjonujące umysły. „Naszego słowa pisanego: sztuka półgłosu, rękopiśmienna i drukowana, świat monomanów, gdzie ten szaleniec Balzak zatrzuwa się swoim Rubempré, ten szaleniec Dostojewski – swoimi braćmi Karamazow, którymi z kolei będzie zatrzuwał się szaleniec – samotny czytelnik”¹⁶. Wymienieni przez Malraux autorzy to nie tylko wybitni

¹⁵ Tenże *Przemiana bogów...* wyd. cyt. s. 299.

¹⁶ Tenże *Przemijanie a literatura* wyd. cyt. s. 102.

twórcy, ale również ludzie pałsi, którzy poświęcili się swojej twórczości i nią żyli, ale również żyli na „krawędzi”, tak jak Flaubert, zamknięty w swym świecie książek i wyobraźni. Dla Malraux jest to postać znamienna. Flaubert utworzył dla siebie czystą przestrzeń kultury, czystą przestrzeń *muzeum imaginacji* – bibliotekę. „Ta biblioteka to bądź utwory, jakie czytał lub do których wracał w związku z dziełem właśnie pisany, bądź jakiś Olimp”¹⁷.

Oparte na sztuce aleatorycznej *muzeum imaginacji* stanowi uzupełnienie i rozwinięcie koncepcji naukowych. Aleatoryczność sztuki jest dla Malraux nie tylko kreatywnym wyzwoleniem uczestników *muzeum imaginacji*, stanowi również pełniejsze zrozumienie (a może nawet jedyne) innej kultury. To, czego nie mógł zrobić Möllberg/naukowiec, zrzekający się prawa do pełnej wypowiedzi, tego może dokonać artysta. Malraux dokładnie prezentuje tę swoją koncepcję w *Przemianach bogów*. „Picasso jest pierwszym – jak deklaruje Malraux – malarzem, dla którego sztuka murzyńska miała sens”¹⁸. Uchwycenie sensu sztuki ludów afrykańskich dokonało się poprzez artystyczne przepracowanie malarza. Picasso nie chce poznać i przełożyć na rzetelny język nauki analizowanych sensów. Wedle Malraux, Picasso obcuje z rzeczywistością wykreowaną przez innych artystów, odbiera znaczenia trwogi, siły, sacrum, śmierci czy przeznaczenia i przenosi je w swoją sztukę, nie tłumacząc innej kultury, a dialogując z jej znaczeniami, odpowiadając niejako na zadane mu przez innych twórców problemy. Dlatego też, jak podsumowuje swe dociekania Malraux: „W *muzeum imaginacji* ‘Dziewczynka ze skakanką’, gdy spotka swoją siostrę w dahomejskiej figurynce voodoo, stanie się tym pewniej dwudziestowieczną rzeźbą europejską”¹⁹. W ten sposób dokonuje się dialog i nabudowywanie nowych znaczeń.

„Tak więc sztuki bez historii zmuszają *muzeum imaginacji* do zakwestionowania paru głównych idei, w jakich, zdawało mu się, znajdowało ono swe oparcie”²⁰. Malraux poprzez analizę *muzeum imaginacji* i kulturowych metamorfoz pokazuje nie tylko możliwość współrozumienia innych kultur, ale przede wszystkim uzmysławia artystyczną eksplikację świata zawartą w dziełach sztuki tworzonych wobec odmiennych systemów – niejako z ich inspiracji i dla nich. Filozof uświadamia również, że nie ma kultury, a zatem nie ma *imaginarium*, które miałyby charakter zamknięty i niezależny. Każde *muzeum imaginacji*, tak jak kultura, otwarte jest na inne znaczenia i sensy. Do istoty *muzeum imaginacji* nale-

¹⁷ Tamże, s. 92.

¹⁸ Tenże *Przemiana bogów...* wyd. cyt. s. 307.

¹⁹ Tamże, s. 310.

²⁰ Tamże, s. 281.

ży zatem metamorfoza nie tylko swoich własnych, wewnętrznych sensów, ale również przekształcanie cudzych. Tak samo kultury, wedle Malraux, wzajemnie się uzupełniają, nie zawsze tworząc harmonijną korespondencję, ale zawsze odpowiadając na to, co dla nich ważne, niepokojące bądź pociągające. Kultury są kolażem, zdaje się pokazywać francuski badacz, nieustannie zmieniających się znaczeń poddanych interpretacji. W dziele artystycznym widoczne jest to najpełniej. Dlatego Malraux zestawia takie rzeźby jak *Małpa i jej male* Pabla Picassa z rzeźbą małpy plemienia Nago czy *Trzech króli* z portalu w Soborze w Nowogrodzie Wielkim (XII wiek) z *Plaskorzeźbą z postaciami* z Beninu (XVII wiek).

Często to artystyczne narastanie znaczeń realizuje się przez zestawienie dokonane w muzeum rzeczywistym, za sprawą nie artysty, a organizującego przestrzeń kuratora wystawy. Dla Malraux nie odgrywa to jednak zbyt wielkiego znaczenia, czyja ręka ułożyła kolejno następujące po sobie obiekty i czyja koncepcja wydobywa z nich nowe znaczenia i nadaje im współbrzmienie oraz nowe wspólne konteksty. Rzeczywiste muzeum, jak wspominałam na początku, zamienia się w *muzeum imaginacji*, wręcz opiera się na nim. Dlatego Malraux śledził wystawy i ich aranżacje, w działalności tej widząc potrzebę nie tyle uporządkowania przedstawianej rzeczywistości, co wejścia w nią, ukonstytuowania jej ponownie. Aranżacja w muzeum rzeczywistym może stać się symbolem kulturowego oddziaływania i wzajemności. Jedna kultura poznaje inną poprzez jej dzieła, ich swoiste odczytanie, nagromadzenie danych i interpretację. Malraux nie ma jednak złudzeń, że działanie takie zawsze łączy się z przeplataniem sensów i reinterpretacją własnej kultury. Dlatego rzeźba ludu Nago dopowiada sens *Małpie i jej małym* Picassa. Dlatego też maski ludu Bambara odpowiadają rzeźbom z portalu w Autun – dzięki artystycznej ekspresji kultura rozwija się, przenikając nie tylko poprzez czas, ale i przestrzeń swego trwania.

W *muzeum imaginacji* ujawniają się również te wspólne ludziom potrzeby i prasymbole, w rozważaniach teoretycznych Möllberga/Malraux nazwane *strukturami mentalnymi*. „*Muzeum imaginacji* odkrywa sztukę wszystkich posągów, do których się modlono, od bogów sumeryjskich do fetyszów poprzez tympanony romańskie”, czyni to jednak w dynamiczny i wciąż zmieniający się sposób.

Historię *muzeum imaginacji* można zakończyć jednym dobitnym stwierdzeniem Malraux (tyleż dobitnym, co metaforycznym): „*Nasze muzeum imaginacji* zamyka się o piątej po południu, jest czwarta trzydzieści: jak sanktuaria były muzeum nadprzyrodzonego, a Luwry muzeum nierzeczywistego, ta metamorfoza przemienia je w muzeum tego, co ponadczu-

sowe”²¹. Malraux wprost przyznaje, że *muzeum imaginacji* może wiązać się z realnym. Pokazuje również przemianę kluczową tak dla *imaginacji*, jak i dla samej kultury. Zaczynając od sanktuarium traktowanego jako *imaginarium* świętości, sacrum, transcendencji, poprzez obiekty architektoniczne i ich aranżacje, stające się *imaginarium* pewnego kulturowego porządku, po samą interpretację znaczeń kultury, czysty odbiór sztuki i sensów, stający się wewnętrznym przeżyciem człowieka, prowadzący do odczytania ponadczasowych archetypów i prasymboli – muzeum zmienia się i wydobywa z samej kultury coraz to nowe potrzebne i ważne dla niej znaczenia. I cóż z tego, że jest czwarta trzydziści, i tak *muzeum imaginacji* staje się najpełniejszą metaforą i metamorfozą kultury – o ile nie jej istotą.

Art in Museum of Imagination

The article attempts to reconstruct the aesthetical category of *imaginarium* by Andre Malraux. Malraux approached it on various levels: imaginative space of culture participant, artistic creation, museum – a set of meanings, cultural codes and symbols. The category is a key to perception of the world where meanings and senses are both interpreted and constituted. The metaphor of *imaginarium* allows the French thinker to trace the way culture develops its meanings and senses as well as gives opportunity for an analysis of interactions between cultures. It is by *imaginarium*, its symbolic and meanings cultures develop as well as contact each other, leading to birth of new meanings and symbols.

Joanna Hańderek – e-mail: j.handerek@iphils.uj.edu.pl

²¹ Tamże, s. 284.

CARL HUMPHRIES

AUTHENTICITY AND ARTISTIC REPRESENTATION
IN THE MODERN AGE: HEIDEGGER'S
"ANTI-AESTHETIC" CONCEPTION RECONSIDERED

This paper offers a partial defence and a partial critique of the views put forward in Heidegger's essay *The Origin of the Work of Art*. According to the author, the validity of Heidegger's position is limited by the fact it inherits the partial character of his account of the way in which human intelligibility is phenomenologically and ontologically grounded in temporality.

Artykuł *Autentyczność i reprezentacja artystyczna w epoce nowoczesnej: ponowne spojrzenie na koncepcje 'anty-estetyczną' Heideggera* proponuje obronę i zarazem częściową krytykę punktu widzenia znanego eseju Heideggera pt. *Źródło dzieła sztuki*. Według autora, słuszność pozycji Heideggera jest ograniczona przez fakt, że przejmując ona niekompletny charakter modelu opisującego, jak ludzkie rozumienie jest fenomenologicznie i ontologicznie ugruntowane w czasowości.

In his well-known essay on the subject of the origin of the work of art, Heidegger claimed a special significance for art as a unique source of authenticity in modern times¹. This significance, according to him, rests on its capacity to make manifest an intuition about the nature of human existence that offers an alternative to what he himself considers the predominant attitude informing modern culture. The attitude he seeks to oppose is revealed in aspects of our culture that imply an understanding of the world as, in essence, populated by objects whose only value is thought to be extrinsic and, more often than not, instrumental. Such an attitude seems

¹ M. Heidegger *Der Ursprung des Kunstwerkes* Ditzingen: Reclam Universal-Bibliothek 1986. The essay in question was first delivered by Heidegger as a lecture in 1935-1936, and then subsequently revised.

to amount to a form of subjectivism, since it involves treating phenomena as only mattering to the extent that they elicit positive subjective reactions from us, or help us in the realization and fulfilment of what are essentially subjective projects and concerns.

For Heidegger, this understanding has its origins in the idea of a human subject essentially detached from the world that seeks to come to know that world simply by reflecting on the contents of its consciousness. That idea, of course, provided the context within which the sceptical problematics of Cartesian epistemological dualism unfolded, but for Heidegger it has been transformed by the subjectivism of modern life into a positive conviction that human beings can, indeed, grasp the essential nature and value of things from a detached position of roughly the same kind. If Heidegger's view is correct, then it represents a far-reaching and profound critique – one that takes in the purely observational perspective of science, the exploitative, instrumentalising approach of corporations and individuals towards the natural environment, and much else connected with our everyday social and political life, inasmuch as we inhabit societies whose citizens are encouraged to conceive of themselves as, above all, clients of both the state and one another in the contractually mediated dispensation of services and distribution of resources.

Heidegger's view of modern culture as in the grip of a pervasively destructive subjectivism motivates his conception of art as capable of delivering an insight that stands opposed to this, and is meant to directly entail wholesale rejection of the conception of the representational function of art that normally informs modern notions of aesthetic appreciation. According to this conception, representations are held to be capable, at least in principle, of presenting things as what they really are, and in the paradigm cases of successful representation it is assumed that this is what they do. For Heidegger, such a conception takes it for granted that art can do justice to the true and essential nature of things while presenting them as objects straightforwardly representable to an observer, and he takes this to reflect the same sort of conception of the essential nature of things as that which he takes to underlie the instrumentalising subjectivism of modern times. At the same time, he argues that *authentic* artworks are those that succeed in bringing to our attention, and making experientiable, an alternative understanding, by confronting us with a context where we experience the inappropriateness of precisely this commitment to the essential representability of things – the sort of context where we would least expect it to be problematic since it is that of outwardly representational art itself.

Before proceeding to the main point that I wish to make in relation to Heidegger, I will mention and briefly discuss two other critical perspectives. These, I hope, will be helpful in setting my own response in context.

The first of these does not involve a rejection of the overall thrust of Heidegger's analysis, but points out that much of what is supposed to be represented in the art of cultures in which such a paradigmatic commitment to representability is operative is *itself* constituted in terms that presuppose such a commitment, before coming to be represented in artworks themselves. The formality of the poses in traditional European portraiture, the classical arrangements of architecture and landscaped nature that form the background to paintings of classical and biblical scenes, and the mythological and religious contexts from which the narrative content of those works originate all seem, in their own particular ways, to presuppose just that sort of paradigmatic commitment to representability independently of how they figure in representational art. If that is so, then Heidegger's account is only really valid for art specifically concerned with things that are *not* part of any cultural framework that already involves that sort of paradigmatic commitment – as with van Gogh, perhaps, whose painting of a pair of shoes exemplifies for Heidegger the defining role he wishes to assign to authentic artworks.

Heidegger's position thus shares many preconceptions about the proper subject matter of art with the Romantics, for whom art's real significance lay in its capacity to make manifest the content of our intuitions about the existence in nature of spiritual depths unreachable by the rational intellect. As has been noted, in this respect Heidegger's thinking strongly echoes that of thinkers such as Hölderlin or Schelling².

This implies that whether we embrace or reject a representationalist aesthetic culture of art will most probably depend on what we think it means for a culture to operate with a paradigmatic commitment to representability as something that plays a constitutive role, so that it informs the very subject matter of representation. Heidegger's own position here coheres around the claim that it is just such a representational culture that has brought about the self-destructive afflictions of modern life, because of its links to an instrumentalising subjectivism. To the extent that one shares his sense of those afflictions and their provenance, it is hard to deny the force of that claim.

² See K. Hammermeister *The German Aesthetic Tradition* Cambridge: CUP 2002 p. 173-189.

On the other hand, we might consider how much poorer our lives would be without the many riches and subtleties that are, arguably, part of the legacy of this kind of representationalism as it has manifested itself within our own civilisation. Heidegger himself, in seeking to elaborate his distinctive account of the ‘truth-event’ furnished by authentic art, identifies Plato as the ultimate source of the Romanised *adequatio rei* paradigm of truth that he himself rejects on account of the fact that it makes the concept of truth dependent on a prior paradigmatic commitment to representability. In so doing he inadvertently reminds us – if we needed any reminding – of the role that Platonic thinking has played in underpinning our own culture’s traditional commitments in this area. The obverse of this is that our appreciation for the cultural riches produced under the influence of such thinking should make us cautious about any invitation to embark on a wholesale rejection of that thinking itself. Is it mere coincidence that these cultural riches emerged in a culture whose flourishing seems to have been closely intertwined with its faith in the power of human beings to capture reality in various kinds of representation?

...

The second critical perspective goes further, since it questions the underlying validity and relevance of Heidegger’s overall approach. Like the first, it hinges on the common ground that he shares with Romantic thought, in claiming that art is able to offer insights into reality that transcend what is conceptually formulatable in rationally comprehensible terms.

Heidegger’s account, like much of his philosophy, hinges on a contrast between what it means for something to be the sort of entity whose essential nature can be straightforwardly revealed to a detached observer, and what it means for it to be the sort of entity whose essential nature resists this thanks to its dependence – specifically at the (hermeneutically construed) ontological level of analysis – on human involvements that are fundamentally temporally situated. In *Sein und Zeit* this point is made through a consideration of equipmentality, and the phenomenological dependence of what we can observe of entities on their prior practical availability, from which it follows that they must always first be intelligible with reference to the context of use furnished by human involvements that, in turn, have in common the fundamental horizon that is their temporality³. In his essay on the work of art the point is made another way: it is argued that the “thingly” character of the artwork cannot be reconciled with its character as artwork without invoking a conception of “thinghood” at odds with the existing standard conceptions of what a thing is –

³ M. Heidegger *Sein und Zeit* Tübingen (1927/1993) Division I Section 3 § 14-16.

conceptions that may also play a role in motivating some of our traditional commitments to the essential representability of things. Since the concept of a thing is basic and, according to Heidegger, should therefore correspond to a unified conception, this counts in support of his intuition that part of the very nature of things, *qua* things, is that in order for some aspect or aspects of their essential character to be capable of being revealed some other aspect or aspects must be closed off from being revealed.

This second criticism accuses Heidegger of thereby requiring us to surrender, in principle, any aspiration in the direction of being receptive to forms of rational comprehensibility that could otherwise be thought of as potentially there to be discovered in our world. Heidegger's claim, that the essential character of things is such that we can only ever partially know them as what they essentially are, establishes a paradigm of intelligibility for things in the world that is, it seems, fundamentally opposed to what is presupposed by the notion of rational comprehensibility. This is because the latter is taken to involve some kind of aspiration – however open-ended – towards a unified conceptual understanding, as shown by the demand for inferential consistency that regulates the conceptual content of our commitments insofar as we are concerned to be argumentatively rational⁴.

The force of the criticism comes from the fact that it makes explicit the sense in which we seem to be brought into a kind of religious commitment by Heidegger's thinking, as a precondition for finding his overall account plausible. This is especially troubling for anyone inclined to view Heidegger's philosophy through the lens of an overriding concern for how the theoretical insights of philosophers might translate into a social praxis aimed at actually changing the conditions in which, historically, we find ourselves. As with several other thinkers of the modern age, the claim that this thinking involves what ultimately amounts to a religious com-

⁴ This is what lies at the bottom of the critique of Heidegger put forward in various texts by Apel and Habermas, against the background of ideas derived from Peirce and, ostensibly, from the later Wittgenstein. See K.-O. Apel *Transformation der Philosophie* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 vol. 1 p. 202-221, as well as the other texts by Apel and Habermas listed in the references below. Their appeal to a unifying impulse in human rationality appears to be reinforced by the claims of those analytical philosophers who have asserted the centrality of inference in defining not only the nature of rational commitment but also that of communication itself. See D. Davidson *Truth and Meaning* "Synthese" 17, 304-323, 1967; W. Sellars *Empiricism and the Philosophy of Mind* Harvard Univ. Press, Cambridge MA 1956/1997; R. Brandom *Making It Explicit: Reasoning, Representing, and Discursive Commitment* Harvard Univ. Press, Cambridge MA 1994, and J. McDowell *Mind and World* Harvard Univ. Press, Cambridge MA 1994.

mitment cuts deep, because it implies that the content of the body of thought in question has its proper home outside of the realm of rational discursive debate which, for ethical as well as practical political reasons, we are inclined to take to be the proper setting for working out concrete solutions to the collective issues and concerns of our societies. It is hardly surprising, then, that such thinking tends to be objected to on the grounds that it has the effect of promoting in society a fatalistic acceptance of the very features of modern life that, in theoretical terms, it holds up as problematic.

Accepting the critique would imply that the philosophies in question lack the traction they would need to have with the internal discourse of modern societies to impact on any collective decisions the inhabitants of those societies might make about their future. That would leave one with a choice between fatalism, motivated by whatever sympathy one retains for the philosophy in question, and a pragmatic embrace of whatever is possible within the limits imposed by the ethical and practical norms of the discursive communities of modern societies.

But there is, I think, room for a questioning of the premises of this line of criticism as it relates to Heidegger. Exactly what that would involve is something that lies outside of the scope of this paper, but it would essentially mean showing that the appeal to rationality as a constitutive ideal, where this supposedly undercuts the social relevance of any critical discourse built on a Heideggerian construal of the limits of intelligibility, is itself undercut by some more basic set of considerations that may turn out to be more or less in line with the Heideggerian position itself. It can be argued that the project of linking a procedural commitment to holistic rational consistency to a generalized model of human linguistic communication, which is a feature of the directions in post-Fregean (and post-Peircean) philosophy that inform this line of criticism, incorporate some unfounded assumptions about the freestanding nature of human thought and language use.

Such assumptions might come in for rejection not just by Heideggerians themselves, but also by those sympathetic to the later Wittgenstein, especially given the direction that interpretations of this philosopher's work have gone in over the last few decades, stressing as they do the way in which the normative character of the rules governing language use and, through this, conceptual meaning more generally, ultimately devolve onto forms of life that are concrete and particular. In that context it becomes plausible to think of the more reflexively rational, argumentative discourses of modern societies as presupposing a much less reflexive background of everyday linguistic and communicative practices that need not necessarily be accountable in themselves to the regulative ideal of an aspiration towards a rationally unified body of conceptual commitments corresponding to our understanding of the world. In that case there are grounds

for regarding the viability of Heidegger's overall philosophical model as an open and unresolved issue: it may be that what it calls for is another kind of discourse – one that distinguishes between the pragmatically rational norms required by a society's reflexive discourse about its own collective future and the standards of intelligibility internal to particular everyday practices, and to the forms of life in which these are embedded, without assuming that the latter can be straightforwardly "levelled-up" and turned into what they would have to be if they *only* existed as elements of the former.

...

The first line of criticism of Heidegger's thought mentioned here raised some doubts about the scope of its implications for our understanding of representation in art, but left open the issue of the validity of his philosophy as a whole. The second took aim directly at the latter, but I have suggested that there might be reasons for doubting its effectiveness. This brings me to my own position, which is also critical in some ways of the larger structure of Heidegger's thought, but nevertheless sees it as achieving some important insights.

One can take the view that the form of Heidegger's account is coherent and correct, but in a way that falls short of *general* validity, since it fails to acknowledge the various *different* ways in which the possibility or impossibility of things' being fully and essentially revealed or represented can be affected by their dependence on human involvements, given the diversity *internal* to the varied forms of temporal situatedness exhibited by those involvements⁵.

⁵ There are both parallels and differences between the critique of Heidegger put forward here and that of Cassirer, who also argued that Heidegger's position contains important insights but lacks the general validity it claims for itself. Cassirer argued, from a neo-Kantian stance, that Heidegger's view of temporality as a basic feature of the human condition fails to take account of the wider context for human knowledge developed by Kant in respect of what lies beyond the scope of pure reason. In so doing Cassirer invests a potentially foundational significance in the more or less abstract forms of knowledge achievable in the natural and formal sciences – something that would be difficult for a phenomenologically oriented thinker like Heidegger to accept as it brings with it the threat of a naturalistically reductive psychologism. The critique put forward here, on the other hand, requires no such commitments, since it argues that Heidegger's account fails to achieve general validity with respect to its own starting point – namely, the proper phenomenological characterization of human involvements and the structures of intelligibility internal to these. See, especially: E. Cassirer *Kant und das Problem der Metaphysik. Bemerkungen zu Martin Heideggers Kantinterpretation* [in:] „Kant-Studien“ 36, 1-16. See also: E. Cassirer *Zur Logik der Kulturwissenschaften* Göteborg: Göteborgs Högskolas Årsskrift 47.

The unitary character of Heidegger's ontological framework for understanding the temporality of human existence commits him to a unitary view of what that temporality amounts to in respect of human involvements. It commits him to a unitary conception of the essential nature of involvement *per se* – of our involvements, that is, insofar as these correspond to what involvement must amount to in ontologically terms, where the fact of our being involved in the world is taken to constitute an ontologically basic feature of our existence. In *Sein und Zeit* this is apparent from the fact that all involvements are taken to exhibit a structure of dependency whereby the significance of an involvement at a given juncture is determined by its relation to a set of historically prior conditions whose own significance is established with reference to projected future possibilities⁶.

In his later essay Heidegger reveals a similar commitment to taking whatever lies at the most basic level of reality as being the sort of thing that necessarily corresponds to a unitary conceptual characterisation. He argues that while the concept of a “thing” cannot be made definitionally explicit in any way that would fit with the fact that we apply it unproblematically to both everyday thing-like objects and to artworks, it remains basic to our conceptual scheme, and so *must* correspond to a unified conception of “thinghood”. Thanks to this, he feels justified in assimilating the impossibility of reconciling these instances of “thinghood” into the essence of the concept itself, by conceiving of the essences of things in terms of the structure of mutually dependent elements of concealment and disclosure that, for him, defines the truth-event manifested in authentic art.

The unitary conception of the essence of what it means to be involved in the world that, for Heidegger, counts as a hermeneutically construable ontological fact about our existence, supplies the rationale for both

⁶ To be sure, Heidegger leaves room for variations of emphasis within this framework, in the form of the different temporal *ek-stases* corresponding to the heightened future-orientedness of practical undertakings, the heightened backward-looking character of reflectively constituted attitudes or states of mind, and so on. Yet this does not alter the fact that *all* human involvements, for Heidegger, share this more basic underlying temporal structure, and *must* do so, since this provides the phenomenological grounding for his adoption of the hermeneutic approach where ontological matters in general are concerned. In fact, such a unitary characterisation of our involvements with respect to this feature seems more at home in the kind of epistemologically centred philosophy Heidegger opposes – the kind that would prefer to treat as basic those features of reality most compatible with a conception of it as the object of knowledge by a detached subject. Why else assume that any differences between the various kinds of human involvement are in principle incapable of being so fundamental as to have implications for the underlying temporal structure exhibited by the essence of human involvement itself?

his unitary conception of the temporality of involvements and his conviction that the nature of things is such that the truth about their essential character only ever comes to light as a structure of mutually dependent forms of concealment and disclosure. Yet we are surely entitled to ask what it is that ultimately grounds this commitment to the unitariness of the ontologically basic. In the context of Heidegger's philosophy, this commitment has a methodological centrality since it secures the generality of scope of the hermeneutic approach to ontology, but that does not in itself establish it as being metaphysically neutral. This is because the methodological validity of the hermeneutic approach is itself grounded in the phenomenological disclosure of what Heidegger takes to be the common, temporally situated structure of our involvements, but it remains open to question whether what that phenomenology actually discloses is any such unitary structure of temporality that would successfully ground the hermeneutic approach in absolutely general terms.

Perhaps the most readily accessible counterexample to Heidegger's unitary model of the temporality of our involvements resides in the sheer sensuous immersion in our own bodily affect that is, for all of us, a part of what it means to be alive. There is no phenomenological basis for thinking that this has to always involve a form of sensuous unfolding in the present that makes essential reference to the future implications of anterior states of affairs⁷. As the philosopher Michel Henry points out, such an immersion in sensuous self-sameness falls outside of what can be recognised as involvement in Heidegger's sense, since the very concept of a *phenomenon*, for Heidegger, requires a reference to a noetic content that brings with it a commitment to taking appearances at face value inasmuch as they specifically reveal how things are in a *world*, where the concept of "world" necessarily refers to something distinct from sheer bodily affect⁸.

⁷ For another quite different counterexample, whose elaboration lies beyond the scope of this paper, we might consider the different ways in which we find it natural to contemplate, imaginatively, the various aspects of our relationship with someone who has passed away, or with someone whose life is just beginning, or with someone whose temporal-historical relation to us brings them ever closer to or farther away from one or other of these two possibilities.

⁸ See M. Henry *Material Phenomenology and Language (or, Pathos and Language)* "Continental Philosophy Review" 32, 343-365 (1999). For a critical discussion of Henry's approach see D. Zahavi *Michel Henry and the Phenomenology of the Invisible* "Continental Philosophy Review" 32, 223-240 (1999). Zahavi's critical points do not, however, affect the relevance of Henry's ideas to the criticism of Heidegger put forward here. They only suggest that Henry's alternative phenomenology – if that is what it should still be called – also falls short of the general validity it aspires too.

If this immersion in what our bodies say directly about the significance of being alive is fundamentally separate from the realm of phenomena Heidegger is concerned with, then it cannot constitute an alternative model of what human involvement as such amounts to. More specifically, it cannot fulfil an equivalent role to that of involvement-with-a-world, in terms of deflating the post-Cartesian tradition of epistemological dualism and the subjectivism of modern culture. Yet to leave the matter there would be to miss a crucial point, which is that many of our collective practices are formed in such a way as to bridge the gap between this kind of sensuous immersion in bodily life and the kind of involvement that *does* presuppose a world, since they are constructed in a way that gives an ineliminably basic role to both. Here one need only think of medical practices of pain-alleviation, erotic and culinary practices connected with the pleasures of the senses, smoking, physical work and recreation, etc. In such areas of human life it is entirely natural for episodes of sensuous unfolding in the present to be recognised as intrinsically valuable or significant as they happen, or after they have happened, without essential reference to a background frame of reference in which future implications define an anterior state of affairs. Such recognitions often do have practical and ethical implications for how we comport ourselves with reference to the world⁹.

The picture becomes richer if one takes the expressivity of human vocal and bodily gesture as a way in which we, *as* our bodies, make visible and audible to *others*, and in some cases feelable by *them*, the significance internal to this kind of affectivity. Such expressivity is, after all, taken up in the public practices of art forms like music and dance, as well as in the plastic arts, where it is developed into a more complex play of forms and qualities. At this point it becomes very much a part of our involvement-with-a-world, but in a sense that is, I suspect, richer than that envisaged by Heidegger, since it must be defined with reference to communities of shared sensibility and affect as well as communities of shared pre-suppositional commitment.

The presence within art of a play of elements such as constitute a counterexample to Heidegger's conception of the fundamental temporality of human involvements suggests that the decision to adopt a hermeneutic approach to understanding the significance of art in general, as advocated

⁹ It is revealing that we sometimes find it meaningful to reflect on such episodes, once they are in the past, in terms that need not involve them being comprehended in terms of any present or future implications at all. Such reflective recognitions of their intrinsic significance seem to register the fact that our immersion in sheer sensuous unfolding can be such that futurity, if it is there at all, is defined exclusively in terms of what is projected from the (phenomenological) present.

by Gadamer¹⁰, must proceed from a broader methodological commitment to the hermeneutic method than is legitimized (for dealing with ontological matters) by just the presuppositional character of the understanding internal to our involvements. This is because such a character is *only* disclosed by those involvements insofar as they conform to the model of temporality proposed as basic by Heidegger, whose scope is cast in question by the counterexample itself¹¹.

How far this undermines the validity of the more elaborate hermeneutic-ontological approach to art propounded by Gadamer remains an open question, but it does seem reasonable to conclude that art involves a more complex play of manifestations than can be straightforwardly accommodated there: one whose implications for the status of representation in art would be correspondingly harder to reduce to any single unitary model¹².

Carl Humphries – e-mail: humgin4@yahoo.co.uk

¹⁰ See H.-G. Gadamer *Wahrheit und Methode* Tübingen 1960.

¹¹ What is disclosed through the method of hermeneutic-ontological inquiry, and the validity of that method itself, stand in a relation of mutual interdependency. This relation is sometimes criticized as amounting to a circularity. However, circularity as such is not regarded by advocates of the approach as intrinsically problematic, since it is what that method leads us to expect to encounter, wherever the method itself is appropriate. The point of the counterexample(s) presented here, though, is to show that the circularity in question fails to encompass what it ought to, given the generality of its claims. So it amounts to an internal critique of the hermeneutic-ontological approach to the question of representation in art.

¹² This line of criticism leaves room for an acknowledgement that Heidegger's model of temporality largely works for those areas of human life that essentially lend themselves to being understood in hermeneutic-ontological terms, which may also correspond to a major part of what lends itself to being understood in the sort of phenomenological terms inherited from Husserl: that is, areas where we can, and – if we are to avoid falling into the wrong forms of scepticism or idealism – *must* acknowledge the givenness of our implicit understanding as capturing what things in the world really are, insofar as they correspond to what they present themselves as being. To accept *that* is to accept something of great importance, but it does not mean we should also accept the resulting perspective as exhaustive. Some aspects of what human life *consists in* simply fall below the level of this kind of relation-to-world, in that they inhabit a realm of immediacy internal not to the private mental life of a subject, but to their “private” sensuous existence. This is not strictly *private* since to some extent it is shareable with others, even where it may be closed off from any formalized *public* understanding. (However, where that is the case it can only figure in the analysis of hermeneutically unfoldable structures of givenness as what defines some of the points where that unfolding reaches its analytical terminus.) It might perhaps be the case that the structures of intelligibility that a thinker like Heidegger is concerned to bring to the fore, and those elements of what it means to be alive as a human being that fall outside of his approach, also *necessarily* stand in some more basic relation(s) of interdependency as a condition of being present in human life as they are, but an examination of that issue would take us far beyond the scope of the present paper.

MARCIN KRAWCZYK

CZEGO BRAKUJE SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ?
KUSPIT I BAUDRILLARD

W niniejszym artykule próbuję odpowiedzieć na pytanie: „Czego brakuje sztuce współczesnej?”. Swoją odpowiedź umieszczam w kontekście rozważań D. Kuspita i J. Baudrillarda. Autorzy ci w dość dosadny sposób opisują sztukę współczesną, wskazując na wiele negatywnych zjawisk, które się w niej uwidoczniają. Ich uwagę przykuwa przede wszystkim zerwanie przez sztukę więzi z estetyką, skutkujące kresem sztuki i samej estetyki. Różnią się jednak zasadniczo co do oceny zjawiska rozejścia się sztuki i estetyki. Kwestii tej różnicy poświęcam zakończenie artykułu.

W ujęciu Donalda Kuspita sztuka współczesna rozpoczyna się w romantyzmie, którego punktem kulminacyjnym jest amerykański ekspresjonizm. Kulminując w nim, sztuka dobiega swego końca. Koniec kultu nieświadomości oznacza bowiem koniec sztuki jako takiej. Odtąd sztuka jest skończona, co równoznaczne jest stwierdzeniu, że odtąd rządzi post-sztuka¹.

Z kolei według Jeana Baudrillarda, skończyła się przygoda sztuki nowoczesnej². Momentem zwrotnym jest tu działalność Marcela Duchampa. To od niego rozpoczyna się wielki zwrot, kładący kres sztuce i estetyce³. Duchamp jest postacią kluczową również dla Kuspita, który widzi w nim osobę odpowiedzialną za zerwanie więzów między sztuką i estetyką, w efekcie czego sztuka zostaje opróżniona z wartości estetycz-

¹ Por. D. Kuspit *Koniec sztuki* J. Borowski (tł.) Gdańsk 2006 s. 92, 108.

² Por. J. Baudrillard *Pakt jasności. O inteligencji zła* S. Królak (tł.) Warszawa 2005 s. 87.

³ Por. tenże *Przejrzystość zła* S. Królak (tł.) Warszawa 2009 s. 16 oraz tenże *Spisek sztuki* S. Królak (tł.) Warszawa 2006 s. 134.

nej⁴. Tego rodzaju opróżnienie sztuki oznacza nadejście tego, co Kuspit określa mianem postsztuki, sztuki postmodernistycznej lub postestetycznej. Mówiąc o sztuce współczesnej, będę miał na uwadze właśnie takie węższe rozumienie tego terminu. Wbrew utopijnym mrzonkom nowoczesności – jak stwierdza Baudrillard – sztuce nie udało się przekroczyć samej siebie w transcendentnej idealności, lecz znika ona w powszechnej estetyzacji życia codziennego⁵. Estetyzacja świata stanowi być może największe osiągnięcie Zachodu, większe nawet od jego urynkowania. W wyniku estetyzacji nawet to, co najbardziej marginalne i banalne, ale też i obsceniczne, obdarzone zostaje wartością i zmuzeifikowane. Wszystko nabiera znaczenia, wyrazu, mocy i statusu znaku⁶.

Zasypanie przepaści między sztuką a rzeczywistością dokonuje się w sztuce współczesnej poprzez akty deterytorializacji sztuki, dla których paradygmatycznym wzorem są obiekty *ready mades*. Rzeczy gotowe posiadają podwójną tożsamość. Jako społecznie funkcjonujące przedmioty codziennego użytku zostają wysublimowane w dziełach sztuki mocą przeniesienia ich do najwyższej klasy przedmiotów. Ta nobilitacja ma jednak i odwrotną stronę. Wraz z przeniesieniem tego, co pospolite, w sferę tego, co wyjątkowe, to ostatnie staje się swym zaprzeczeniem; jego inność znika; staje się ono tym samym. Ironiczne odwrócenie wartości, jakie niesie z sobą *ready made*, stawia widza w wyjątkowo trudnej sytuacji. Otóż gdy traktuje się rzecz gotową jako dzieło sztuki, zapada się ono natychmiast w banalność, staje się zaś poważne, kiedy właśnie postrzegane jest nieestetycznie. Ten paradoks powoduje, że widz w obliczu *ready made* skazany jest na porażkę. *Ready made* zawsze go pokona, zawsze będzie z niego drwić, zawsze go przechytrzy. To dlatego Kuspit powie, że *ready made* jest nihilistyczne – nie tylko dla widza, również dla artysty⁷.

Poplątana tożsamość *ready made* jako dzieła sztuki i nie sztuki zaciera różnicę między sztuką a rzeczywistością. Przeniesienie przedmiotu w jego banalności w obszar estetyki czyni ze świata swego rodzaju *ready made*, a zatem coś absurdałnego. Ponadto, przesunięcie całej banalności świata w sferę estetyki powoduje, że wszystko to, co estetyczne, staje się banalne⁸, w tym przede wszystkim sama sztuka dokonująca tych aktów.

Powszechna estetyzacja dowartościowuje i afirmuje wszelkie modele przedstawienia i antypredstawienia⁹, w efekcie czego we współczesnej sztuce mamy do czynienia ze zjawiskiem demokratyzacji. Demokra-

⁴ Por. D. Kuspit *Koniec...* wyd. cyt. s. 30.

⁵ Por. J. Baudrillard *Przejrzystość...* wyd. cyt. s. 15.

⁶ Por. tamże, s. 20.

⁷ Por. D. Kuspit *Koniec...* wyd. cyt. s. 24-25.

⁸ Por. J. Baudrillard *Spisek...* wyd. cyt. s. 134-135.

⁹ Por. tenże *Przejrzystość...* wyd. cyt. s. 20.

tyzacja ta nie polega jednak na powszechnym dostępie do rozkoszy estetycznej, lecz na sytuacji, w której każdy obiekt ma szansę rozbłysnąć, idee nie dokonują bowiem wzajemnej selekcji, lecz zgodnie współlistniają, wszyscy są sobie równi, wszyscy są twórcami, wszystko jest genialne. Taka sytuacja powoduje przekształcenie sztuki w coś, czemu brak już twarzy, spojrzenia, ludzkiej postaci i ciała. Właściwie można powiedzieć, że w tego rodzaju sztuce brak również realnego przedmiotu – *ready made* w gruncie rzeczy nie jest przedmiotem, lecz ideą przedmiotu¹⁰.

Jednym z procesów związanych z banalnością i trywialnością, w jaką popada sztuka współczesna, jest zjawisko niebywałego rozprzestrzenienia się sztuki. Dzisiaj odnosi się wrażenie, że cała sztuka jest znacząca¹¹. Jednakże, choć sztuka pełni się obecnie wszędzie, to w istocie jest już w zaniku. Utraciła moc tworzenia iluzji, transcendowania, stawiania oporu rzeczywistości, budowania wbrew niej jakiejś innej sceny. Nic nie odróżnia jej już od pospolitej produkcji wartości zwanych kulturą¹².

Zawłaszczona przez to, co pospolite, sztuka współczesna staje się zabawną rozrywką, a w najlepszym przypadku rozrywką z górnej półki. Jako rozrywka traci swoją wyjątkowość oraz estetyczną aurę, która czyni ją sztuką, stając się ostatecznie zjawiskiem przebrany za sztukę. Jako taka nie jest już sztuką poważną, czyli sztuką, która znajduje się w opozycji do dominującej kultury, ukazując jej wyalienowany stan. Rozrywka nie wymaga od nas żadnego twórczego ani emocjonalnego wysiłku. Nie dostarcza nam unikalnych przeżyć estetycznych, co najwyżej ich symulację, tj. jakąś upośledzoną ich wersję. Tym samym utrzymuje nas jedynie na powierzchni życia psychicznego. Dla Kuspita fakt ten ujawnia samobójczy charakter sztuki współczesnej, która jak każda rozrywka staje się pocieszającą trywializacją niekończących się okropieństw i krótkotrwałych przyjemności życia¹³.

Utraciwszy swe niecodzienne miejsce, wyrazem czego jest obrażenie sztuki w rozrywkę, sztuka współczesna kieruje swój wzrok ku masom, ku anonimowemu, przypadkowemu tłumowi¹⁴. Krok ten nie ma jednak na celu wywołania poruszenia wśród mas, skutkującego ich jakościową przemianą. Współczesny artysta nie wstrząsa tłumem, ukazując, że to, co znane, okazuje się nieznane, że nie ma pewnego gruntu tak dla życia, jak i sztuki. Zamiast tego utwierdza tłum w jego poglądach, odbijając je niczym w lustrze. Wszystko to powoduje, że współ-

¹⁰ Por. tenże *Pakt jasności...* wyd. cyt. s. 89-90.

¹¹ Por. D. Kuspit *Koniec...* wyd. cyt. s. 8.

¹² Por. J. Baudrillard *Przejrzystość...* wyd. cyt. s. 18.

¹³ Por. D. Kuspit *Koniec...* wyd. cyt. s. 8, 10, 15-16, 113-114, 126-128.

¹⁴ Por. tamże, s. 141-142.

czesna sztuka uzasadnia wiarę tłumu w siebie, we własne wizje życia i rzeczywistości. Dzięki temu uzasadnieniu masy mogą czuć się wygodnie i swobodnie, nie są niepokojone przez nowe perspektywy egzystencji i nowe wyobrażenia świata, jakie podsuwała jeszcze najlepsza sztuka modernizmu, otrzymując od sztuki współczesnej krótki moment podniesienia na duchu i odwrócenia uwagi od zwyczajnej, nieszczęśliwej kondycji. Tego rodzaju krótkotrwałe pocieszenie – ironicznie realizujące terapeutyczną intencję artystów modernizmu, ukazuje zbędność sztuki w społeczeństwie¹⁵ – równie dobrze społeczeństwo może obyć się bez sztuki, mając w zanadru inne formy rozrywki (sport, telewizję, internet).

Związek sztuki współczesnej z masami – tak odmienny od tego, co Ortega y Gasset opisuje, charakteryzując awangardę – determinuje specyfikę dzieła postsztuki. W największym skrócie specyfika ta polega na upośledzeniu formy na rzecz treści, na zminimalizowaniu formy dzieła i rozdymaniu do maksimum jego treści. Forma dzieła sztuki postestetycznej jest w niewielkim stopniu przetworzona estetycznie. Co więcej, jakiegokolwiek estetyczne przetworzenie formy deprecjonowane jest jako zafałszowanie. Forma musi być jak najbardziej dosłowna – tylko wówczas jest prawdziwa¹⁶. Dosłowność wytworów sztuki współczesnej pozbawia je znaczeniowych subtelności i jednocześnie sprawia, że są one natychmiast zrozumiałe. Zdaniem Kuspita, konsekwencją tego jest to, że nie sposób odbierać ich osobiście¹⁷.

Dosłowność i brak subtelności znaczeniowych idzie w parze w sztuce współczesnej z brakiem piękna, głębi egzystencjalnej i emocjonalnej, z brakiem zainteresowania wiecznością. Niechęć i odrzucenie piękna – centralny punkt sztuki postestetycznej – daje sztukę jednostronną. Co więcej, nieobecność piękna sprawia, że sztuka, która jest z niego wyzuta, przestaje być krytyczna (piękno jest ostatecznym protestem przeciwko brzydocie)¹⁸. Z kolei brak głębi egzystencjalnej i emocjonalnej w sztuce współczesnej jest objawem jej niewiary w istnienie jakiegokolwiek głębi w życiu¹⁹. Przeświadczenie to wiedzie postartystę ku przekonaniu, że ani życie, ani sztuka nie są warte zachodu. To dlatego rozmywa granicę między nimi, dewaluując jedno i drugie w kontrkulturowym nihilizmie²⁰.

¹⁵ Por. tamże, s. 57-58.

¹⁶ Por. tamże, s. 37-38.

¹⁷ Por. tamże, s. 93-94.

¹⁸ Por. tamże, s. 31-32.

¹⁹ Por. tamże, s. 153.

²⁰ Por. tamże, s. 148.

Sztuka współczesna rezygnuje z wieczności i z nieśmiertelności. Wy-
zbyta pretensji do uchwycenia czegoś ponadczasowego, koncentruje się
na powierzchownym doświadczeniu, na tym, co aktualne tu i teraz. Sple-
ciona w nierozzerwalnym uścisku z własnymi czasami, sztuka współczes-
na traci nie tylko swe właściwości empatyczne, ale i krytyczną świadomo-
ść, dzięki której artysta mógł wywalczyć odrobinę wolności od ze-
wnętrznych nacisków i wewnętrznych lęków. Gest zerwania z wieczno-
ścią odczłowiecza sztukę współczesną, czyniąc ją w gruncie rzeczy głu-
chą na potrzeby i pragnienia ludzkości, a nawet prowadzi ją do pogardy
wobec człowieka²¹.

Oczywiście sztuka współczesna mieni się krytyczną. Przyznaje to
zresztą Kuspit, mówiąc o sztuce współczesnej, że jest narzędziem inte-
gracji społeczeństwa²², że wykazuje się skłonnością do bycia dziennikar-
skim i opiniującym głosem²³. Problem w tym, że takie społeczne zaangażowanie, tzn. moralne użycie sztuki jako łagodnej krytyki i społecznego
wsparcia, z jego perspektywy jawi się jako coś katastrofalnego. Dramat
sztuki współczesnej, porzucającej ideę sztuki jako sanktuarium chronią-
cego przed barbarzyństwem świata na rzecz idei społecznego czy politycznego zaangażowania, polega nie tylko na tym, że artysta jest wą-
tpliwym kandydatem na moralnego nauczyciela ludzkości²⁴, ile przede
wszystkim na tym, że taki zwrot redukuje sztukę do przesłania ideolo-
gicznego, artystę do publicysty, a dzieło sztuki do komunikatu. Pierwsza
redukcja skutkuje zastąpieniem twórczej wyobraźni przez dogadanie
codziennym społecznym interesom, najczęściej odartym z emocjonalnej
siły i implikacji egzystencjalnych. Redukcja pociąga za sobą ubez-
własnowolnienie artysty, który zainteresowany jedynie posiadaniem wi-
downi powtarza w płytkiej formie eksperymenty sztuki modernizmu, try-
wializując je, a przez to zamieniając sztukę w jej karykaturę²⁵. Natomiast
redukcja trzecia czyni ze sztuki współczesnej ubogą krewniaczkę mass
mediów, pozbawioną zarówno ich gładkości, jak i zasięgu²⁶, a co za tym
idzie siły – oddziaływania, w następstwie czego jej ideologiczne dekla-
racje okazują się niczym więcej, jak tylko akademickimi frazesami.
Jako taka sztuka współczesna staje się oznaką przynależności społecznej,
a nawet – jak twierdzi Kuspit – społecznym narzędziem kontroli nad nie-
sforą sztuką²⁷, pozbawiającym artystę prawa do alienacji, a zatem prawa
do buntu i sprzeciwu wobec zastanej rzeczywistości społecznej.

²¹ Por. tamże, s. 166-167.

²² Por. tamże, s. 11.

²³ Por. tamże, s. 39.

²⁴ Por. tamże, s. 38-39.

²⁵ Por. tamże, s. 57.

²⁶ Por. tamże, s. 42-43.

²⁷ Por. tamże, s. 108.

W sztuce współczesnej entropia staje się do tego stopnia dominująca, że sztuka coraz bardziej wydaje się porażką twórczej inwencji²⁸. Ten swoisty brak energii i ruchu oddaje w wielkim skrócie to, co dzieje się w sztuce współczesnej. Świat artystyczny funkcjonuje dzisiaj tak, jakby zapanował w nim całkowity zastój mocy twórczych i natchnienia²⁹. Sztuka współczesna jest współczesna jedynie samej sobie. Nie zna już ruchu transcendencji ku przyszłości. Jej jedyną rzeczywistością jest działanie w czasie rzeczywistym i zlanie się z rzeczywistością³⁰. Można powiedzieć, że sztuka współczesna zastygła w bezruchu pod pozorem ruchu, w stanie anemicznej i zgubnej euforii, nie do końca martwa, lecz pozbawiona już życia³¹.

Niekończącej się egzystencji sztuki, zastojowi żywej formy sztuki towarzyszy niepohamowany wzrost, gwałtowna zwyżka, nieustanne pojawianie się rozmaitych wariacji na temat dawno przebrzmiałych form. Świat sztuki znalazł się w stadium zawrotnej cyrkulacji i niemożliwej wymiany³². Aby oddalić popęd śmierci, sztuka współczesna potrzebuje coraz więcej wybuchów życiodajnej inwencji o coraz krótszym okresie trwałości. Ponieważ coraz trudniej spełnić jej to zadanie, sztuka współczesna krzykliwością stara się nadrobić coraz krótszy okres uwagi widza³³.

Przyczyną takiego stanu rzeczy jest to, że o ile nowoczesność przyniosła z sobą wyzwolenie we wszelkich możliwych sferach, o ile wszystko dokonało się w nowoczesności, w ramach której przemierzaliśmy wszelkie możliwe drogi, o tyle ponowoczesność, w ramach której funkcjonuje sztuka współczesna, zamyka nas w samozwrotnym świecie. To dlatego za całym tym gorączkowym pędem współczesnej sztuki kryje się swoisty bezwład, niemożność samoprzekroczenia i przymus nieustannego obracania się wokół siebie, w coraz bardziej zawrotnym tempie³⁴. Sztuka znalazła się w punkcie, w którym nie pozostaje jej nic innego jak udawanie, że ciągle jest awangardowa. W gruncie rzeczy jednak tym, co rzeczywiście robi, jest niekończąca się reanimacja własnych form, ciągła retrospektywa tego, co ją poprzedzało, nieustanne odgrywanie dawnych scenariuszy³⁵.

²⁸ Por. tamże, s. 42.

²⁹ Por. J. Baudrillard *Przejrzystość...* wyd. cyt. s. 19.

³⁰ Por. tenże *Pakt jasności...* wyd. cyt. s. 87.

³¹ Por. tenże *Spisek...* wyd. cyt. s. 34.

³² Por. tenże *Przejrzystość...* wyd. cyt. s. 18-19.

³³ Por. D. Kuspit *Koniec...* wyd. cyt. s. 53.

³⁴ Por. J. Baudrillard *Przejrzystość...* wyd. cyt. s. 5-6; 19.

³⁵ Por. tenże *Spisek...* wyd. cyt. s. 35-36.

Metodą, z której najczęściej korzysta postsztuka, jest dekontekstualizujące zawłaszczenie oraz rekontekstualizujące przywrócenie. Metoda ta polega na przenoszeniu starej przebrzmiałej sztuki w nowy kontekst artystyczny³⁶, na przywłaszczaniu historii po to, by ożywić teraźniejszość. Mechanizm przywłaszczania jest szczególnie widoczny w malarstwie, które cały swój impet wycofało z przyszłości i skierowało ku przeszłości³⁷. Źródłem tego przesunięcia jest niepewność artystów co do ich możliwości twórczych oraz brak odwagi, co skutkuje cytowaniem, symulowaniem oraz powtórным przywłaszczaniem³⁸.

Odwoływanie się do przeszłości nie przynosi sztuce wybawienia – co najwyżej służy ukryciu jej niemocy i niezdolności do tworzenia rzeczy tajemnie innych. Zasypanie przepaści pomiędzy rzeczywistością a sztuką zniosło bowiem możliwość wszelkiego twórczego złudzenia. Pozostał jedynie niekończący się recykling konającej sztuki i dekonstrukcja własnej historii. Współcześni artyści zajmują się pracą nad resztkami, odpadami, nad niczym³⁹, współczesne galerie zaś zarządzają tymi resztkami. Odpadki stanowią tworzywo sztuki, a style – szczątki⁴⁰. Sztuka niczym już nie różni się od świata dóbr materialnych, które podobnie jak sztuka obracają się w zamkniętym kręgu własnej powtarzanej obróbki.

Sztuka obecnie stała się towarem, dzieło sztuki – przedmiotem-fetyszem, a obcowanie ze sztuką przybiera rytualną formę. Postacią, która w dużej mierze przyczyniła się do takiego stanu rzeczy, jest Andy Warhol. Jego pseudodialektyka – jak opisują ją Kuspit – raczej pozbawia złudzeń, niż oświeca, rozmywa bowiem nasze rozumienie, co jest sztuką, uświadamiając nam, że to pieniądze decydują o tym ostatecznie. Warholskie przekształcenie sztuki w robienie pieniędzy dewaluje sztukę – pieniądze są bezwartościowe, jeśli nie można ich na nic wymienić⁴¹. Krok ten redukuje również widza do klienta, który aby zainwestować w sztukę, musi być w jak największym stopniu zdeorientowany moralnie i intelektualnie⁴². Z tego powodu normą w postsztuce jest gra języka i przedmiotu, mająca na celu stworzenie aporii – nierozwiązywalnego paradoksu⁴³. Warhol, czyniąc ze sztuki towar, deprawuje również artystę. W świecie postsztuki publiczna osobowość artysty liczy się bardziej

³⁶ Por. D. Kuspit *Koniec...* wyd. cyt. s. 55.

³⁷ Por. J. Baudrillard *Spisek...* wyd. cyt. s. 36.

³⁸ Por. D. Kuspit *Koniec...* wyd. cyt. s. 142-143.

³⁹ Por. J. Baudrillard *Spisek...* wyd. cyt. s. 142.

⁴⁰ Por. tamże, s. 139-140.

⁴¹ Por. D. Kuspit *Koniec...* wyd. cyt. s. 151-152.

⁴² Por. tamże, s. 87.

⁴³ Por. tamże, s. 82.

niż przedmioty, które przedstawia jako sztukę⁴⁴. W efekcie wytwory sztuki giną przesłonięte przez niekonwencjonalne i kontrowersyjne zachowania, którym artysta musi hołdować, by odnieść sukces na rynku sztuk, tym bardziej że sztuka jak każdy towar skazana jest na nieuniknioną dezaktualizację – owe 15 minut sławy.

Cóż zatem okazuje się być sensem współczesnej sztuki? Pewnej wskazówki dostarcza nam Baudrillard, pisząc, że jest nim przekształcanie upadku i rozkładu w świetnie prosperujące przedsiębiorstwo, dzięki formie spektaklu znajdujące się poza wszelkim podejrzeniem⁴⁵. Dosadniej ujmuje to Kuspit, mówiąc, że Warhol czyni ze sztuki placówkę handlową religii pieniądza⁴⁶.

Jednakże sensem sztuki współczesnej jest także coś innego – mianowicie przemiana dzieł sztuki w przedmioty-fetysze. Tego rodzaju przedmioty nie mają już najmniejszego udziału we wzniosłej naturze sztuki i nie stanowią odpowiedzi na pokładaną w niej głęboką wiarę. Jedyne, co robią, to utrwalanie przesądu na temat wzniosłego charakteru sztuki. Idąc tą drogą, nie wierzymy już w sztukę, lecz jedynie w jej ideę⁴⁷, co sprowadza nas z powrotem do kulturowego stadium właściwego społeczeństwom prymitywnym w tym sensie, że sztuka współczesna okazuje się być zbiorem rytuałów do rytualnego użytku⁴⁸.

Rytualizacja i fetyszyzacja sztuki współczesnej, pociągająca za sobą sprowadzenie jej funkcji do zachowania więzi społecznych oraz poczucia sensu w obliczu pustki, jaka wyziera ze świata, ma związek ze zniknięciem z rzeczywistości artystycznej realnego przedmiotu⁴⁹. Sztuka obecnie jest już jedynie subtelną ideą. Z tego też powodu zabrała się do pracy nad ideami⁵⁰. Współczesne dzieła sztuki to nic innego, jak idee, pojęcia, znaki, aluzje – to wytwory ironicznego rozumu lub też działania intelektualne przebrane za sztukę i traktujące o sztuce⁵¹. Zaangażowanie w spekulację filozoficzną na temat natury sztuki jest swoistą oznaką bycia artystą we współczesnym świecie. Zdaniem Kuspita, mnogość dyskursów o sztuce w łonie postsztuki odzwierciedla jej narcystyczne bankructwo⁵². Z kolei wedle Baudrillarda, zjawisko to jest rodzajem spisku,

⁴⁴ Por. tamże, s. 80.

⁴⁵ Por. J. Baudrillard *Pakt jasności...* wyd. cyt. s. 94.

⁴⁶ Por. D. Kuspit *Koniec...* wyd. cyt. s. 154-155.

⁴⁷ Por. J. Baudrillard *Spisek...* wyd. cyt. s. 66.

⁴⁸ Por. także *Przejrzystość...* wyd. cyt. s. 22.

⁴⁹ Por. także *Pakt jasności...* wyd. cyt. s. 90.

⁵⁰ Por. także *Spisek...* wyd. cyt. s. 66.

⁵¹ Por. D. Kuspit *Koniec...* wyd. cyt. s. 48-51.

⁵² Por. tamże, s. 55.

który polega na dochodzeniu przez sztukę współczesną prawa do nicości i bezsensu, gdy już jest się go pozbawionym, a zatem na ciągłym mówieniu i przypominaniu o sobie, ale w taki sposób, który uniemożliwia wydawanie krytycznych osądów⁵³.

Uwikłanie się sztuki współczesnej w dyskurs o naturze sztuki rodzi nie tylko wrażenie, że jest ona pustym, pseudogłębokim teoretyzowaniem, ale ma też negatywną konsekwencję w postaci zagubienia i wyrugowania wymiaru zmysłowego ze świata sztuki. Redukcja sztuki do aktów intelektualnych, a w związku z tym nadanie rozumowi uprzywilejowanej pozycji deprecjonuje bowiem doznania i przyjemność zmysłową jako złudzenie odciągające uwagę od tego, co naprawdę ważne. Ponadto, tego rodzaju zabieg, redukujący sztukę do porządku rozumu, zachowuje stary platoński dualizm duszy i ciała oraz koncepcję, że zmysły ludzą, w następstwie czego sztukę współczesną prześladowe rozdarcie między rozumem a zmysłami, rozsadzające ją od wewnątrz na różne frakcje. Od tego rozdarcia wolna jest sztuka estetyczna, godząca rozum ze zmysłami w materialnym dziele sztuki⁵⁴.

Zaangażowanie sztuki współczesnej w spekulację filozoficzną objawia się nie tylko w jej obłądnym zainteresowaniu samą sobą, ale również w jej odwoływaniu się do teorii jako tego, co nadaje sztuce podstawy i znaczenie⁵⁵. Wspomagana przez teorie, postsztuka pragnie odsłonić przed widzem rzeczywisty obraz świata, ujawnić mu jego prawdziwe oblicze. Krok ten nie przynosi jednak wyzwolenia czy też ukojenia ani artyście, ani widzowi. Czymże bowiem jest świat i życie z perspektywy sztuki współczesnej? Okazuje się, że pustką pozbawioną wagi i sensu. Wraz z postsztuką znika wszelka złożoność i wielowymiarowość świata – jedyną uzasadnioną realnością staje się codzienna rzeczywistość⁵⁶. Sztuka współczesna gloryfikuje tę codzienną rzeczywistość, udając przy tym, że dokonuje jej krytyki⁵⁷. Zwracając się ku codziennej rzeczywistości, ku codziennemu życiu, współcześni artyści uświadamiają nam, że nie ma ono żadnego wymiaru nieświadomego, transcendentnego czy estetycznego⁵⁸. Z całą stanowczością podkreślają, że nie ma ucieczki przed powierzchownym „ja” codziennego życia⁵⁹.

⁵³ Por. J. Baudrillard *Spisek...* wyd. cyt. s. 80-82.

⁵⁴ Por. D. Kuspit *Koniec...* wyd. cyt. s. 41-43.

⁵⁵ Por. tamże, s. 92-93.

⁵⁶ Por. tamże, s. 9.

⁵⁷ Por. tamże, s. 93.

⁵⁸ Por. tamże, s. 136.

⁵⁹ Por. tamże, s. 168.

Z punktu widzenia sztuki współczesnej nie istnieje inna rzeczywistość, jak tylko społeczna. Sfera wewnętrzna jest wyłącznie produktem tej rzeczywistości. Człowiek jest istotą społeczną, tzn. jest istotą ludzką, o ile posiada społeczną tożsamość. Ludzie nie są osobami, lecz zajmują miejsce w społeczeństwie⁶⁰. Nie inaczej jest ze sztuką. To społeczeństwo motywuje sztukę, a nie subiektywność rozumiana jako coś autonomicznego w stosunku do sfery publicznej. Wszystko to, co wewnętrzne, a zatem sny, marzenia, uczucia, jest przez sztukę współczesną dewaluowane bądź trywializowane. W efekcie otrzymujemy obraz odczłowieczonej bezosobowej rzeczywistości.

Sztuka współczesna mistycyzuje tę odczłowieczającą rzeczywistość, tzn. zachęca nas, byśmy codzienne życie traktowali jako coś szczególnego⁶¹. Tymczasem to codzienne życie jest podstępnie entropiczne⁶². Pozbawia sztukę twórczej energii, ogoławając ją z potencjału i siły odbierania rzeczom ich rzeczowości, siły tworzenia innej rzeczywistości niż tylko ta banalna i codzienna. Tej twórczej niemocy nie zmieniają nawet krytyczne próby ujawniania ideologicznych podstaw społecznej rzeczywistości podejmowane przez sztukę współczesną. Po pierwsze, tego rodzaju próby uzasadniają raczej banalność świata, niż oświetlają go od środka⁶³. Po drugie, skazane są one na porażkę, ponieważ dają co najwyżej krótkotrwałą iluzję niezależności. Nie uwalniają jednak od społecznych konwencji i przekonań. Prawda postsztuki nie ma mocy oczyszczającej i wyzwalającej. Świat, który się za nią kryje, jest światem nudy, bezsensu i zniewolenia, światem, na który nic nie można poradzić poza ironicznym spotęgowaniem jego banalności. To właśnie czyni sztuka współczesna.

W podobnym tonie wypowiada się Baudrillard. W jego ujęciu paradoksem abstrakcjonizmu jest to, że pod egidą abstrakcji dotarliśmy do analitycznej prawdy o przedmiocie i świecie, do czegoś bardziej rzeczywistego niż sama rzeczywistość⁶⁴. Co więcej, coraz bardziej pograżamy się w tej prawdzie⁶⁵. Skutkiem tego jest nadejście hiperrzeczywistego świata symulacji, w którym wszelka metafizyka zostaje zmieciona, wszelkie złudzenie niemożliwe, a podmiotowość unicestwiona. Hiperrzeczywistość – rzeczywistość, której realność zostaje podniesiona do drugiej potęgi – jest rzeczywistością odcieleśnioną i chłodną. Nie ma w niej

⁶⁰ Por. tamże, s. 166.

⁶¹ Por. tamże, s. 76-77.

⁶² Por. tamże, s. 62.

⁶³ Por. tamże, s. 99.

⁶⁴ Por. J. Baudrillard *Pakt jasności...* wyd. cyt. s. 87-88; tenże *Spisek...* wyd. cyt. s. 132-133.

⁶⁵ Por. tenże *Spisek...* wyd. cyt. s. 108.

ciągłości, a tylko powierzchowna natychmiastowość. Nie ma w niej czasu przyszłego, lecz jedynie czas rzeczywisty, czyli natychmiastowe spełnienie⁶⁶. Hiperrzeczywistość jest całkowicie przejrzysta, tzn. boleśnie oczywista i dosłowna. Żyjemy w świecie symulacji, w którym jedyną funkcją znaku jest wymazanie rzeczywistości i jednocześnie ukrycie jej zniknięcia. Współczesne obrazy niczego nie przedstawiają, nie są już zwierciadłem rzeczy, lecz przeszły w rzeczy. Tym samym niemożliwe jest już wyrywanie się z rzeczywistości lub też jej przekroczenie⁶⁷.

Świat hiperrzeczywisty to świat opróżniony ze znaczenia, to świat przedmiotów odartych z marzeń, złudzeń, aury i wartości⁶⁸. Hiperrzeczywistość jest zwycięstwem codziennej rzeczywistości, ale zwycięstwem pozostawiającym nas wobec obiektów, które niczego już nie znaczą. W takim świecie trudno o sens – jest on wręcz niemożliwy. Obecnie mamy bowiem do czynienia z nieustannym fabrykowaniem obrazów i znaków, z ich nieskończonym pomnażaniem, konsekwencją czego jest implozja sensu. Świat i rzeczy gubią swe znaczenie, ponieważ zapada się ono w pustkę z nadmiaru dóbr, obrazów i znaków. To właśnie ta nadwyżka, w preparowaniu której uczestniczy sztuka współczesna, doprowadza Baudrillarda do rozpacz⁶⁹.

Podsumowując i odpowiadając na tytułowe pytanie, można powiedzieć, że sztuce współczesnej brakuje wymiaru estetycznego. Świadomość tego braku stanowi element łączący rozważania Kuspita i Baudrillarda nad sztuką współczesną. O ile jednak tego rodzaju świadomość jest im wspólna, o tyle różnią się oni wyraźnie co do oceny tego zjawiska. Według Kuspita, kres sztuki, polegający na wyjąłowieniu jej z wartości estetycznych, jest zjawiskiem wymagającym reakcji poprzez powrót do tradycyjnych wartości estetycznych, takich chociażby jak piękno. Natomiast według Baudrillarda, który stara się patrzeć na to oczami antropologa, jesteśmy świadkami zjawiska (a raczej tkwimy w jego środku), które obnaża w pewnym sensie pretensjonalny charakter sztuki, uświadamiając nam, że sztuka zawłaszczyła sobie prawa do transcendowania świata i nadawania rzeczom wzniosłej formy. Dlatego też Baudrillard nie tęskni za dawnymi wartościami estetycznymi. Nie dostrzega nie tylko potrzeby, ale i możliwości powrotu do nich – odzyskania utraconego związku między sztuką i estetyką.

⁶⁶ Por. tamże, s. 141.

⁶⁷ Por. tamże, s. 53-54.

⁶⁸ Por. tamże, s. 62.

⁶⁹ Por. tamże, s. 109.

What does Modern Art Need? Kuspit i Baudrillard

My basic attempt in this article is to answer the question: „What is contemporary art missing from?”. I am going to place my answer in the wide context of Kuspit’s and Baudrillard’s considerations. These two authors describe contemporary art in the strong way pointing towards many negative phenomena which are to be found in it. Their attention is first of all drawn to the breaking of the relation between art and aesthetics which in consequence cause the end of art and aesthetics. However they basically differ with respect to the evaluation of the phenomenon of a divorce between art and aesthetics.

Marcin Krawczyk – e-mail: cinus3@o2.pl

JERZY LUTY

ESTETYKA EWOLUCYJNA: SZTUKA JAKO ADAPTACJA
W UJĘCIU MIĘDZYKULTUROWYM*Pamięci Denisa Duttona*

Badając różne aspekty sztuki i gustów estetycznych, ewolucyjni humaniści nie mają wątpliwości, że sztuka jest częścią ludzkiej natury, że mamy ją we krwi – jak mówiło się kiedyś, czy też w mózgu i w genach – jak można by powiedzieć dzisiaj. Podążająca tropem wyznaczonym przez Arystotelesa, Hume’a i Darwina, współczesna estetyka ewolucyjna (sięgając po dokonania psychologii ewolucyjnej) rozwija się w trzech głównych obszarach: (1) antropologiczno-etologicznym (E. Dissanayake, brytyjscy estetycy ewolucyjni przełomu XIX i XX wieku: H. Balfour, A.C. Haddon, G. Allen), (2) filozoficzno-estetycznym (Dutton i kontynuatorzy) i (3) ewolucyjnej teorii literatury (B. Boyd, J. Carroll, J. Gottschall, D.S. Wilson). Niniejszy artykuł stanowi rodzaj wprowadzenia w meandry estetyki ewolucyjnej w oparciu o koncepcje E. Dissanayake i D. Duttona.

Sztuka z perspektywy teorii ewolucji

Rosnąca popularność ewolucjonizmu oraz rozwój tzw. *evolutionary studies* w naukach humanistycznych (w tym również w naukach o sztuce)¹ sprawiają, że pojawia się potrzeba opisu ich ram teoretycznych i pojęciowych. W niniejszym artykule chciałbym pokazać najbardziej charakterystyczne i – moim zdaniem – najbardziej istotne momenty ekspansji teorii Darwina na tereny filozoficznej refleksji nad sztuką. Z jednej strony prag-

¹ Wśród przedstawicieli współczesnej estetyki ewolucyjnej (w tym ewolucyjnej teorii literatury), którzy mają znaczący wpływ na obecny kształt tej dyscypliny, należy wymienić następujące postacie: E. Dissanayake, G. Miller, J. Carroll, R. Storey, J. Gottschall, D.S. Wilson, B. Boyd, D. Dutton.

nę przedstawić, w sposób możliwie najbardziej syntetyczny, poglądy teoretyka sztuki Ellen Dissanayake na temat adaptacyjnych (w sensie darwinowskim) źródeł sztuki, z drugiej zaś przybliżyć czytelnikowi dokonania autora *The Art Instinct*², Denisa Duttona, formułującego wstępne założenia ewolucyjnej estetyki filozoficznej.

Chciałbym zaznaczyć, że niniejsze opracowanie przynajmniej z dwóch powodów ma charakter sprawozdawczy. Po pierwsze, ewolucyjna myśl estetyczna jest w zasadzie nieobecna na krajowym rynku idei. Nakłada to na piszącego te słowa miły, choć obciążony ciężarem gatunkowym obowiązek przybliżenia jej polskiemu czytelnikowi, siłą rzeczy skrótowego (z uwagi na formułę publikacji) i możliwie wiernego jej zrekonstruowania. Po drugie, idee ewolucyjne, które mają swe źródło w naukach przyrodniczych, są często opacznie interpretowane na gruncie humanistyki. Współczesne nauki humanistyczne z uwagi na dominujące w nich nurty i tendencje, obierając za przedmiot swych badań określone fakty, interpretują je w oparciu o paradygmat zaczerpnięty z nauk społecznych, określany często jako kulturowy albo konstruktywistyczny. Sprawia to, że – jak się wydaje – nie dysponują one wystarczająco rozbudowaną (i elastyczną) aparaturą pojęciową, która byłaby w stanie zasymilować dane i fakty nauk przyrodniczych. Pokutujące nawyki pojęciowe, które, wykształcane latami, powodują u „humanistów” wrażenie nieprzekładalności i niewspółmierności obu dziedzin (oraz zarzut redukcjonizmu), nie sprawiają jednak bynajmniej, że nachodzenie na siebie pozornie nieprzystających dyskursów nie może być twórcze i ożywcze, a porozumienie – niemożliwe do osiągnięcia. Dynamiczny rozwój studiów biokulturowych (*biocultural studies*) pokazuje, że traktując przejawy ludzkiego doświadczenia nie tylko naturalistycznie, ale i zdroworozsądkowo, można pozostawać wiernym zarówno humanistycznej skłonności do uwypuklania różnic, jak i postulatowi naukowej ścisłości. Jak pisał najsłynniejszy bodaj estetyk-naturalista ubiegłego wieku, John Dewey: „Teorie, które izolują sztukę, oraz sądy o sztuce przez uznawanie ich za dziedzinę odrębną, oderwaną od innych przejawów doświadczenia, nie wiążą się w sposób istotny z przedmiotem, jakim się zajmują”³. Z tego istotnego założenia wychodzą również estetycy ewolucyjni, którzy tym jednak różnią się od pragmatystów, że wnioski, które formułują na gruncie swej teorii, wywodzą bezpośrednio z interpretacji danych empirycznych nauk ewolucyjnych o człowieku⁴.

² D. Dutton *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, and Human Evolution* Bloomsberry Press 2009.

³ J. Dewey *Sztuka jako doświadczenie* A. Potocki (tł.) Wrocław 1975 s. 14.

⁴ Do nauk tych należą przede wszystkim: genetyka zachowania, neurobiologia, kognitywistyka, paleoarcheologia, antropologia, biologia i psychologia ewolucyjna.

Estetyka i psychologia ewolucyjna

Podejście ewolucjonistyczne w naukach humanistycznych jest naturalistyczne w tym sensie, że korzysta z osiągnięć nauk przyrodniczych i traktuje je jako podstawę do interpretacji świata ludzkich działań i decyzji. Fundamentem Darwinowskiego zwrotu w badaniach i nauce jest zwłaszcza psychologia ewolucyjna.

Ta nowa nauka, mająca swe źródła w latach 80. ubiegłego wieku, bada mechanizmy psychologiczne kierujące ludzkimi zachowaniami w aspekcie ich ewolucyjnej adaptatywności. W odróżnieniu od psychologii poznawczej przyjmuje ona, że ludzki umysł i jego „produkty” (strategie zachowań, preferencje) powstały jako biologiczne adaptacje do rozwiązywania problemów życiowych, z jakimi mieli do czynienia nasi przodkowie ewolucyjni, a badacze starają się zrozumieć kierujące nimi mechanizmy poprzez identyfikacje funkcji, które spełniały one w przeszłości ewolucyjnej w kontekście przetrwania i reprodukcji⁵.

Pojęcie adaptacji ewolucyjnej, które można zdefiniować jako cechę dziedziczną i podlegającą rozwojowi, będącą wynikiem doboru naturalnego, ponieważ pomogła w przetrwaniu lub sprzyjała reprodukcji organizmu u naszych przodków, jest jednym z najważniejszych założeń nie tylko psychologii ewolucyjnej, ale i całej teorii ewolucji. Inną sprawą jest teza, że dana czynność musi mieć znaczenie adaptacyjne (odziedziczone po naszych przodkach z epoki Plejstocenu), jeżeli związane jest z nią uczucie przyjemności, bólu oraz emocjonalne doświadczenie podobania się, wstrętu, strachu, miłości i szacunku. Np. przyjemność jedzenia słodkich oraz tłustych pokarmów jest przystosowaniem do odżywiania się i przetrwania, a przyjemność ze stosunków płciowych jest przystosowaniem do prokreacji: nasi przodkowie, którzy jedli i uprawiali stosunki płciowe, mieli większe szanse posiadania potomstwa i przekazania mu tych cech. Odwrotnie jest ze wstrętem: jedną z najniebezpieczniejszych trujących substancji w życiu codziennym człowieka jest bakteria znajdująca się w zepsutym mięsie; nie jest ewolucyjnym przypadkiem, że gnijące mięso jest dla człowieka jednym z najbardziej odpychających zapachów. Wśród zachowań, które tłumaczone są przez psychologię ewolucyjną, można wymienić również takie, jak emocjonalne więzi z innymi osobnikami; reakcje na otoczenie, zwierzęta i rośliny, ciemność nocy oraz

⁵ Por. J.H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (eds.) *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture* New York: Oxford University Press 1992; B. Pawłowski, D. Daniel *Psychologia ewolucyjna – nauka o adaptacjach i ewolucyjnej inercji ludzkiego umysłu* „Kosmos. Problemy Nauk Biologicznych” Nr 3-4 (284-285) 2009 s. 573-574.

naturalne krajobrazy; zainteresowanie w tworzeniu i słuchaniu opowiadań na określone tematy, np. historii o grożących nam niebezpieczeństwach oraz przezwyciężaniu przeszkód w miłości; radość z rozwiązywania problemów; upodobanie do wspólnych działań oraz uznanie dla przejawów umiejętności i wirtuozerii⁶.

Psychologowie ewolucyjni, badając złożone aspekty tego typu reakcji, wkraczają chętnie na tereny zarezerwowane dotąd dla estetyków i teoretyków sztuki. Jak pisze harwardzki psycholog Steven Pinker: „Sztuka jest częścią naszej natury – mamy ją we krwi, jak kiedyś mawiano, czy też w mózgu i w genach, jak można by powiedzieć dzisiaj (...) Dzieci zaczynają uczestniczyć w tych [artystycznych] zajęciach w wieku dwóch lub trzech lat, a sztuka zajmuje być może nawet odrębne miejsce w strukturze mózgu dorosłego człowieka – uszkodzenie neurologiczne może nie wpłynąć na zdolność danej osoby do słyszenia i widzenia, czyniąc ją jednak niezdolną do czerpania przyjemności z odbioru muzyki bądź wizualnego piękna”⁷. Nietrudno zauważyć, że autor tej wypowiedzi jest w zasadzie przekonany, że sztuka jest jedną z owych czynności adaptacyjnych lub okołoadaptacyjnych, o których mówi ewolucyjna psychologia umysłu i które są nieodłącznym składnikiem ludzkiego wyposażenia umysłowego. Dla potwierdzenia swej tezy przywołuje powszechnie znane fakty: ludzie tańczą, śpiewają, zdobią puste powierzchnie oraz opowiadają i odgrywają historie we wszystkich znanych społeczeństwach; malarstwo, biżuteria, rzeźba oraz instrumenty pojawiły się w Europie co najmniej 35 tysięcy lat temu, a w innych częściach świata prawdopodobnie znacznie wcześniej i istnieją w nich do dziś⁸.

Jeśli fakty te potraktujemy poważnie (oraz uznamy, że wymienione formy aktywności mają związek ze sztuką), to jak się wydaje, nie ma przeszkód, aby argumenty, które za nimi stoją, uznać za jeśli nie rozstrzygające na rzecz adaptacyjnej funkcji sztuki, to z pewnością zaświadcające, że sztuka jest fenomenem trwałym, uniwersalnym, naturalnie obecnym i spontanicznie ujawniającym się w historii gatunku ludzkiego. Na ich trafność mogą wskazywać również źródła, z których psychologowie ewolucyjni czerpią swą wiedzę. Otóż jak się wydaje, dysponują oni całkiem szeroką gamą metod empirycznej weryfikacji formułowanych przez siebie hipotez ewolucyjnych (np. porównywanie biologii różnych

⁶ Por. D. Dutton *Aesthetics and Evolutionary Psychology* [w:] J. Levinson (ed.) *The Oxford Handbook for Aesthetics* New York: Oxford University Press 2003 s. 695-696.

⁷ S. Pinker *Tabula rasa. Spory o naturę ludzką* A. Nowak (tł.) Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005 s. 576.

⁸ Por. tamże, s. 576-579; E. Dissanayake *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why* Seattle: University of Washington Press 1995 s. 10-11.

gatunków czy tych samych osobników w różnych kontekstach), posiłkując się m.in. danymi ze znalezisk archeologicznych, ze społeczeństw łowiecko-zbierackich, z obserwacji zachowań i zwyczajów ludzi, a także ze śladów wszelkich historycznych wytworów pracy ludzkiej i in.⁹. Z kolei w warstwie pojęciowej nawiązują przede wszystkim do kognitywistyki, z której czerpią również zagadnienia inspirujące do dalszych badań.

W estetyce ewolucyjnej (rozumianej tu jako ewolucyjna teoria sztuki)¹⁰, która skupia się na wyjaśnianiu adaptacyjnych walorów różnych form działalności artystycznej, można wyróżnić obecnie trzy główne nurty: (1) antropologiczno-etologiczny, (2) filozoficzno-estetyczny i (3) ewolucyjną teorię literatury. W dalszej części omówione zostaną (1) i (2), natomiast nurt (3), najbardziej dynamicznie rozwijająca się gałąź darwinowskich badań na sztuką, zasługuje z pewnością na osobne, szersze omówienie.

Sztuka jako adaptacja – ujęcie antropologiczno-etologiczne Ellen Dissanayake

Prekursorem podejścia adaptacjonistycznego we współczesnej estetyce ewolucyjnej jest Ellen Dissanayake, niezależna badaczka związana z Washington University w Seattle. Dissanayake od wielu lat jest zwolenniczką poglądu głoszącego, że sztuka zarówno w sensie tworzenia, odbioru, jak i zachowania jest adaptacją¹¹ na równi ze strachem przed pajakami czy zdolnością do widzenia głębi, czyli cechą dziedziczną ludzkiego wyposażenia umysłowego. Ujęcie Dissanayake zaproponowane w trzech książkach: *What is Art For?* (1990), *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why* (1992) i *Art and Intimacy: How the Arts Began* (2000) oraz w serii artykułów charakteryzuje się tym, że w przeciwieństwie do poprzednich ujęć sztuki, które definiowały ją jako zbiór przedmiotów, idei lub własności, traktuje sztukę jako *z a c h o w a n i e* adaptacyjne.

⁹ Na temat metod i źródeł danych do testowania hipotez ewolucyjnych, a także sposobów identyfikowania problemów adaptacyjnych przez psychologów ewolucyjnych zob. D. Buss *Psychologia ewolucyjna* M. Orski (tł.) Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2001 s. 79-91; Por. B. Pawłowski, D. Daniel, *Psychologia ewolucyjna*, wyd. cyt.

¹⁰ Mianem estetyki ewolucyjnej określa się też czasem neuroestetykę, która jest jednak dyscypliną szerszą, obejmującą badania dotyczące biologicznej natury wszelkiego wartościowania estetycznego, a nie tylko wartościowania sztuki.

¹¹ Por. E. Dissanayake *The Arts After Darwin. Does Art Have Origin and Adaptive Function* [w:] K. Zijlmans, W. van Damme *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches* Amsterdam: Valiz 2008 s. 242-243.

Zachowanie¹² to Dissanayake nazywa „artyfikacją” (*artificalization*) albo „nadawaniem rzeczom szczególnego charakteru” (*making special*)¹³, a swoje podejście teoretyczne – etologicznym. Argumentując za tym, że zdolność „nadawania rzeczom szczególnego charakteru” jest adaptacyjna, Dissanayake formułuje trzy tezy.

Po pierwsze, twierdzi ona, że człowiek posiada wrodzone predyspozycje estetyczne, które ujawniają się w kontaktach niemowlęcia z matką. Owe predyspozycje estetyczne stanowią z kolei (druga teza) „zbiornik” dla zachowań „artyfikacyjnych”, które to zachowania, będąc konsekwencją rozwiniętych w człowieku predyspozycji psychobiologicznych (lecz nie kulturowych, przeciwstawianych w tradycyjnej teorii antropologicznej biologii), są swoistą reakcją obronną na sytuacje życiowe generujące niepewność i niepokój. Po trzecie wreszcie, co jest konsekwencją wcześniejszego założenia, sztuki w tradycyjnych społeczeństwach przybierają postać rytuałów – a więc kontrolowanych, sformalizowanych, powtarzanych, przejaskrawianych, skomplikowanych, różnorodnych dynamicznie działań – które wzmacniają wspólnotowość i solidarność między członkami grupy¹⁴.

Dissanayake zakłada zatem, że istnieją w człowieku pewne wrodzone predyspozycje do zwracania uwagi na przedestetyczne bodźce wzrokowe i słuchowe, czego dowodem jest ujawniające się w zachowaniu matki względem nowo narodzonego dziecka specjalne zachowanie, przykuwające uwagę dziecka poprzez rytmiczne ruchy ciała matki (dotykanie, klepanie, głaskanie, przytulanie i całowanie dziecka), przejaskrawioną mimikę (długie spojrzenia, przedłużany uśmiech, rozszerzone oczy, podniesione brwi) oraz charakterystyczne, niemal zrytualizowane ruchy głowy (kiwnięcia, ukłony) (D, 250-51). Według Dissanayake, „te wokalizacje, wyrażenia i ruchy są często powtarzane, czasem ze zróżnicowaną dynamiką (głośniejsze i ciszsze, szybciej i wolniej) w sposób, który można nazwać «multimedialnym przedstawieniem»” (D, 251). Owe predyspozycje estetyczne ukształtowane w tak wczesnym stadium rozwoju osobniczego stanowią następnie rodzaj zbiornika, z którego mogli czerpać ludzie pierwotni na późniejszym etapie ewolucji, kiedy zaczęli celowo „artyfikować” (D, 252), czyli tworzyć sztukę.

¹² Por. też *Homo Aestheticus* wyd. cyt. s. 33-38.

¹³ Termin *making special*, pomimo nikłego zainteresowania twórczością E. Dissanayake w polskiej literaturze estetycznej, doczekał się już kilku różnych tłumaczeń. Stosuję jego wersję zaproponowaną przez M. Koraszewską w książce G. Millera *Umysł w zalotach* Poznań 2004 s. 315.

¹⁴ E. Dissanayake *Sztuka jako ludzkie uniwersarium: podejście adaptacyjne* S.S. Nowak (tł.) „Estetyka i Krytyka” Nr 15/16 (2/2008-1/2009) s. 257. Dalej jako D z podaniem strony.

Zachowania artyfikacyjne (jak i inne zachowania kulturowe oraz religijne) w kulturach pierwotnych i prehistorycznych pojawiały się zwykle przy okazji istotnych kwestii biologicznych ludzkiego życia, takich jak osiąganie dojrzałości, wychowywanie dzieci czy podtrzymywanie więzi społecznych, i miały za zadanie wpływać na konsekwencje tych ważnych i niepewnych sytuacji. Zdaniem Dissanayake, towarzyszyły też zabiegom i troskom „o rezultat biologicznie istotnych i ważnych zdarzeń generujących niepewność: bezpieczeństwa, dobrobytu, płodności, zdrowia i zwycięstwa, a także skutecznego radzenia sobie ze zmianami w obrębie własnego ciała; emocji towarzyszących dojrzałości płciowej, ciąży, narodzinom i śmierci” (D, 253). Funkcją tych zachowań było zapewnienie dobrego samopoczucia i redukcja napięcia w obliczu niepewności, a spełniały one swoją rolę zwłaszcza wtedy, gdy włączali się w nie wszyscy członkowie grupy (D, 254). Dlatego też czynności takie jak odgrywanie powtarzających się, lecz zmodyfikowanych głosów, kołysanie się, rytualizacja ruchów i czynności, ich formalizowanie i przejawianie mogły być znaczenie bardziej doniosłe, niż wskazywałyby na to ich bezpośrednie konteksty.

Jak przekonuje Dissanayake – i jest to, jak się wydaje, najważniejsze *novum* jej behawioralnej analizy sztuki – jednostki, które w stresujących okolicznościach reagowały takimi praktykami, zyskiwały większą zdolność do przetrwania niż ci członkowie grupy, którzy ich unikali. Tego typu ujednolicone zachowanie grupowe, znane nie tylko psychologom, ale i antropologom (np. Margaret Mead), bardziej niż indywidualne tworzy bowiem iluzję, że poradzono sobie z trudną sytuacją i jest „bez znaczenia, czy pojedyncza ceremonia osiągnęła swój konkretny czy przybliżony cel (powiedzmy, zabezpieczenie chorego, ułagodzenie potężnego ducha czy wyrażenie własnego postanowienia)”, ponieważ „jej najważniejszym efektem było uwolnienie jednostki od uczucia niepokoju poprzez wprowadzenie iluzji radzenia sobie, co z kolei miało wpływ na przetrwanie i sukces reprodukcyjny” (D, 257). Dziś zachowanie takie określa się mianem rytuału, a badacze są w zasadzie zgodni, że jego funkcja polega na redukcji złożoności i zmienności odbieranych przez ludzki umysł doświadczeń życiowych i zapewnieniu mu poczucia ciągłości tych doświadczeń.

Hipoteza Dissanayake o artyfikacji w obliczu niepewności znalazła potwierdzenie w badaniach paleoarcheologów, którzy dysponują obecnie przekonującymi dowodami na znaczący wzrost twórczości artystycznej w okresach zagrożenia ze strony otoczenia (D, 255). Jak pisze jeden z nich: „wygłaszanie kazań i śpiewanie połączone z rytmicznymi ruchami jest szczególnie widoczne w czasach niepokoju i w społeczeństwach dotkniętych cierpieniem” (D, 255).

Preferencje estetyczne odnośnie krajobrazów a adaptacyjny walor wyboru siedliska

Prezentowane przez Dissanayake adaptacjonistyczne wyjaśnienie źródeł sztuki, pomimo pewnych ambicji filozoficznych, pozostaje podejściem antropologicznym i etologicznym. Różni się zatem od ujęcia Duttona, które z kolei stara się być ściśle estetyczne, choć nie unika odwołań interdyscyplinarnych. Uwagę Duttona, który jako pierwszy próbuje łączyć nauki ewolucyjne o sztuce z filozofią sztuki, a język antropologiczny zastępuje zdyscyplinowanym dyskursem akademickim, odwołującym się stale do kontekstu historyczno-filozoficznego¹⁵, przykuwa początkowo kwestia z pozoru błaha: źródła preferencji estetycznych w malarstwie pejzażowym. Filozof powołuje się na słynny eksperyment artystyczny V. Komara i A. Melamida, opisany po raz pierwszy przez Dissanayake¹⁶, polegający na stworzeniu ulubionych obrazów dla ludzi z różnych części świata w oparciu o wyniki badań ankietowych¹⁷.

Otóż ci dwaj rosyjscy artyści mieszkający w USA przeprowadzili w latach 90. badania socjologiczne ludzkich preferencji estetycznych w dziesięciu różnych, oddalonych od siebie krajach. W ramach badania pytali swych respondentów m.in. o ulubiony kolor, porę roku, zwierzęta, rośliny, kształty oraz postać historyczną. Okazało się, że bez względu na miejsce, w jakim badani się wychowali, wszyscy wykazywali estetyczne upodobanie do krajobrazu zawierającego przedstawienie zieleni, wody, zwierząt i ludzi, a także otwarte przestrzenie pokryte niską (lub skoszoną) trawą, na której znajdują się kępy krzewów i drzew, widoczny w centralnym miejscu naturalny zbiornik wodny, jak staw lub jezioro, przynajmniej z jednej strony krajobraz obejmujący otwarty, przestrzenny widok aż po horyzont, zawierający także świadectwo obecności zwierząt i ptaków oraz rozmaite rośliny, w tym kwiaty i rośliny owocowe. W 1993 r. obaj artyści zaprezentowali publiczności obraz pt. *America's Most Wanted*, który zgodnie z wynikami sondaży odzwierciedlał najpowszechniejsze upodobania estetyczne Amerykanów (podobne dzieła stworzyli również dla dziesięciu innych krajów)¹⁸. Powstały prześmiewcze, emanujące kiczem obrazy (np. na amerykańskiej wersji obrazu George Washington na tle Hudson River dzieli miejsce z hipopotamem), karykaturujące to,

¹⁵ Horyzont pisarstwa Duttona wyznaczają takie postacie, jak I. Kant, L. Tołstoj, C. Bell, A. Danto, a przede wszystkim Arystoteles i D. Hume.

¹⁶ Por. E. Dissanayake *Komar and Melamid Discover Pleistocene Taste* "Philosophy and Literature" 22 s. 486-496.

¹⁷ D. Dutton *The Art Instinct* wyd. cyt. s. 13-18.

¹⁸ Można je obejrzeć na stronie internetowej: <http://www.diacenter.org/km/homepage.html>.

co można zobaczyć na niemal każdym ilustrowanym kalendarzu ściennym pod każdą szerokością geograficzną (sawannopodobny krajobraz z szeregiem powtarzających się elementów).

Dzieła dwójki artystów wywołały ogromną dyskusję w gronie estetyków i filozofów sztuki, skonsternowanych nie tyle niskim poziomem artystycznym „najbardziej pożądanых dzieł” czy wątpliwą jakością ujawnionych gustów estetycznych, ile stopniem ich międzykulturowej powszechności. W różny sposób starano się ją uzasadnić. A. Danto podał następujące wyjaśnienie: powszechność gustów związana jest z powszechnością procesów globalizacyjnych, a konkretnie popularnością przemysłu kalendarzowego, który dociera do ludzi na całym świecie i pomimo lokalnych różnic kulturowych i europejskiej konwencji wszczepia im zamiłowanie do określonej formy przedstawienia krajobrazu. Jak wykazały bowiem inne badania, większość Kenijczyków posiada wprawdzie w swoich domach kalendarz, ale jednak mieszkańcy tego kraju preferują widoki wyglądające bardziej jak te z Nowego Jorku niż z Kenii¹⁹.

Z kolei Dutton, którego nie zadowoliło uzasadnienie Danto, podał wyjaśnienie, które tylko na pierwszy rzut oka wydawało się niedorzeczne. Argumentował on, że ludzkie reakcje na pejzaże ujawnione w eksperymencie Komara/Melamida charakteryzują się zdumiewającą uniwersalnością, ponieważ wynikają z utrwalonych w toku ewolucji gatunku ludzkiego instynktów, ukształtowanych w okresie plejstocenu, które to instynkty, ukazujące głęboko zakorzenione w człowieku preferencje, miały kluczowe znaczenie dla jego przetrwania w tym okresie²⁰. Redukcjonistyczny charakter tego wyjaśnienia byłby może jego wadą, gdyby nie fakt, że znalazło ono potwierdzenie w badaniach przeprowadzonych kilka lat wcześniej przez psychologów Oriansa i Heerwagen²¹. W jednym z testów przedstawili oni ludziom z różnych krajów i w różnym wieku kilka klasycznych rodzajów krajobrazów, m.in. las liściasty, las tropikalny, otwartą sawannę z drzewami, las iglasty oraz pustynię. Wśród ludzi dorosłych żadna z wyżej wymienionych kategorii nie została wskazana jako ulubiona (wyjątkiem był krajobraz pustynny, który był najniżej w rankingu),

¹⁹ Por. A. Danto *Can It Be the 'Most Wanted' Even if Nobody Wants It* [w:] J. Wypijewski (ed.) *Paintings by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art* New York: Farrar, Straus & Giroux 1997 s. 124-140.

²⁰ Por. D. Dutton *Aesthetics and Evolutionary Psychology* wyd. cyt. s. 696-697; tenże *Let's Naturalize Aesthetics* Internet 2004 www.aesthetics-online.org (official web site of the American Society for Aesthetics) (wyd. pol. *Znaturalizujemy estetykę* J. Luty (tł.) internet, październik 2009 www.racjonalista.pl, s. 6870); tenże *The Art Instinct* wyd. cyt. s. 13-18.

²¹ G.H. Orians, J.H. Heerwagen *Evolved Responses to Landscapes* [w:] J.H. Bar-kow, L. Cosmides, J. Tooby (eds.) *The Adapted Mind...* wyd. cyt.; D. Dutton *The Art Instinct* wyd. cyt. s. 23-28.

natomiast po przeprowadzeniu eksperymentu wśród małych dzieci wyraźnie preferowanym krajobrazem okazała się sawanna z drzewami – a dokładnie krajobraz ze wschodniej Afryki, gdzie miała miejsce wczesna ludzka ewolucja. Poza upodobaniem do sawanny (wyniki badań stały się podstawą do sformułowania tzw. hipotezy sawanny) stwierdzono również ogólną preferencję do krajobrazów zawierających wodę, otwarte i zalesione powierzchnie (sygnalizujące miejsca do ukrywania się oraz do gry w chowanego), drzewa z rozgałęzieniami usytuowanymi tuż nad ziemią (dające możliwość ucieczki), z owocami rosnącymi metr lub dwa nad ziemią, z bezpośrednią obecnością lub wmieszczeniem w krajobraz zwierząt łownych oraz zróżnicowanymi kształtami chmur. Wyniki eksperymentu wydają się nieprzypadkowe również w kontekście żartu rosyjskich artystów.

Krajobraz sawanny jest preferowany, ponieważ w czasach prehistorycznych był gwarantem przetrwania – unikania drapieżników i zdobywania pożywienia – a jako preferowany i pożądany zapisał się w naszej gatunkowej pamięci ewolucyjnej ciepłymi kolorami: dobrze się kojarzy, wywołuje pozytywne emocje, zwłaszcza u dzieci, nieskażonych socjalizacją i edukacją z zakresu estetyki. Jak zauważa Dutton, to właśnie elementy tego, a nie innego krajobrazu powtarzają się nie tylko w serii *Most Wanted*, ale są nieustannie powielane zarówno w kalendarzach ściennych, jak i np. w projektach parków publicznych na całym świecie. Są też szczególnie formą – pogardzanego przez akademików, elitarnych artystów i znawców kanonów – kiczu, objawu erozji smaku i zaniku dystansu estetycznego, który na gruncie psychologii ewolucyjnej jawi się jako pochodna pewnego wrodzonego mechanizmu umysłowego, odpowiadającego nie tylko za dobre samopoczucie naszych ewolucyjnych przodków, ale i za ich sukces adaptacyjny i reprodukcyjny.

Co więcej, naturalna dziecięca skłonność do tej formy (pseudo)artystycznego wyrazu, jaką jest kicz, z której niektórzy z nas nigdy nie wyrastają, objawiająca się chociażby w popularności seriali telewizyjnych, kreskówek, programów w rodzaju *Taniec z gwiazdami* czy romantycznych komedii, nie tylko nie przemija, ale wydaje się stanowić mocny fundament społeczeństwa konsumpcyjnego i wyposażenie umysłowe każdego pokolenia odbiorców mediów (tylko z niewielką przewagą pokolenia małoletnich)²². Tu jednak wkraczamy na teren zarezerwowany dla ewolucyjnej psychologii popkultury i wychodzimy poza zakres i intencje analiz Duttona²³.

²² Ciekawe w tym kontekście wydają się wyniki pionierskich badań w naszym kraju K. Podlaszewskiej na temat gustów estetycznych dzieci i młodzieży. Por. T. Szlenk Naga małpa przed telewizorem. *Popkultura w świetle psychologii ewolucyjnej* Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008 s. 116-117.

²³ Por. tamże.

Uniwersalne kryteria sztuki – ujęcie filozoficzno- -estetyczne Denisa Duttona

Uniwersalistyczna interpretacja preferencji pejzażowych wywiedziona z eksperymentu Komara/Melamida jest dla autora *The Art Instinct* wstępem do bardziej ogólnych rozważań na temat ewolucyjnych źródeł sztuki. Przywołując ustalenia badań dotyczących ludzkich preferencji, pragnień i zdolności, Dutton ustanawia tym samym kontekst nowej dyscypliny teoretycznej. Jego zdaniem, ewolucyjni teoretycy sztuki, otwierając się w badaniach na naturalistyczne opisy doświadczenia estetycznego, powinni przedkładać dowód empiryczny nad czystą spekulację, starając się dowiedzieć, dlaczego sztuka, pomimo małej wartości praktycznej, potrafi dostarczać intensywnej przyjemności zarówno twórcy, jak i odbiorcy²⁴. Ich refleksję teoretyczną, wspartą nastawieniem empirycznym, powinien wyznaczać określony horyzont problemowy, skupiony wokół następujących pytań: Czy dana zdolność tworzenia i odbierania tworów artystycznych znajduje się wśród uniwersalnych cech adaptacyjnych ludzkiego umysłu? Jeżeli jest ona częścią uniwersalnej ludzkiej psychiki, to czy stanowi składnik ludzkiej natury? I jak owa niezmienna natura ujawnia się w międzykulturowych preferencjach dotyczących sztuki? Zdaniem Duttona, formułując odpowiedzi na te pytania, estetycy ewolucyjni zamiast skupiać się na różnicach historyczno-kulturowych, dążą do znalezienia uniwersalnego, międzykulturowego podłoża różnych sztuk, albowiem według dostępnej nam wiedzy, sztuka jest cechą wrodzoną²⁵, efektem koevolucji genowo-kulturowej, a nie – jak twierdzą kulturowi konstruktywiści – wyłącznym produktem kultury i historii – warunków, w których poszczególne jednostki dorastają, żyją i tworzą.

Przeciwko stanowisku wąskiego determinizmu kulturowego odnośnie funkcji i źródeł sztuki świadczą, zdaniem Duttona, dwa fakty²⁶: jej powszechna zdolność do wywoływania emocji i sprawiania przyjemności oraz uniwersalność. Nie oznacza to bynajmniej, że wszystkie kultury winny posiadać wszystkie formy sztuki. Poszczególne jej odmiany różnią się często w zasadniczy sposób właśnie w zależności od kultury i epoki historycznej (zwykle również różnią się znacznie w obrębie tej samej kultury), co stanowi o ich swoistości i niepowtarzalności. Nie powinno zatem dziwić, że japońska ceremonia picia herbaty, powszechnie uważa-

²⁴ D. Dutton *Znaturalizujemy estetykę* wyd. cyt.

²⁵ Wrodzona oznacza ujawniająca się w sposób naturalny przy niewielkiej zachęcie ze strony otoczenia lub zupełnie bez zachęty.

²⁶ Por. D. Dutton *Aesthetics and Evolutionary Psychology* wyd. cyt. s. 695-696.

na za sztukę, nie ma żadnego odpowiednika na Zachodzie, a np. ludzie z Sepik River w Nowej Gwinei, którzy są zapalonymi rzeźbiarzami, całkowicie różnią się od swych bliskich sąsiadów z Wyżyn, którzy rzeźbiarstwem nie interesują się wcale, poświęcając z kolei wiele czasu i siły na dekorowanie ciała oraz wytwarzanie ozdobnych tarcz obronnych²⁷.

Mając jednak na uwadze fakt, że zarówno tworzenie dzieł sztuki, jak i ich podziwianie jest wspólną cechą wszystkich ludzkich społeczeństw (również Japończyków i ludzi znad rzeki Sepik), Dutton proponuje uniwersalistyczną wykładnię sztuki. W tym celu tworzy listę dwunastu „kryteriów rozpoznawczych” (*recognition criteria*) sztuki (występujących międzykulturowo i ponadhistorycznie), która – jego zdaniem – ułatwi zrozumienie tego, czym jest sztuka jako uniwersalny ludzki fenomen w swej różnorodności i nieokreśloności. Kryteriami tymi są: (1) bezpośrednia (niepraktyczna) przyjemność (*direct pleasure*), (2) biegłość i wirtuozeria (*skill and virtuosity*), (3) styl (*style*), (4) nowatorstwo i kreatywność (*novelty and creativity*), (5) krytyka (*criticism*), (6) przedstawianie (naśladownictwo) (*representation, imitation*), (7) szczególne miejsce (*special focus*), (8) wyrażanie indywidualności (*expressive individuality*), (9) nasycenie emocjonalne (*emotional saturation*), (10) wyzwanie intelektualne (*intellectual challenge*), (11) tradycje i instytucje sztuki (*art traditions and institutions*) i (12) wyobraźnia (*imaginative experience*)²⁸.

Jak zauważa autor, powyższa lista – co wynika, jego zdaniem, z charakteru umieszczonych na niej kryteriów – nie została stworzona po to, aby służyć formułowaniu jakiegś z góry przyjętej perspektywy teoretycznej, która konkurowałaby z innymi stanowiskami, lecz jedynie wyrażeniu zwyczajowych, powszechnych, przedteoretycznych sposobów widzenia określonych przedmiotów czy działań jako „artystycznych”, które to sposoby widzenia, odwołując się do ludzkich instynktów i intuicji, są podzielane przez ludzi międzykulturowo na całym świecie. Dlatego lista stworzona w oparciu o to, co jest (i w tym sensie empirycznie ugruntowana), a nie o to, co i jakie „powinno być”, odzwierciedla, zdaniem Duttona, ogromną sferę doświadczenia tego, co ludzie spontanicznie, w poprzek dziejów i kultur, identyfikują jako sztukę, a nie to, co teoria uznaje bądź wyklucza ze sfery sztuki. Jak podkreśla on, lista nie precyzuje, co jest sztuką²⁹, lecz stanowi neutralną podstawę do teoretycznej spekulacji na temat tego uniwersalnego ludzkiego fenomenu. Ma w tym pomóc

²⁷ Por. tamże; tenże *The Art Instinct* wyd. cyt. s. 30.

²⁸ Tamże, s. 51-59.

²⁹ Dutton zauważa (przywołując koncepcję „podobieństw rodzinnych” Wittgensteina), że trudno sformułować ścisłą definicję pojęcia sztuki z tego samego powodu, dla którego trudno o ścisłą definicję np. pojęcia „gry”.

niewątpliwe nawiązanie do Searle'owskiego pojęcia-skupiska (*cluster concept*), które do definiowania sztuki wykorzystywali już wcześniej, każdy na swój sposób, m.in. E.J. Bond, J. Moravcsik i B. Gaut³⁰.

Zakończenie

Oryginalne podejście Dissanayake do analizy fenomenu sztuki, określane przez nią jako „etologiczne” – traktujące sztukę jako formę „zachowania”, a nie, jak to zwykle czyniono dotychczas, jako własność lub cechę danego przedmiotu – niesie z sobą określone konsekwencje teoretyczne. Pozwala uznać sztukę za element wyposażenia psychicznego człowieka oraz za źródło i cel jego motywacji intelektualno-emocjonalnych, a także opisywać ją przy pomocy pojęć zaczerpniętych z psychologii. Z kolei autor *Instynktu sztuki*, czerpiąc z szerokiego repertuaru tych pojęć, stara się wyposażać nas w narzędzia do estetyczno-ewolucyjnej analizy sztuki, pojmowanej naturalistycznie i uniwersalistycznie. Jego międzykulturowe, ponadhistoryczne ujęcie sztuki w oparciu o kryteria rozpoznawcze zaczerpnięte z „naturalnego”, statystycznego, przedteoretycznego jej oglądu, w połączeniu z niezwykle wyczuciem estetycznym i nieskrywanym podziwem dla „wspaniałych dzieł Wielkich Mistrzów”, jest ważnym przyczynkiem do dyskusji na temat miejsca teorii estetycznej w polu teoretycznym dyscyplin humanistycznych i stanowi kamień milowy w rozwoju naturalistycznej refleksji nad sztuką³¹.

³⁰ Por. E.J. Bond *The Essential Nature of Art*, „American Philosophical Quarterly” 12, 1975 s. 177-183; J. Moravcsik *Why Philosophy of Art in a Cross-cultural Perspective?* „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 51, 1993 s. 425-436; B. Gaut *Art as a Cluster Concept* [w:] N. Carroll (ed.) *Theories of Art Today* University of Wisconsin Press 2000 s. 25-44.

³¹ Zmarły pod koniec ubiegłego roku Dutton oprócz tego, że był uznanym filozofem i wpływowym akademikiem, był też niezwykle cenionym znawcą sztuki (przez wiele lat prowadził autorskie programy radiowe poświęcone muzyce klasycznej) oraz jej zapalonym koneserem. Widać to dobrze w *The Art Instinct*, gdzie – w przeciwieństwie do E. Dissanayake – skupia się przede wszystkim na sztuce wysokiej rozwiniętych cywilizacji – na tym, co Clive Bell określał mianem „chłodnych szczytów sztuki” – rzucając nowe ewolucyjne światło na kwestie omijane z reguły przez badaczy „o nastawieniu naturalistycznym”.

Evolutionary Aesthetics: Art as Adaptation in Cross-Cultural Perspective

When studying various aspects of art and aesthetic tastes, contemporary evolutionists have no doubt that art is part of human nature, we have it in the brain and in the genes, as we might say today. Following the path set out by Aristotle, Hume, Darwin and his followers, evolutionary aesthetics (inspired by evolutionary psychology) develops in its three main branches: (1) anthropological-ethological (E. Dissanayake, 1890s Darwinian art theorists: H. Balfour, A.C. Haddon, F. Clay), (2) evolutionary aesthetics (Dutton and continuators) and (3) literary Darwinism (B. Boyd, J. Carroll, J. Gottschall, D.S. Wilson). The article examines the theoretical proposals of D. Dutton, the author of *The Art Instinct* as well as the views of his predecessor, E. Dissanayake.

Jerzy Luty – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

PIOTR MRÓZ

PROJEKT EGZYSTENCJALNY
JAKO GRA Z RZECZYWISTOŚCIĄ.
SAINT GENET – COMÉDIEN ET MARTYR PO LATACH

Artykuł jest przykładem zastosowania tzw. egzystencjalnej psychoanalizy w badaniach literackich. Stosując jej narzędzia, Jean-Paul Sartre dokonał przełomowej interpretacji dzieła i życia Jeana Geneta, dając do dziś aktualną ich wykładnię.

Okres intensywnej pracy (1949-52) nad monumentalnym studium *Saint Genet – Comédien et Martyr* (zdaniem niektórych sartrologów partiami przerastającym genialne analizy *Bytu i nicości*) znaczony jest z jednej strony pogłębiającym się kryzysem polityczno-moralnym powojennej Francji, z drugiej zaś niemalejącą popularnością Sartre'owskiej wersji egzystencjalizmu ateistycznego. Znajdujący się u szczytu możliwości Sartre – filozof, artysta, krytyk literacko-artystyczny, również twórca ruchu politycznego – staje się niemal wyrocznią dla wielu pokoleń Europejczyków, również tych za „żelazną kurtyną”. Niekwestionowany walor swoistej dramaturgii, wyobrażeniowości literackiej oraz niebywale cennych wglądów, intuicji w problemy sensu istnienia, absurdu egzystencji, jej faktyczności, „wiecznej” presji wolności (od której nie sposób się uwolnić), odpowiedzialności, trwogi w obliczu nicości czy niemająca sobie równych na gruncie dwudziestowiecznej antropologii analiza istoty relacji międzyludzkich (byt-dla-innego) czyniły z autora *Huis Clos* pierwszoplanową „siłę filozoficzną” pokoleń powojennych. Można postawić i uzasadnić tezę (zważywszy na dokumentalny charakter tego ogromnego *oeuvre*), iż do momentu zbliżenia się do tak przejawionej całości nie można dokonywać poważnych interpretacji jego tekstów, pomijając to, co przy innej okazji nazwałem synergią dzieła jako owej *totalité*, tj. odnoszeniem się i wywieraniem wzajemnego wpływu poszczególnych działów jego twór-

czości, przy czym zaplecze (tło) filozoficzne (ontologia) odgrywa tu funkcję prymarną. Stąd też bez choćby kursorycznej znajomości głównych rysów Sartre'owskiej *ontologie radicale* nie da się uchwycić prawd przekazywanych w *Drogach wolności*, w *Przy drzwiach zamkniętych*, w cyklu eseistycznym *Czym jest literatura?* ani też w studium *Baudelaire* i w interesującym nas tu najżywotniej *Saint Genet*.

Sartre przygotowywał zręby swojej ontologii już w latach 30. ubiegłego stulecia, podejmując polemikę z pewnymi tezami Husserlowskiej fenomenologii (*La Transcendence de l'Ego* czy *Wyobrażenie*), ale to dopiero w *Bycie i nicości* przedstawił i rozwinął swą koncepcję trzech typów bytu. Wychodząc z niepodważalnego datum *cogito* Kartezjańskiego i „nakładając nań – by tak to ująć – intencjonalność świadomości (tak jak przedstawiał to Brentano, Husserl i poniekąd Heidegger), Sartre „ujawnia” doświadczenie radykalnej odmienności, niesprowadzalności, antagonizmu dwóch typów bytowości. Owo *conscience (de)* – świadomość (czegoś) – to jednocześnie uświadomienie sobie, iż jakkolwiek intencja świadomości nakierowanej na coś względem niej transcendentnego (przez myśl, wyobrażenie, percepcję) nie może być z tym czymś tożsama, identyczna. To, co obejmowane działaniem świadomości – „jest”. Sartre opatruje to mianem bytu-w-sobie (*en-soi*). Ponad 600-stronicowe dzieło Sartre'a nie poświęca wiele miejsca samemu *en-soi*. Byt jest. Byt jest tym, czym jest – powiada nasz filozof. Jest gęsty, nieprzezroczysty, zamknięty w sobie, równie absurdalny i nadmiarowy, jak wszelkie jego przejawy. Natomiast świadomość (*pour-soi*) to przede wszystkim negacja bytu-w-sobie. Zadaje ona pytania, neguje, wątpi – jest dystansem bez dystansu – powie Sartre. W odróżnieniu od *w-sobie* świadomości nie ma w takim sensie, w jakim bytuje jej antagonist, pozbawiony jakiegokolwiek możliwości wykraczania poza siebie (transcendencji). To bardzo ważne rozróżnienie na *être* i charakteryzujące świadomość *exister* ma na celu podkreślenie (uwypuklenie) absolutnej i nieprzekraczalnej różnicy pomiędzy nimi. Świadomość, byt-dla-siebie, egzystencja jest tym, czym nie jest, i nie jest tym, czym jest – utrzymuje Sartre w tylekroć atakowanej i podawanej jako przykład bezsensownej wypowiedzi czy też quasi-definicji. Pisano o niej równie dużo, jak i niejasno. Pozostajmy przy tym, iż filozof, posługując się tym rzeczywiście krytycznie brzmiącym określeniem, chce przekazać czytelnikom prawdę, iż ludzka kondycja bytu-w-świecie jest czymś „wiecznie” (aż po kres naszej egzystencji) otwartym, jest wir-em wyborów, próbą ukonstytuowania czegoś trwałego („Ja”), naszej istoty, której to przecież nie posiadamy, lecz którą musimy stworzyć. Co więcej – w kontradystynkcy do zamkniętego bytu-w-sobie, który „jest” (to przecież wieczna terażniejszość) – byt-dla-siebie jest strukturą czasu-jącą, temporalną, rozpiętą – by tak powiedzieć – pomiędzy tym, co było,

jest i będzie. Trudno bowiem o tak pożądaną przez człowieka trwałość, solidny grunt, na którym dałoby się stworzyć określone postawy, wartości czy dzieła. Słowem, nasza egzystencja jest głęboko naznaczona rysem nicości i nicościowania.

Wszystko to, co podejmujemy w trakcie nieuzasadnionej, pozbawionej racji istnienia egzystencji ludzkiej, ukazuje nam ów swoisty brak (*manque*), w którym „egzystujemy” – ową nicość, którą staramy się – jak poetycko stwierdza Sartre – zbliżyć, nadając sobie pozory uzasadnienia i usprawiedliwienia. Nie jest to kondycja godna pozazdroszczenia, podkreśla filozof. Znaleźliśmy się bez żadnych ku temu powodów w świecie, w którym musimy egzystować, a którego nie wybraliśmy przecież. Ten zespół faktyczności (swoiste *a priori* egzystencjalne) w niczym nie ogranicza jednakże naszej wolności, na którą jesteśmy skazani: musimy siebie wybrać wobec środowiska, języka, „Innych”, którzy otaczają nas i chcą nam „nadać” określony, bliższy istocie rzeczy niż świadomości, status ontologiczny. Stąd świadomość wolności, wyborów, odpowiedzialności, brak racji i stałość nietożsamości (nicość, *néant*) rodzi fundamentalne doświadczenie trwogi. Nie ma ona określonego przedmiotu (jak strach), lecz jest trwożeniem się przed niczym, jest – co ważniejsze – ciągłym uświadamianiem nam (przez nietetyczną operację świadomości) kondycji bytu skończonego, „skazanego” na wolność i jej korelat – odpowiedzialność, jest uświadamieniem braku i rozszyfrowaniem dwóch strategii obronnych – sławetnej fałszywej wiary i ducha powagi. Ich zamiarem jest oddalenie presji, wyciszenie trwogi spowodowanej wolnością i świadomością nicości, ale od tych dwóch wyznaczników egzystencji nie jesteśmy w stanie się uwolnić. Nawet gdy przyjmijemy byt rzeczy, to i tak pozostaje to naszym wolnym wyborem.

Wzmiankowany powyżej zespół wyznaczników egzystencji-w-swiecie zostaje przeanalizowany w interesującej nas tu najbardziej ponad stronicowej części *Bytu i nicości*, noszącej nazwę *Psychoanaliza egzystencjalna*. Wyjściowy brak uzasadnienia nicości, egzystencja, trwoga, absurd i czasami dramatyczne próby ukonstytuowania własnej natury (*essence*) rodzą szczególnego rodzaju pragnienie położenia kresu temu stanowi rzeczy, innymi słowy, pragnienie przekroczenia swej pierwotnej kondycji. Owa *désir* to – jak powszechnie wiadomo – niezniszczalna, nierealizowalna wartość, byt paradoksalny, samosprzeczny, ontologicznie niemożliwy. Najprościej da się go określić jako stopniową fuzję (*fusion*) dwóch „odwiecznych” antagonistów: *pour-soi* i *en-soi*, ale efektem finalnym miałyby być świadomość (przy zachowaniu wszystkich swych uposażeń) o trwałym charakterze, owym „jest” bytu-w-sobie. Byłaby to *chose-liberté*, świadomość – rzecz, o której Sartre rozpisuje się między innymi

w analizach współczesnej poezji. W ten to sposób dochodzimy do wrót Sartre'owskiej psychoanalizy egzystencjalnej. W założeniach filozofa spełniała ona rolę hermeneutyki redukcyjnej.

Podobnie jak ortodoksja freudowska, również psychoanaliza w tej wersji miała sprowadzić wielość do jedności, ale Sartre-fenomenolog odrzucił samo pojęcie (*eo ipso* funkcję i rolę) nieświadomego, cenzury i represji jako po prostu niemożliwe i materialnie, i formalnie (cenzor nie może nie wiedzieć, co i dlaczego cenzuruje – mawiał Sartre). Świadomość na wszystkich swych poziomach jest – lepiej – ciągle pozostaje spontaniczną, przezroczystą i świadomą siebie w każdej intencji mocą (jedynie *falszywa wiara* mogłaby pełnić rolę równorzędną – dodawał). Chodziło o to, by w oszalamiającej ilości tzw. wyborów cząstkowych wykryć jeden generalny projekt, do realizacji którego zmierza każdy z nas. Wiemy już, iż egzystencja (rzeczywistość ludzka – *réalité humaine*) pragnie ukojenia, oddalenia od siebie presji wolności i wyciszenia trwogi. Innymi słowy, chce *być*, ale na zasadzie *egzystencji*. Pragnie pojąć trwałą istotę, ale pozostać wolna. Jest to bezużyteczna (*inutile*) żądza każdego z nas, co Sartre tak znakomicie przedstawia w figurach dyskursu artystyczno-filozoficznego: od pragnień Antoine w *Mdłościach*, przez Oresta, Mathieu, Daniela czy więźniów z Altony, jak również – o czym za moment – u Baudelaire'a, Geneta czy Flauberta. Łąco przewidzieć, iż jest to pragnienie towarzyszące ludzkości od zarania jej świadomej historii: zastąpienia Boga, zajęcia jego miejsca.

Ta żądza fuzji dwóch niemożliwych do pogodzenia bytów, *exister* i *être*, jawi się na horyzoncie człowieczej projektowości niczym ideał, ku któremu zmierzamy i który pragniemy realizować za wszelką cenę. Być konkretnym, неповtarzalnym i zindywidualizowanym Piotrem, Pawłem i Małgorzatą i być jak uniwersalna, powszechna i konieczna istota. Widać w tym towarzyszącą nam przez cały czasookres naszej świadomości, wolnej i spontanicznej egzystencji, transcendencję (transpondencję – powie Marcel z pozycji egzystencjalizmu teistycznego) ku scaleniu bytu-dla-siebie z bytem-w-sobie. Ale warunkiem jest zachowanie statusu bytu wolnego, przezroczystego (*lucide*), czyli nieuronienie czegokolwiek ze znaczonej absurdem, nadmiarowością (*de trop*), brakiem kondycji bytu świadomego, bytu-świadomego-świata, tego, który u Sartre'owskich bohaterów egzystencjalnej przygody ewokuje mdłości (*la nausée*), jak i niejako naturalnych *antagonistów* – *les autres*. Zespół metafizycznych niemożliwości (dla-siebie-w-sobie), pogłos Hegłowskiej dialektyki Ducha Absolutnego, to byty niemożliwe, paradoksalne (Bóg, Piękno, Dobro), a przede wszystkim nieziszczalny projekt jednostki.

Lektura jednej z najwybitniejszych prac Sartre'a po przeszło sześciu dekadach może być uprawiana na wiele sposobów: jako przyczynek do ogólnej wiedzy o samym egzystencjalizmie autora *Huis Clos*, jako przykład bogatej postfreudowskiej tradycji czy wreszcie jako – w moim przekonaniu – ciągle pasjonująca historia powikłanej, dramatycznej egzystencji jednego z najwybitniejszych twórców XX wieku. Nie będzie to obcowanie z klasycznym (w sensie encyklopedycznym) tekstem, lecz coś, co Kierkegaard opatrywał mianem niepowtarzalnego stopu treści i formy. Oczywiście, iż po ponad pięćdziesięciu latach mierzonych badaniami Szkoły Genewskiej, po kapitalnym studium H. Mayera (*Odmieńcy*), teoriach Coopera, Lainga, Sasza, po Levinasowskiej próbie rehabilitacji *autrité*, a nawet marksizujących studiach Goldmana, strukturalistycznych Barthes'a czy Foucaulta, Agambenowskim *homo sacer*, wreszcie po Deleuze'owskich pojęciach przemocy i totalizacji lektura ta będzie inna. Ukazana w *Saint Genet* hermeneutyka gry z losem nabierze z racji historycznych innego wymiaru. Czy bardziej uniwersalnego? Jest oczywiście, iż dzisiejszy czytelnik nie doświadczy owej Benjaminowskiej aury – dziś trudno już odtwarzalnej atmosfery lat 40. czy 50. powojennego Paryża, sceny, gdzie przetaczał się akt końcowy Genetowskiej „przygody wolności”: wyrywania go z miażdżących trybów maszyny prawnej. Argumentem podniesionym w obronie tego złodzieja, męskiej *pédé*, pozera, mordercy i co potworne do dnia dzisiejszego dla wielu Francuzów – zdrajcy i hitlerowskiego kolaboranta była jakże zanikająca obecnie w przerażającym tempie *haute culture*: dzieło geniusza, o czym przekonywali koryfeusze nie tyle francuskiej, co właśnie europejskiej kultury: Sartre, Simone de Beauvoir, Gide, Cocteau, Bourbon de Busset. Uratowanie Geneta przez sam fakt uznania jego dzieła znalazło finał w *Saint Genet*, studium otwierającym wydanie dzieł zebranych tego poety, dramaturga, powieściopisarza, „autobiografisty”. Gdyby zestawzić studia nad Baudelaire'em, Genetem, Pongém, Blanchotem, a później Flaubertem i pokusić się o pewne zestawienie z dziełami innych przedstawicieli tego nurtu egzystencjalistycznego, to należałoby bezwzględnie wymienić studia nad twórczością Scribe'a i romantyków (Kierkegaard), Szestowa nad Dostojewskim, Tołstojem i Nietzschem, Jaspersa nad Strindbergiem i van Goghciem. Ingrendium stylistyczno-formalnym tych studiów z zakresu egzystencjalnej hermeneutyki (gry artysty z rzeczywistością, której nie wybrał, ale wobec której musi siebie wybrać i określić budowaną istotę) jest egzystencja konkretna (*inimitable*), uchwycona w każdym liczącym się szczególe (czasami pozornie nieważkim), egzystencja ukazująca miejscami okrutną, absurdalną, ale niepowtarzalną projektowość – to, co Sartre nazwie ową *passion inutile*. Przejdźmy zatem do bardziej szczegółowego omówienia tego dzieła z zakresu psychoanalizy egzystencjalnej.

Ogólna klasyfikacja liczącego ponad 600 stronnic dzieła Sartre'a jest niepomierne trudna. Nie jest to klasyczna biografia ani też dzieło pozostające w orbicie wpływów klasycznej lansonowskiej krytyki literackiej. Sartre mówił o pewnej *roman Vrai* – powieści prawdziwej, mając zapewne na myśli egzystencjalną zgodność tzw. faktów z życia z projektem generalnym Geneta. Śledząc od momentu inicjalnego poprzez kolejne etapy (kryzysy) pochod wolności tego geniusza, Sartre w zgodzie z założeniami swej psychoanalizy – wspartej o bezcenny materiał, którego zabrakło w *Baudelaire* i *Flaubert*, tj. wywiad – odtwarza kolejne etapy tej „syntetycznej rzeczywistości ludzkiej” (egzystencja-w-niepowtarzalnej-sytuacji). Tezą pilotującą (*thèse pilote*) Sartre'owskiej analizy i opisów staje się stwierdzenie, iż geniusz jest wyjściem z sytuacji ekstremalnych. Filozof posługuje się także nośnym na gruncie egzystencjalizmu terminem *situation*, czyli zespołem zastanych przez nas „danych”, wchodzących w skład faktyczności. Ta ostatnia napawa po prostu przerażeniem. Jean jest produktem „nadmiarowym”, efektem deleuzjańskiej schizofrenii społecznej czy też – by zastosować terminologię frankfurczyków (sięgających do ideologii marksistowskiej) – takim towarem, który „wchodząc na rynek”, nie zostaje objęty regułami popytu i podaży działającymi w rozwiniętym społeczeństwie kapitalistycznym. Alienacja społeczna czyni Jeana podwójnie zbędnym. Słowem, jest on synem nieznanego ojca i matki pełniącej usługi, na które w swej obłudnie podwójnej moralności „uczciwe” społeczeństwo przyzwala. Wypluty pospiesznie z jej łona, w tajemnicy przed „Innymi” (to przecież klasyczny „wypadek przy pracy”), porzucony na przysłowiowym bruku ogromnej i pazernej metropolii, Genet zostaje przejęty (ale – podkreśla Sartre – nie jest to „normalne” wejście w świat) przez maszynę państwa rozwiniętego kapitalizmu.

W swej znakomitej biografii (pochodzącej z lat 90. XX stulecia) White dociera do ujawnionych dopiero po śmierci Geneta (1986) materiałów. Wynika z nich jednoznacznie (co tak genialnie wyczuwał Sartre), iż ta społecliwość „opiekuńczej” Republiki Francuskiej polega – w przypadku tak okrutnie potraktowanych przez los (dla egzystencjalisty ta kłisza myślowa rozumiana jest w szczególnie sposób, jako owa *facticité*, wobec której wybieramy siebie) – przede wszystkim na brutalnym odbieraniu i tłamszeniu wolności i spontaniczności, co jest równoznaczne z marginalizacją takich jednostek. Gdy idzie o ową *destination* Genetowską, to wprawdzie to rodzina zastępcza – fakt bardzo istotny, utrzymuje Sartre w przeprowadzanej przez siebie procedurze psychoanalitycznej – bogobojnych wieśniaków w odległej od Paryża farmie w Morvan.

Niedoświadczony Genet (bo przecież o niewinności i niepokalaności dziecka nie sposób mówić na gruncie jakiegokolwiek wersji psychoanalizy) zatapia się w żywiole natury. Jest to kojąca cierpienia małego wyrzutka

przyroda: szum strumyka, śpiew ptaków i bujna roślinność. Ten rozdział dzieła jest jednym z nielicznych fragmentów *opus* Sartre'a, gdzie filozof wyraża się niemalże z czułością o świecie przyrody, której – jak zapewne pamiętają czytelnicy *Mdłości* – żywcem nie znosi. Innymi słowy, to właśnie ten pierwotny świat niejako dokonuje prawdziwej adopcji małego Jeana. Ale – jak opisał to Sartre już w pierwszym studium *Baudelaire* – życie dziecka jest regulowane przez specyficzne relacje bycia posiadanym (*Avoir*) przez rodziców i posiadania ich zarazem (*mon petit, ma cheré mère*). W odróżnieniu od wiecznie rozdrażnionego i nadwrażliwego Charles'a Baudelaire'a (pragnącego w klasycznie freudowski sposób pojąć matkę), Jean jest posiadany (*être possédé*) i to w podwójnym sensie. Po pierwsze, jak każdy (nawet „wadliwy”, wątpliwej jakości produkt) musi on znaleźć nabywcę, musi zostać przejęty przez rynek (Innych), bowiem byłby żywym *memento* niesprawności systemu. Po wtóre, relacja nacechowana pasywnością (być posiadanym) jest zgoła czymś nienaturalnym, wyalienowanym i zdepersonalizowanym. Powszechny absurd istnienia zostaje tu pogłębiony: decyzja maszyny urzędniczej, i tak już przecież absurda, o przyjęciu Jeana przez właśnie tych, a nie Innych – dodajmy za filozofem – dokonuje się bez żadnych ku temu racji. Rodzi to – powiada Sartre – świadomość totalnego wyobcowania i rozdarcia pomiędzy *jest*, *było* a *być powinno*. Inaczej, świadomość nieszczęśliwa (Sartre wielokrotnie nawiązuje do Hegla w wydaniu Kojéva) będzie wiecznie niezadowolona, ale w tym przypadku nie dąży, nie przebiega do zmiany swej sytuacji, do zniesienia jej. Jean, inaczej niż „rozpieszczone” dzieci „swych rodziców”, przyjmuje pasywną postawę. Na gruncie psychoanalizy egzystencjalistycznej z trzech kategorii: *Avoir*, *Faire* i *Etre* pierwsza, tj. posiadanie, opisuje szczególnie związek między podmiotem a przedmiotem posiadania. Pamiętamy, iż bolesna świadomość braku uzasadnienia (fundamentu) ludzkiego zaistnienia i istnienia inspiruje nas do przekraczania tego stanu. Wchodząc w relację posiadania – twierdzi Sartre – staję się źródłem istnienia, racją takiego bytu („mam”, „to jest moje” i „dlatego to jest”, „jest właśnie takie, a nie inne”). Rozumowanie, jakie musiał przeprowadzić ten paroletni chłopiec, jest osłabiająco proste: jeśli wejdę w posiadanie czegoś, to stanę się racją, źródłem takiego istnienia, a tym samym (może to swoista magia) przekroczyć (*dépasser*) swoją kondycję: zbliżnię ów brak, którym jestem, odrzucę ów stan bierny, przejdę do aktywnego (z *posiadany* do *posiadam*). W ten to sposób (oczywista uświadamiany Genetowi przez Sartre'a podczas długich, męczących badającego i badanego konsultacji) przyszły autor *Pokojówek* wkracza na drogę tego, co Inni – w postaci instytucji społecznych, państwowych, aparatu przemocy – nazwą kradzieżą (tak jak w przypadku Camusowskiego obcego – zbrodnią), a co dla niego samego będzie jedy-

nie próbą odwrócenia relacji egzystencjalnej. Przedmiotem, poprzez który Jean ma odwrócić („znieść” w sensie heglowskim) swój los, jest zamknięta, skompaktowana kula (pełnia bytu?) smacznego piernika. Próba wejścia w relację posiadania prowadzi do pierwszego kryzysu świadomości nieszczęśliwej (*conscience douloureuse*). Bacznie obserwowany przez ukrytego w przepastnej kuchni wieśniaka, Jean zostaje uchwycony spojrzeniem Innego. Niemal w jednej sekundzie (jakże brzemiennie dla jego dalszego życia) chłopiec przechodzi ze sfery niezdyskryminowania (jest bez formuły, nie posiada jeszcze istoty) do sfery tego, co jest, a raczej tego, czym *się jest*. Czyż – jak rozpisuje się Sartre w poetyckim rozdziale *Oszalamiające słowo* – fraza *Tu es voleur* (jesteś złodziejem) nie jest prześmiewczym, demonicznym chrztem (którego dopiero teraz udziela się temu chłopcu), a owo *regard* (spojrzenie) od tyłu – „klasycznie” homoseksualną defloracją, przeprowadzającą, jak pisał w *Dzienniku uwodziciela* Kierkegaard, samą „niewinność” na drugą stronę? Co więcej, tak krytyczna sytuacja staje się swoistym *memento* dla przyszłego życia Geneta: tej znajdzie, podrzutkowi, którego posiadać może każdy, odmawia się prawa posiadania Innego. Paroletni chłopak podejmuje zatem skomplikowaną („dialektycznie wywrotną”) grę ze światem Innych (nawet zaprzyjaźnieni z Genetem obrońcy z urzędu i wyboru nie rozumieli jej do końca). Skoro z tą frazą: „Jesteś złodziejem, Jean” (mającą wszelkie znamiona wyroku) nie sposób walczyć, bowiem – tłumaczy Sartre – jest to wyraz zachowania konserwatywnej społeczności, budującej egzystencję na *Avoir*, a nie – jak np. robotnicy wielkomiejscy – na *Faire* (czynieniu), ten ciągle dobry, szczery, wierzący Bogu i ludziom chłopiec pokornie przyjmuje wyrok, utożsamia się z dopiero co „odkrytą” istotą i naturą złodzieja. Akceptując istotę (to, czym się jest), Genet oddaje swą subiektywność (świadomość braku) i wolność we władanie tego, co zewnętrzne (*en dehors*), a więc zbliża się w stronę bytu rzeczowego (*jest tym, czym jest*).

W świetle Sartre’owskiej psychoanalizy w każdym procesie reifikacji *Inny*, obejmując mnie *spojrzeniem* (*regard*), czyni mnie tym, czym mam być, dokładnie tym, czym jestem-dla-innego. W rezultacie takiego aktu ów brak, który egzystuje, dążność do uzyskania tożsamości i napędzany wolnością projekt generalny zostają zatrzymane – przechodzą do sfery bytu rzeczowego. Oczywiście, że mogę (dopóki egzystuję) podjąć walkę ze spojrzeniem Innego, uczynić z jego transcendencji to samo, co on czyni z moją, ale równie dobrze mogę tę ontologiczną formułę przyjąć, stając się tym, czym jestem, i egzystować na modłę uczynionego legendą filozoficzną kelnera z *Bytu i nicości* jako byt nieautentyczny, zafałszowany, pozornie ufundowany na czymś trwałym – słowem wieść egzystencję łajdaka (*salaud*). W przypadku tego ośmiolet-

niego chłopca dokonano zbrodni urzeczowienia – powiada Sartre – zaprojektowano bowiem zło panujące w każdej społeczności i niczym z biblijnego raju przepędzono małego Jeana z Morvan, by w ten sposób uchronić „prawowiernych”, uczciwych i posiadających dobra wieśniaków.

W odróżnieniu od Baudelaire’a i Flauberta, między 10. a 15. rokiem życia dojrzewający Jean – świadomy zła, które ucieleśnia (Sartre sięga do języka mitologii biblijnej) – postanawia ową wiedzę (*connaissance de soi*) opartą na aktach refleksji o „Ja” (świadomość świadomości) doprowadzić do ostateczności, przebadać i doświadczyć wszelkich aspektów swej „złej” natury. Będąc przedmiotem zła, Genet upodmiotowił je. To dążenie do uzyskania pełni przekształca się w serię przestępstw, przypadków łamania prawa, upodleń, dokonywanych jednakże zgodnie z przyjętą istotą-w-złu. Innymi słowy, Genet będzie powtarzał, cyzelował, ulepszał każdy przestępczy czyn, by osiągnąć perfekcję (jego życie „ogłada” przecież Bóg). Ten okres życia młodego Geneta znaczone jest przede wszystkim kategorią *Faire* (czynu), gdzie wolność (podmiot Genet) dokonuje wyborów, by ukonstytuować „wartość” – fuzję *en-soi-pour-soi*. Jak pamiętamy, Genetowi społeczeństwo „sprawiedliwych” odmówiło praw do posiadania czegokolwiek. By je odzyskać i włączyć do owego *demarche* ku realizacji projektu generalnego, Genet dokona jeszcze jednej konwersji: stanie się homoseksualistą. Ta nieakceptowalna i potępiona w oczach społeczeństwa i jego instytucji „poważna” dewiacja ma posłużyć Genetowi jako narzędzie do odzyskania i ponownego przejścia pożądanego przez Innych obrazu (*image*) siebie samego.

Umieszczony w osławionej instytucji karnej Mettray (*a hotbed of crime*, napisał po latach White), nierokujący nadziei na społeczną rehabilitację, młody przestępca będzie ciągle odgrywał – w sensie Kierkegaardowskiego *powtórzenia* – sytuację pierwotnego upadku. Ale teraz łączy się to z konwersją homoseksualną. „Podchodząc” do więziennych *super pèdes* (porównywanym w Sartre’owskim studium do reprezentantów rasy panów, jak i też Kafkowskich urzędników-oprawców), młody Genet liczy na odzyskanie – jak mniema – posiadanego przez nich obrazu, wyobrażenia Genetowskiej *essence* istoty-w-złu. Lecz tu doznaje rozczarowania. Po odbytych stosunku homoseksualnym ci domniemani władcy więziennego świata, ważne postacie w hierarchii więziennej grypsery, okazują się zwykłymi przedmiotami – zaspokojoną, bierną cielesnością. Podczas długich rozmów z Sartre’em Genet przyznaje, iż ta hermetyczna rzeczywistość więzienna, oparta na niezrozumiałym dla „zewnątrza” kodzie postępowania, zrodziła w nim swoistą intuicję, epifanię świata jako spektaklu, baletu „dobra i zła”. I to właśnie wtedy – przyznaje Genet – w krytycznym momencie życia, „mocą strachu, przerażenia tą innością, został pchnięty aż do krańców tego, co wieczne, wstrętne i podłe”.

Ten świadomy wybór, przeniknięty dorystyczną postawą wobec siebie i świata, w którym trzeba się odnaleźć, zostaje porównany przez Sartre'a do swoistej metody metod – Genetowskiego *Dubio*. Sartre porównuje ją do Husserlowskiej *epoche*, tylko z założeniem, iż nie jest to neutralizacja tezy o istnieniu, lecz kategoryczne odrzucenie świata, który niegdyś odrzucił jego samego.

Taki wybór prowadzi do osiągnięcia stanu (*étape*), w którym Genet będzie panem samego siebie. Przekroczy – jako oddalony od świata małości ludzkiej – „święty” porządek spraw i celów ziemskich, stanie przed obliczem powołanego niegdyś na świadka Boga jako ten, który w swej skromności jest sługą bożym „czyniącym swą istotę”, ale zarazem w swej pysze „jest panem siebie samego”. Od momentu owej epifanii świata-jako-gry Genet wkracza na długą i znaczoną jakże licznymi poniżeniami i wręcz totalnym upodleniem drogę zła. Wszystkie złodziejskie podróże, wypadki za granicę Francji (w tym do Polski, Czechosłowacji, Niemiec i Hiszpanii), prostytutka, donosicielstwo to nic innego, jak owa *désir* konstytucji ciągle stwarzanej złej natury w serii konkretnych działań. Czyż nie jest to – zapytuje Sartre – próba usankcjonowania dramatycznej kondycji bycia naznaczonym stygmatem? Czyż nie jest to oczekiwanie na aprobatę, jakiej domaga się ten samozwańczy „pomazaniec boży”? Spodlony złodziej, zabójca, zdrajca i gwałcień wszelkich praw i kodeksów chroniących społeczeństwo może z dna totalnej alienacji tym dobitniej wyartykułować przerażającą prawdę uzyskaną w drodze okrutnych doświadczeń. „Ja” to przecież zło, które dali mi Inni, ale skoro Inny to – po odrzuceniu i wyrzeczeniu się świata ludzi – sam Bóg, więc tym mocniej Genet będzie dążył do wyeksponowania i realizowania w świecie rzeczywistym świętości-w-złu. Ale cóż to oznacza?

Przywołujemy raz jeszcze formułę, którą Sartre określa stosunek czegoś takiego jak istota (*essence*) do istnienia (*existence*): jesteśmy tym, czym nie jesteśmy. Dokonując serii drastycznych wyborów zła, Genet różnymi drogami poprzez wielość owych przygód wolności usiłuje dojść do swej istoty. W tym konkretnym przypadku oznacza to jeszcze bardziej wyrafinowaną, perfekcyjną zbrodnię (czy serie zbrodni), *mal absolu*, a więc zło złożone w ofierze (skoro społeczeństwo nie chce go przyjąć albo przyjmuje niewłaściwie) Bogu. Wyostrzona świadomość takiej ofiary prowadzi Geneta do modyfikacji sposobów osiągania tego ideału – fuzji istoty z istnieniem. Innymi słowy, będziemy świadkami przekształcenia zbrodniarza w artystę. W rozdziale *Etrange enfer de la Beauté* Sartre wraca do fundamentalnego rozróżnienia świata percepcji i wyobraźniowości. Genet, doprowadzając popełnione zbrodnie do coraz doskonalszego stanu, oddaje społeczeństwu prawowitych (*justes*) to, co od nich otrzymał: zło. Sartre utrzymuje, iż zło jest czymś wysoce indywidualnym,

istniejącym tylko i wyłącznie poprzez działanie (wybór) wolności jednostki. Ale między powszechnym dobrem a indywidualnym złem zachodzi ścisła współzależność. Można by nawet stwierdzić, że zło jest fundamentem, podporą dobra – odtwarza rozumowanie Geneta Sartre (notabene ten stosunek do wyboru zła jako projektu cząstkowego pojawi się już na samym początku sławetnego *Dziennika złodzieja*). Jeśli Genet wydaje swoich kolegów, służy dobru – społeczeństwo unieszkodliwi „złych”; prostytuując się, chroni innych młodzieńców przed tym procederem; kradnąc, zmniejsza stan posiadania bogatych. Ale w końcu sam wpadnie w sidła tego *epimenidejskiego* sofizmu.

Zło jest tym, czego Genet tak pragnie i pożąda w formie absolutnej. Wszystkie jego wysiłki (jakże przecież ryzykowne) muszą się zakończyć klęską. Czy to właśnie w wieku 25-30 lat, gdy Genet jest już dojrzały i zajmuje wysoką pozycję, w tym klasycznym *autre monde* (antyświecie) sartre'owskim rodzi się „korekta” dróg prowadzących do realizacji wyboru pierwotnego? Sartre jest znakomicie przygotowany do uchwycenia tego przejścia z *modi* percepcji do *modi* wyobrażeniowości, mocy, jak określił to jeszcze w *Wyobrażeniu*, dokonującej odwrotu (*recul*) od świata zakładanego jako rzeczywisty. Genet zdaje się idealnie potwierdzać koncepcję sartre'owską. Opuszcza on sferę konkretnego działania, sferę „całości bytu”, którą świadomość obejmuje siatką intencji, dając namiastkę, surogat, zastępstwo bytu – jego pozór, iluzję. Jeszcze inaczej: to, co ludzie *esprit de sérieux*, sartre'owscy łajdacy biorą za prawdę bytu, zostaje przekroczone siłą wyobrażeniowości: świat staje się polem gry, Genetowską *pantomime* przepelnioną komediowymi gestami, quasi-czynami. Genet nie kradnie już, lecz udaje kradzież (tak jak we wspomnianej grze w Metteray, polegającej na bezszmerowym wyciąganiu chusteczki z kieszeni śpiącego współwiewnia), nie kocha się z klientem jako płatna *pédé*, lecz „roi onanistyczne obrazy”, nie napada, lecz nabiera ofiary, czerpiąc satysfakcję z samego strachu i przerażenia. Słowem, odgrywa różne, niegdyś mające miejsce w faktyczności sytuacje, które tworzył lub których był uczestnikiem. Z perceptywnego oglądu, konstytucji świata *faktyczności*, nie pozostanie już wiele pod naporem nowej siły, jaką Genet odnajduje w sobie: siły neantyzacji (nicościowania) lub wyobrażania.

Konwersja, jaką przechodzi Genet, zostaje opisana przez autora *Bytu i nicości* w kategoriach przejścia od etyki zła (już od Kierkegaarda etyka zawiera to, co ogólne, uniwersalne) do ściśle zindywidualizowanej estetyki. Teraz ów projekt ku fuzji będzie realizowany środkami artystycznymi. Od utrzymującego jeszcze ściśle więzy z rzeczywistością *Dziennika...* po *Cud róży* obserwujemy działanie tej niesamowitej siły *imagi-*

naire. „Oślawione” Barrio di Chino w Barcelonie, miejsce potwornego upodlenia Geneta, skupisko wszelkiej zgnilizny, to najpiękniejsze miejsce pod słońcem. To wszystko, co potworne (głód, wszy, choroby weneryczne, slumsy), zostaje przekształcone mocą owego *recul* w odwrotną rzeczywistość. Slumsy stają się pałacami, brutalni zbrodniecy to owi *Angelli* – wysłannicy dobrej nowiny, prostytutki to niepokalane dziewice, a głód staje się obfitością. Od tego momentu (przejście w stronę estetyki) Genet rozpocznie tę znaczącą niekwestionowanymi arcydziełami grę z rzeczywistością. Każdy z tych artystycznie dokonanych aktów neantyzacji świata rzeczywistego zostaje genialnie osadzony w formie i materii dzieła: w poematach, powieściach, dramatach. Dzieło sztuki „rozbije” zatem świat Bytu i Dobra, a więc domeny panowania „sprawiedliwych”, świat nie-do-przyjęcia przez Geneta. Jest to wierna kontynuacja złożonej przez przyszłego twórcę rezolucji: skoro skazaliście mnie na zło, będę je czynił wszystkimi dostępnymi mi sposobami. Ale teraz jednym z tych *dé marche* jest właśnie sfera sztuki jako wyraz projektu generalnego. To dopiero w jej obrębie Genet zbliża się – ale tylko symbolicznie – do upragnionej fuzji, „zakazanego” piękna, tej sartre’owskiej wartości, która jest przecież czymś niemożliwym.

Podobnie jak w serii przestępczych czynów, tak samo w wizji artystycznej Genet szuka spełnienia swojej istoty-w-złu, a osłabiając (neantyzując Byt), zagraża jego najgłębszej strukturze. Niegdyś odbywało się to w świecie realnym: w gwałtach, prostytutce, włamaniach i zdradzie, a teraz poprzez kreację piękna, którym Genet-artysta wyklęty, święty-w-złu, deprawuje prawowiernych. Celem tego ataku stają się „świątynie” i „instytucje” strzegące praw do istnienia „usprawiedliwionego”, posiadającego wszelkie racje i umocowania moralne i bytowe, słowem: społeczeństwo odrzucające od siebie zło. Ale doprowadzając do stanu korozji taki świat, magią i mocą swej sztuki Genet upomni się o prawa świata, w którym czynione przez banitów moralnych zło jawi się jako element wolności człowieka, jego wyborów i częściowych projektów. Stąd też dzieła Geneta stanowią rodzaj pułapki, sidła czyhających na „niewinnego” jeszcze odbiorcę. Są próbą przeciągnięcia go na „drugą stronę”. Obcując z dziełem Genetowskim – konkluduje Sartre – bierzemy udział w czarnej mszy, poddając się wizji jednej z najbardziej wyrafinowanych form sztuki XX stulecia. Iluzja i czar są jednak wyrazem najautentyczniejszego projektu: osiągnięcia tego, czego odmówiono pozbawionemu istoty bytowi-dla-siebie.

Existential Project as Game with Reality.
Saint Genet – Comédien et Martyr Today

The article is an example of the so-called existentialist psychoanalysis. Sartre's work is still an inspiring and the valid interpretation.

Piotr Mróz – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

ALEKSANDRA PAWLISZYN

DZIEŁO SZTUKI A MISTERIUM PRZEMIANY

Tekst poświęcony jest ukazaniu siły wpływu dzieła sztuki na człowieka, siły wywołującej w istocie ludzkiej rodzaj porażenia (H.-G. Gadamer), nakazującego porażonemu zmienić swoje życie... Będzie więc to opowieść poruszająca wątki Heideggerowskich rozważań na temat dzieła sztuki, które zostaną ujęte w świetle pewnych aspektów ontologii cielesności M. Merleau-Ponty'ego, co da rozpoznanie prawdy dzieła jako prześwitu dobiegającego z „serca cielesnego bytu”.

W oparciu o hermeneutykę filozoficzną Gadamera rozpoznana zostanie specyficzna czasowość dzieła sztuki, organizująca egzystencjalne przeżywanie czasu w czas życia codziennego, czas skryształizowany w dziele oraz czas święta. Okaze się, iż kaskada czasów uwolniona przez dzieło sztuki ujawnia jego cechy transgresyjne.

Dzieło sztuki jako otwierający nas na doświadczenie trwogi przed unicestwieniem i śmiercią kryształ prawdy zinterpretowane zostanie także w kontekście przemyśleń G. Bataille'a na temat erotyzmu. Twórca i odbiorca przedstawia się wówczas jako kochankowie istnienia, a kryształ dzieła – jako zrodzona z rosy bólu i radości ekspresja suwerenności ludzkiej, zaświadczaająca o uczestnictwie człowieczego wysiłku twórczego w boskim ziarnie Logosu (Heraklit).

Różna od niedotykalności niewidzialność

Umykająca chwila niewidzialnego czasu, dotykając w sercu przestrzeni cielesnej, inicjuje istnienie pełne barw, dźwięków i smaków, istnienie, które istota ludzka może jedynie musnąć.

Istotę ludzką jednak wypełnia pragnienie, by zatrzymać to subtelnie kuszące swą niedotykalnością, zawsze umykające istnienie. Tak więc uwiedziona ową niedotykalnością ludzka istota ze wszystkich sił będzie chciała zatrzymać to, co wciąż umyka, zapagnie – jak dziecko – zbudować zamek z piasku...

Tradycyjnie ujęty substancjalny byt zdaje się być właśnie takim zamkiem, który rozsypując się, anonsuje niewidzialny puls istnienia i zarazem ujawnia, że nasze unoszenie się w nurcie zmiany wszechrzeczy nie napotka żadnego stałego ładu... Taki niebezpośredni dostęp do bytów czasoprzestrzennego, horyzontalnego świata Jacques Derrida oddaje za pomocą metafory ontycznej¹, zauważając, iż leżąca u jakichś „podstaw” (np. podmiotu transcendentального) metafora jest śladem po rozsunięciu między tym, co przestrzenne, i tym, co czasowe. Jest zatem owa metafora jakby grą bezgruntowych refleksów, pełgających na krawędzi przestrzeni i czasu, wprowadzających też zawirowania w koło toczącego się istnienia, które właśnie c z ł o w i e k o w i objawia swą nieoczywistość...

Istnienie samo, wyślizgując się łupinie ludzkiej, tańczącej nad przepaścią nieistnienia taniec zwany życiem, tworzy także siatkę znaczeń czasoprzestrzennego świata, w którą czasami wkrada się Inność, w nią zaś uderza piorun, by mocą gromu wskazać na niewidzialność różną od niedotykalności, mianowicie na niewidzialność wertykalnego porządku świata (Heraklit B. 64)². Za Heraklitem więc rzec by można, iż to, co niespodziewane – zew piorunu – przynosi właściwe rozpoznanie tego, co rzeczywiste, co czasoprzestrzenne i niedotykalne...

Prawda dzieła prześwitem dobiegającym z serca bytu

Można przyjąć, że uchwycona w egzystencjalnym spojrzeniu Martina Heideggera – jako ziemia³ – sytuacja będącego w świecie człowieka przyjmuje w uwzględniającej poznawcze uposażenie podmiotu ontologii Maurice’a Merleau-Ponty’ego profil cielesnej tkanki istnienia⁴, że zatem „drzewo i trawa, orzeł i byk, wąż i świerszcz wchodzą najpierw w podjętą przez siebie postać i w ten sposób wychodzą na jaw jako to, czym są”⁵, by tym trybem właśnie – jako φύσις (władanie ostające się we wschodzeniu⁶), jako też tkanka cielesności – wywołać w cielesności człowieka wir, wydobywający na powierzchnię wiecznej zmiany świat widzialny, pod-

¹ J. Derrida *Głos stojący na straży milczenia* [w:] tegoż *Głos i fenomen* B. Banaś (tł.) Warszawa 1997 s. 147.

² Za: K. Mrówka *Heraklit* Warszawa 2004 s. 193-194.

³ Por. M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki* J. Mizerskiej (tł.) [w:] tegoż *Drogi lasu* Warszawa 1997 s. 27.

⁴ Por. M. Merleau-Ponty *Splot-chiasma* M. Kowalskiej (tł.) [w:] tegoż *Widzialne i niewidzialne* Warszawa 1996 s. 147.

⁵ M. Heidegger, dz. cyt.

⁶ Por. tenże *Wprowadzenie do metafizyki* R. Marszałek (tł.) Warszawa 2000 s. 18.

szyty jednak tym, co niewidzialne, a co jest domniemanym obszarem widzialnego i dotykального, „który rozciąga się dalej niż rzeczy, których aktualnie dotykam i które aktualnie widzę”⁷.

Pozostając w aurze ontologii Heideggera i Merleau-Ponty’ego, można powiedzieć, iż wielka zmiana wzrastającej wciąż ziemi stawia uposażone poznawczo jestestwo wobec kopuły świata, którą swymi mocami poznawczymi rzeźbi ono z wielkiej zmiany wszechrzeczy w ten sposób, aby w sporze wywalczyć jedność świata i ziemi⁸. Wiadomo, że każdy spór jest walką, a ta skończyć się może zwycięstwem bądź porażką – stawką okazuje się tutaj ujawnienie miary „wschodzenia bytu”⁹. Rzecz zatem w tym, aby zwyciężyć – by uchwycona dynamiką zmian rysa nie pozwoliła „rozpaść się przeciwzrotnym stronom bytu”¹⁰ – aby pod podszewką widzialnego, cielesnego bytu¹¹ zagnieździł się splot pomiędzy człowiekiem i światem rzeczy, który tylko istota ludzka – drgająca bólem i rozkoszą cielesność – może przyoblec w „brzemionną ciężkość kamienia, niemą twardość drewna, ciemny żar farb”¹² i z cielesnej tkanki świata może wydobyć głębię, która podszywa to, co widzialne, co prześwituje „spoza bytu zmysłowego albo w jego sercu”¹³.

Kaskada czasu uwolniona przez dzieło sztuki

Dzieło sztuki jest więc jak przetaczająca się po lesie istnienia baśń, jak obleczony prawdą prześwit w cielesnej gęstości trwoniącego się w spełnieniach lasu – symbolu wymiaru, na którym aktualizuje się istnieniowa energia, przyjmując kształty konkretnych rzeczy.

Akceptujący rozstrzygnięcia Heideggera na temat jestestwa i prawdy Hans-Georg Gadamer rozpoznaje czas dzieła sztuki jako wyrwę w rzece codziennej zmienności. Czas ten niejako roztasowuje karty istnienia tak, że zaczynają one tworzyć niszę zadowolenia pośród obcego, bo nieustannie zmieniającego się biegu rzeczy. Człowiek spełniony to tutaj ktoś zadowolony – taki, który znalazł swe miejsce w anonimowej zmienności wszechrzeczy. To ktoś, kto ma własne imię – wyszarpięte sztormom przemiany – imię naznaczone cierpieniem i niepowtarzalnością, imię względnie trwające... Podkreślimy, że w filozoficznym uchwycie Gada-

⁷ M. Merleau-Ponty *Splot...* dz. cyt.

⁸ M. Heidegger *Źródło...* wyd. cyt. s. 44.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ M. Merleau-Ponty *Splot...* dz. cyt. s. 150.

¹² M. Heidegger *Źródło...* wyd. cyt. s. 44.

¹³ M. Merleau-Ponty *Splot...* wyd. cyt. s. 153.

mera czas dzieła sztuki to czas zakotwiczony w codzienności, codzienności wykreowanej ludzką czułością poznawczą, a nazwanej światem życia codziennego. To w nim jednostki obdarzone talentami są w stanie za-trzymać to, co do nich dobiega z serca cielesnego bytu, i przekuć na pod-waliny świata ludzkiego. Spełnieniem wysiłku twórczego byłoby więc dzieło, w którym wieczna zmiana przegląda się w skończonej egzystencji człowieka, by w ten sposób dostąpić własnego apogeum, ujawniając jed-nocześnie boskie ziarno w skończonym życiu tych, którzy umrą.

Czas umykającej wciąż codzienności konstituuje się zatem wtedy, gdy pojawia się kryształ trwania, jaki oferuje dzieło sztuki – cielesność ofiarowana cielesności – będące pełną powabu formą tego, co skryte.

Dzieło sztuki więc, mimo że tworzy je skończony człowiek, wyłania się z nieskończoności jako ślad porządku wertykalnego, który wkrada-jąc się w horyzont czasoprzestrzennego świata, wprowadza weń niewi-dzialną „nicość”, pozywającą człowieka do podjęcia twórczego wysiłku.

Z drugiej strony dzieło sztuki nie jest nim, jeśli nie ocieka bólem, jeśli nie parzy ranioną cielesnością – jeśli nie jest spełnieniem cierpienia. Zatem prześwit prawdy bycia, o którym pisze Heidegger, nasiąknięty był-by krwią.

Podsumujmy: przepojona wrażliwością poznawczą człowieka kas-kada czasów: codzienności, dzieła sztuki i święta¹⁴, niejako wgryza się w zmienność wszechrzeczy, przemieniając wieczną zmianę w świat ludz-ki – świat subtelności i twógi, rozkoszy i cierpienia... Dzieło sztuki zaś byłoby tu przejawem boskiego ziarna Logosu (Heraklit), który zniewala człowieka swą kosmiczną siłą, by ten, twórczo wnikańwszy w tkankę istnienia, swym cierpieniem twórcy wzmógł twórczą moc ziemi (Hei-degger)...

Uwięzione w kryształach dzieła jądro śmierci

Zaakcentujmy tutaj, iż wnikanie w twórczą moc Logosu zawsze będzie mierzaniem się ze śmiercią: z jednej strony ze śmiercią znikomości świa-ta dnia codziennego, z drugiej ze śmiercią stygmatyzującą zmianę w ogó-le – wówczas byłaby ona trwaniem zmiany, trwanie zaś nieustannej zmiany byłoby tej zmiany unicestwieniem. Ten, komu udałoby się owo trwanie wychwycić i nadać temu uchwytowi materialny nośnik, byłby twórcą doświadczającym kresu zmiany. Byłby więc twórcą rodzajem demiurga świata utrwalonej dziełami prawdy, obłaskawiającego śmierć

¹⁴ Por. A. Pawliszyn *Krajobrazy czasu. Obecne dociekania egzystencjalnej war-tości czasu* Gdańsk 1996 s. 148-150.

w jej jądrze. To właśnie on – obdarzony talentami przez istnienie samo – snułby opowieść o świecie człowieka, świecie, którego istotą okaże się skończoność, nadająca człowieczej ścieżce życia głęboki i niezbywalny rys indywidualności, indywidualności wypełniającej się poprzez wolność wyboru tego, za co odpowiedzialnym można być aż po kres...

Stawienie czoła – w skończonym ludzkim życiu – nieuniknionej i nieprzewidywalnej przyszłości śmierci może więc przynieść możliwość muśnięcia jądra życia i śmierci – jądra światła i ciemności. Powtórzmy, dokonać tego może jednostka nieprzeciętna, wyróżniona niepowtarzalnym darem, troszcząca się o świat w ten sposób, że otwiera się ona na cierpienie nieustannego ocierania się o urwisko nieistnienia. Twórca to zatem ktoś, kto wciąż dokonuje transgresji, by moc istnienia – której ułamek stał się jego udziałem – została zwielokrotniona w jego wysiłku twórczym, by uczestnictwo w darze tworzenia, jakiego udzielił mu los, rozkwitło w spływających potem dłoniach, niosąc szansę spełnienia tym wszystkim, którzy poszukują sensu niełatwego, niebagatelnego – sensu, który wykwita cierpieniem niespełnienia i radością spełnienia, sensu więc w rdzeniu swym ludzkiego...

Tak więc pełna bólu śmiertelna egzystencja człowieka poprzez wysiłek twórczy wstrzeliwuje się w wertykalny wymiar wiecznej zmiany, a w owym wysiłku istoty uświadamiającej sobie swój kres zmiana ta może znaleźć spełnienie. Powtórzmy tu: twórca to ktoś, kto utrwalił zmianę wertykalnym porządkiem wszechrzeczy, wyprowadzając na światło tego, co wypowiedziane, to, co ukryte było w głębinach ciemności, kto utrwalił więc sam – pulsujący życiem i śmiercią – rdzeń istnienia.

Można powiedzieć, że zaklęta w dziele sztuki śmierć płynącej wciąż rzeki istnienia staje się realizacją ludzkiej tęsknoty do nieśmiertelności, staje się ona morzem spełnień na pustyniach niespełnień – darem, na który ludzka logiczność (klasyczna) nie jest w stanie odpowiedzieć inaczej, niż zaprzeczając samej sobie. Dzieło sztuki więc, wbrew wszelkiej klasycznej logice, kusi, uwodzi, pożywa do życia, do życia na krawędzi, do wystawienia całego horyzontu dotychczasowego świata na stopienie w ogniu przemiany, na spalające przebóstwienie, na zmianę tak radykalną, że porażającą cały dotychczasowy świat – do zmiany świat ten unicestwiającej. Dzieło sztuki wzywa zatem do wydania śmierci tego, co było, żeby umożliwić to, co nadejdzie, aby w pełni otworzyć się na tajemnicę przemiany istotnej, dogłębnej, fascynującej i dekadencckiej, składającej, by zacząć żyć na nowo, by żyć pełnią życia...

Dzieło sztuki nie będzie więc sztafążem rzeczywistości, ale rzeczywistością samą, przekraczającą zakazy przyzwoitości, będzie gadającą Heideggerowską „ziemią”, przemawiającą językiem „subtelnej cielesności” (Merleau-Ponty), będzie emigrującymi w strefę Gadamerowskiej „ponad-

czasowej współczesności”¹⁵ kwantami sensu, jednoczącymi tych, którzy odeszli, z tymi, którzy są, oraz tymi, którzy przyjdą – a wszyscy oni zjednoczeni będą jedną wrażliwością na blask, prześwitujący z „serca zmysłowego bytu”.

Dla nas tutaj dzieło sztuki to rozkosz istnienia zamknięta w godzinie śmierci, to ogrom wszechrzeczy, ujawniający się tym, którzy tracą swój świat, tracą dotychczasowe życie, to percypowalny znak tego, że życie jest jak spalający się ogień (Heraklit, B. 30) – jest życiem, które dzięki śmierci żyje...

Sztuka filozofowania otwiera nas na doświadczenie trwogi

Jak się wydaje, wzbudzające trwogę przed śmiercią istnienie organizuje każdą ekspresję życia w swoistą postać woli, którą nazwać by można, za Platonem (*Uczta*), erosem myślenia, wzywającym ku temu, co piękne i dobre, a zatem rozumne. Ulegający sile tak pojmowanego erosa filozof staje się tu herosem, mającym udział w boskiej sile Logosu. Filozofowanie więc, jako mierzenie się z trwogą przed pustką, byłoby specjalną formą wnikania w tkankę istnienia, by tą drogą dotknąć nieskończoności kosmosu i stać się echem niewyraźnego pulsu istnienia. Filozof-heros mierzyłby się z boskim kosmicznym Logosem (Heraklit) i wtedy byłby niezbędnym dla owej boskości, śmiertelnym jej spełnieniem. Kochaniem bogów – jak nazwie go Platon – jest ten, kto swym trudem i odwagą rzuca wyzwanie mocom życia i śmierci. Jednakże czasami zabiegający o prawdę kochanek bogów bywałby skazany na śmieszność i kpiny tych, którzy prawdy nie poszukują, z kolei tym, którzy jej pragną, wskazywałby cel, który wzywa, by ulec ogniu przemiany.

Jeśli przyjmiemy, że filozofia jest sztuką, wówczas filozofowanie byłoby jak dzieło sztuki, a filozofujący byłby dotkniętym erosem myślenia kapłanem (Heraklit), który swym przekazem nawołuje człowieka do zmiany dotychczasowego życia. Należy jednak pamiętać, iż każda tak istotna zmiana wiąże się z podszytym trwogą balansowaniem na granicy życia i śmierci.

Podsumujmy: filozofowanie to uchwytujący prawdę dyskurs, będący rodzajem dzieła sztuki, krystalizującego prawdę o egzystencji ludzkiej.

¹⁵ Por. H.-G. Gadamer *Estetyka i hermeneutyka* M. Łukasiewicz (tł.) [w:] tegoż *Rozum, słowo, dzieje* Warszawa 1979.

Twórca i odbiorca kochankami istnienia

Zauważmy, że dzieło sztuki jako kryształ prawdy otwiera nas na doświadczenie trwogi przed unicestwieniem i śmiercią, doświadczenie, które Georges Bataille łączy z erotyzmem¹⁶. Można więc powiedzieć, iż uchwycone w cielesności dzieła, dobiegające z „serca bytu” światło może mocą błyskawicy rozświetlić „niezmierzone pole możliwości”, na którym twórca i odbiorca niczym kochankowie „zostają starci na proch”¹⁷ wobec takiej oto prawdy, że życie drży nieustanną trwogą przed śmiercią. Tutaj „starcie na proch” kochanków byłoby jak porażenie prawdą dzieła, porażenie przekazem, iż należy zawiesić dotychczasowe życie, że trzeba je radykalnie zmienić i otworzyć się na świat nowy, powstający w bólu i rozkoszy wzniosłej przemiany, która oznacza przeciwieństwo śmierci dotychczasowego świata.

Wyakcentujmy tutaj: prawda o człowieczym życiu skryształizowana w dziele – cielesności subtelnej, wiążącej cielesność ciężką (Merleau-Ponty) – wnika wysiłkiem twórcy w tkankę istnienia, by wywołać dreszcz bólu i rozkoszy w każdym, kto poczuje tajemną moc istnieniowych przemian, moc emanującą z „twarzy” dzieła. Jak powiada Gadamer: „W radosnej i strasznej grozie dzieło sztuki oznajmia: To jesteś ty – ale mówi także: Musisz zmienić swoje życie”¹⁸.

Podkreślmy, że przemiana radykalna jest zawsze przemianą bolesną, ale jest także szczęściem nieśmiałego dotknięcia granic wszechświata, doznania ogromu istnienia, którego istotą okazuje się śmierć, fascynująca tak twórcę, jak i odbiorcę.

Zrodzony z rosy bólu i radości kryształ dzieła

Jest tak, jakby subtelna cielesność tkanki dzieła była w stanie wychwycić „dynamikę całościowości”¹⁹, w której zanurzone są wszystkie elementy cielesnej gry świata. Dynamika gry dzieła jakimś tajemniczym trybem zestrzelałaby się z dynamiką całościowości, dzięki czemu wszelkie elementy nabierałyby dopiero swej „ciężkości egzystencjalnej”. Przypomina to opisywany przez Bataille’a miłosny uścisk, gdzie „wszystko zostaje objawione na nowo”²⁰, a rozróżnialne elementy pogrążają się „w rodzaju

¹⁶ G. Bataille *Historia erotyzmu* I. Kania (tł.) Kraków 1992 s. 70.

¹⁷ Tamże, s. 98.

¹⁸ H.-G. Gadamer *Estetyka i hermeneutyka* wyd. cyt. s. 127.

¹⁹ G. Bataille *Historia...* wyd. cyt. s. 97.

²⁰ Tamże.

tonięcia, w którym zniesiona jest różnica między tonącym i głębią toni”²¹. Poszukujący prawdy twórca byłby jak kochanek uwodzony kuszącą intensywnością istnienia, by się w niej zatracić, by zapomnieć na chwilę, kim jest, by wydać się „nieskończoności, w którą zblądził”. Zauważmy tu, iż prawda o nas samych przejawia się wówczas w tym, co nami nie jest, w co, mówiąc słowami Bataille’a, zblądziliśmy, porwani intensywnością płynącego z owej prawdy pożądania, aby została ona zauważona, odkryta i przeżyta, intensywnością, „która niszczy”, przeraża tak twórcę, jaki i odbiorcę, wobec których pograża się ona w skrytości, by dać się odnaleźć i na nowo wziąć w objęcia²². Zabiegi o prawdę zdają się więc być jak zmagania kochanków, którzy dotknięci żarem trwogi przed śmiercią odskakują w pustkę, objają się o ostre krawędzie wszechświatowych granic i w „bezbronności niosącej w sobie zarówno bunt, jak i apatię”²³ doświadczają ufnej bliskości wobec siebie nawzajem, jak też wobec żyjącego wszechświata.

Ułomność wszelkich zapisów subtelną tkanką cielesności tego, co nieogarnialne, a co niejako podszywa śmiertelny byt człowieka, daje siłę wyzwalającą moce wyobraźni suwerennej, zniewolonej jednak regułami przekazu jakby po to, by przekraczać ich ograniczony charakter i wówczas uwodzić bezbronną swobodą dziecka, którego szloch wobec związanej ze śmiertelnością wolności wyboru przyjmie kształt – zrodzonego z rosy łez bólu i radości – kryształu dzieła...

The Work of Art and the Mystery of Transformation

The aim of the text is to show the power of influence of a work of art on a human being. The power produces a specific shock in man (H.-G. Gadamer) which makes him transform his life... In this sense, it is a story touching upon aspects of Heideggerian considerations about a work of art, which have been presented in the light of some aspects of Merleau-Ponty's ontology of corporeality (*la chair*), thus yielding recognition the truth of the truth revealed by a work in the form of apparent chasm originating from “a heart of the corporeal entity”.

A specific temporality of a work of art has been shown basing on Gadamer's philosophical hermeneutics. It organizes the existential human time into the following: the time of everyday ordinariness, the time crystallized in a work of art and the holiday time. It turns out that a cascade of particular times released by a work of art reveals its transgressive features.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 98.

²³ Tamże.

A work of art, understood here as a crystallized truth, which makes us aware of the fear of death, has also been interpreted in the context of G. Bataille's thoughts about eroticism. An author and his addressee are shown here lovers of existence, and the crystallized essence of a work of art – as an expression of human sovereignty springing up from the dew of joy and pain. All this gives evidence of a role of human creativity in the divine grain of the Logos (Heraclitus).

Aleksandra Pawliszyn – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

LESZEK SOSNOWSKI

EMOCJONALIZM ARYSTOTELESA
I ZNACZENIE POJĘCIA KATHARSIS

Artykuł przedstawia zasadniczy problem w interpretacji pojęcia *katharsis*, który wyraża pytanie: „jaki sens funkcji celowościowej należy przypisać kategorii *katharsis*?”. Do którego elementu „sytuacji tragicznej”, tworzonej przez poetę, oratora, aktora i odbiorcę, odnosi się to pojęcie? W historii dominowało ujęcie eksponujące oczywisty element tej sytuacji, czyli odbiorcę. Jednak w dwudziestym wieku pojawiły się nowe propozycje, zgodnie z którymi kategoria *katharsis* była odnoszona bądź do aktora, bądź do samego tekstu tragedii. Interpretacje te są dobrze znane i nie o nie tu chodzi. Przedmiotem zainteresowania jest propozycja, nazwijmy ją pluralistyczną, w której pojęcie to obejmuje wszystkie elementy sytuacji tragicznej.

Filozofowie starożytnej Grecji wypracowali trzy najogólniejsze paradygmatyczne stanowiska dotyczące sztuki (dzieła sztuki), które z różną mocą obowiązywały w kulturze europejskiej. Każde z nich było odpowiedzią na pytanie o cel spełniany przez sztukę (dzieło sztuki). Uogólniającym ujęciem wszystkich trzech teorii jest propozycja Władysława Tatarkiewicza, którą można uznać za próbę definicyjnego ujednolicenia tych trzech kanonów. Propozycja ta jest dobrze znana, niemniej warto ją przytoczyć raz jeszcze: „świadomy wytwór człowieka jest dziełem sztuki zawsze i tylko wtedy, gdy odtwarza rzeczywistość bądź kształtuje formy, bądź wyraża przeżycie, a zarazem jest zdolny bądź zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać”¹. Wskazanim artystycznym czynnościom odtwarzania, kształtowania i wyrażania odpowiadają trzy dobrze dzisiaj znane stanowiska teorii sztuki: mimetyzm, formalizm i ekspresywizm. Dla samej starożytności za najbardziej charakterystyczne można uznać

¹ W. Tatarkiewicz *Droga przez estetykę* Warszawa 1972 s. 36.

stanowisko pierwsze, reprezentowane z jednej strony przez realizm Platona, z drugiej natomiast przez naturalizm Demokryta. Przedmiotem dalszych uwag jest jednak podejście ostatnie, wyrażone przez emocjonalizm Arystotelesa.

Szczególne sytuacja *Poetyki* Arystotelesa, będąca wynikiem historycznych losów dzieła, sprawiła, że pojawiło się wiele różnych interpretacji. Cechą wspólną tych propozycji jest wszakże to, że podkreślają one indywidualny charakter przeżycia, będącego wynikiem oddziaływania dzieła sztuki, a więc fakt, że przeżycie to jest ograniczone do jednego elementu, i to zasadniczo do odbiorcy². Podejście to, wsparte autorytetem tradycji, stało się naturalne i niekwestionowane. To może tłumaczyć fakt, że propozycja odmiennego, opozycyjnego ujęcia *katharsis* nie zyskała należytej uwagi i pogłębionej dyskusji.

1.

Katharsis indywidualne

Przez kilka ostatnich wieków antyk był postrzegany w swym wyidealizowanym obrazie. Dopiero odejście w drugiej połowie XX wieku od humanistycznych wzorców, opartych na ideałach kształcenia przejętych z pism wybitnych filozofów starożytnych, greckich i rzymskich, spowodowało swoiste zagubienie w pedagogice i szerzej – kulturze współczesnej. Nie rozstrzygamy tu, czy był to obraz prawdziwy, czy zafałszowany. Trafnie ujęła go Zofia Mitosek, pisząc: „Mit antyczności, która jawiła się humanistom jako jedność sztuki i życia, jako spontaniczna, nierefleksyjna harmonia, określił na trwałe europejskie miary piękna”³. Nie tylko zresztą piękna. W okresie greckiego antyku zostały również wypracowane inne kategorie estetyczne, dookreślając samą dziedzinę, dając przy tym wyraz szerokim i głębokim zainteresowaniom ówczesnych myślicieli. Jednym z najważniejszych jest bez wątpienia Arystoteles, który w swoich dwóch związanych traktatach na temat poetyki i retoryki wniósł trwały wkład w rozwój badań nad literaturą i sztuką w ogóle.

Arystoteles, jak podkreślają badacze, skodyfikował europejską poetykę. Fakt ten wynikał z typowego dla Stagiryty podejścia metodologicznego, które zawierało kilka kroków. Filozof rozważał twórczość poetykę jako taką, ponadto jej rodzaje, także budowę utworu i wreszcie spełnianą przez niego funkcję. Innymi słowy, zasadniczym przedmiotem

² Zob. obszernie omówienie tych ujęć: H. Podbielski *Wstęp* [w:] Arystoteles *Poetyka* H. Podbielski (tł.) Warszawa 1988.

³ Z. Mitosek *Teorie badań literackich* Warszawa 1998 s. 25.

swoich rozważań Arystoteles uczynił zagadnienia „twórczości poetyckiej jako takiej i jej [rodzaje], jakie jest działanie każdego z nich i jak należy układać fabułę, jeżeli utwór ma wypaść artystycznie, a dalej o tym, z ilu i z jakich czynników składa się utwór”⁴. Szczególnie interesujące jest owo działanie, a więc funkcja utworu dramatycznego, która została wyrażona pojęciem *katharsis*.

Genologiczne cechy tragedii, a więc jej świat przedstawiony, miejsce zajmowane w nim przez bohatera, charakter (stylistyka) jego wypowiedzi, wywołują w odbiorcy stan wzruszenia tym silniejszy, im precyzyjniej zostają wyrażone w utworze jego składowe elementy oraz relacje między nimi. Rekonstruuąc system pojęć składowych i zależności między nimi, ważnych dla teorii tragedii Arystotelesa, zacząć wypada od pojęcia będącego podstawą dla zaistnienia naśladowania. Jest to fabuła, uporządkowany układ zdarzeń – *mythos* („celem tragedii jest bieg zdarzeń, czyli fabuła”, „tragedia jest bowiem naśladowaniem nie ludzi, lecz działania (akcji) i życia”, 1450 a 20, 1450 a 15), następnie odtworzenie przebiegu wydarzenia – *mimesis* („naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość”, 1449 b 20) oraz określona stylistyka mowy („wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła”), bezpośrednie zaangażowanie bohaterów w akcję („przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej”), arogancja i zarazem buta – *hybris* („z rozmysłem wyzywa Przeznaczenie”), nieświadomy błąd bohatera – *hamartia* (który „nie popada w nieszczęście przez swą podłość i nikczemność, lecz przez jakieś zbłądzenie”, 1453 a 5), rozpoznanie jako przejście od niewiedzy do wiedzy – *anagnorisis* („zwrot od nieświadomości ku poznaniu, ku przyjaźni lub wrogości”, 1452 a 30), i wreszcie odwrócenie losu, zmiana sytuacji bohatera – *peripeteia* („odwrócenie biegu zdarzeń”, 1452 a 35). Zdaniem Arystotelesa, „najpiękniejsze jest takie rozpoznanie, które łączy się z perypetią (...), tego bowiem rodzaju rozpoznanie połączone z perypetią wzbudzi litość bądź trwogę” (1452 a 30-35), co jest zgodne z definicją tragedii. Na koniec, choć nie idzie za tym żadnego rodzaju wartościowanie, pozostaje do głębszego rozpatrzenia pojęcie *katharsis*.

Arystoteles użył jedynie kilkakrotnie terminu *katharsis*, z czego tylko raz w sensie definicyjnym. Zapewne dlatego pojęcie to stało się tak prowokujące i otwarte interpretacyjnie. Jak napisał Gerald F. Else, jeden

⁴ Arystoteles *Poetyka* [w:] *Trzy poetyki klasyczne, Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos* T. Sinko (tł.) Wrocław 1951 s. 3. Odpowiedni fragment w późniejszym tłumaczeniu H. Podbielskiego brzmi następująco: „sztuka poetycka jako taka, jej gatunki oraz właściwości każdego z nich, sposób, w jaki należy układać fabułę, jeśli utwór poetycki ma być piękny, jego składni ilościowe i jakościowe”. Arystoteles *Poetyka*... wyd. cyt. 1447 a 5. Dalej odniesienia do *Poetyki* w tekście.

z wybitnych współczesnych badaczy poetyki Arystotelesa, „wyrośliśmy w niejasnym poczuciu, że poważna literatura musi dostarczać ‘katharsis’, jeśli ma być poważana. ‘Katharsis’ stało się, z powodów nie do końca jasnych, jedną z najważniejszych ‘wielkich’ idei na polu estetyki i krytyki, Mount Everestem lub Kilimandżaro, majaczącym (*loom*) na wszystkich literackich horyzontach”⁵. Pojęcie to pojawiło się u Arystotelesa w pismach biologicznych i w *Problemach*. Nie są to wszakże użycia istotne. Najważniejsze jego znaczenia wiążą się z definicją tragedii podanej w *Poetyce* i rozwiniętej w *Polityce*, co merytorycznie może wydać się kolejnością poprawną, choć historycznie jest paradoksem. Chronologia powstania obu dzieł jest bowiem odwrotna, *Polityka* została napisana przed *Poetyką*. W niej znajdujemy dobrze znaną definicję tragedii, gdzie podmiotem zdania jest pojęcie *mimesis*, a jednym z elementów definicyjnych – pojęcie *katharsis*: „*di’ eleou kai fobou perainousa tēn tōn toioutōn pathēmātōn katharsin*” (1449 b 27-28).

Definicja ta wzbudziła wiele kontrowersji, ale co szczególnie ważne, uprawomocniła wiele możliwości interpretacyjnych, które wynikały z różnych przesłanek: wieloznaczności użytych pojęć, wynikających stąd różnych, nawet rozbieżnych sensów sformułowanych zdań, ograniczonego wreszcie materiału, mogącego służyć do dalszej pogłębionej analizy. Trudności interpretacyjne przedstawionego powyżej fragmentu definicji, wynikające z rozumienia lub nierozumienia poszczególnych jej elementów, wyraźnie pokazuje jego analiza filologiczna⁶. Czy przedrostek *dia* posiada sens instrumentalny, a oczyszczenie następuje wówczas „dzięki” uczuciom litości i trwogi, a więc „za ich pomocą”, czy też przedrostek ten wyraża kierunek, a wówczas oczyszczenie zachodzi „poprzez” te uczucia? Czy *perainein* oznacza w tym przypadku tyle, co „spełniać, realizować, urzeczywistniać się”, czy raczej znaczy „osiągać coś”, „doprowadzać do końca”? Czy *toioutōn* jest zaimkiem wskazującym, czy też wiążąc się z *pathēmātōn*, oznacza wówczas „tego rodzaju (uczucia)”? Czy wyrażenie *tōn toioutōn pathēmātōn katharsin* jest konstrukcją wyrażającą *genetivus* zwykły i dającą w efekcie sens „oczyszczenie tych uczuć”, czy może należy wyrażenie to uznać za *genetivus separativus*, co zmieniłoby jego sens na „oczyszczenie od uczuć”? Czy *pathēma*, w znaczeniu „uczucie”, „doznanie”, odnosi się do sfery psychicznej: „naśladowcze przedstawienie *wzbudzające* litość i strach”, czy też może ma związek ze sferą literacką: „naśladowcze przedstawienie *o cechach* litości i strachu”? I wreszcie najważniejsze pytanie dotyczy sensu *katharsis*, który

⁵ G.F. Else *Aristotle's Poetics: The Argument* Harvard, Cambridge 1957 s. 439.

⁶ Zob. E. Sarnowska-Temeriusz *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca XVII w.* Warszawa 1985 s. 177-179.

rozpada się na dwa możliwe ujęcia. Czy sens ten jest zewnętrzny i wówczas dotyczy odbiorcy w kilku aspektach: religijnym, łącząc się z *éxtasis*, medycznym, odsyłając do *purgatio*, bądź raczej etycznym, przywołując *purificatio*, czy wreszcie estetycznym, łącząc się z *transformatio*? A może jednak sens ten jest wewnętrzny i wówczas ma charakter literacki, w którym *katharsis* ogranicza się do procesu przedstawionego w samym dziele? Wszystkie te pytania są o tyle istotne, że udzielenie na nie wiążącej odpowiedzi pozwoliłoby rozstrzygnąć, czy definicja Arystotelesa stosuje się jedynie do teorii tragedii, czy również do teorii jej odbioru.

W rezultacie tłumacze *Poetyki* oddają fragment definiujący tragedię w odmienny sposób. Przywołajmy przekłady obecne w języku polskim, których autorami są trzej znawcy antyku greckiego i filozofii Arystotelesa: (1) Tadeusz Sinko (1953 r.), (2) Władysław Tatarkiewicz (1960 r.) i (3) Henryk Podbielski (1983 r.). Przekłady, choć różnią się w całościowym wyrażeniu, w swych ostatnich członach wyrażają wspólne dla wszystkich tłumaczy przekonanie o zewnętrznym, psychologicznym sensie pojęcia:

(1) Jest tedy tragedia naśladowczym przedstawieniem czynności (akcji) poważnej, skończonej w sobie, o określonej wielkości, przedstawieniem wyrażonym w mowie ozdobnej, przy czym każdy rodzaj ozdób jest właściwy poszczególnym częściom, za pomocą osób działających, a nie przez opowiadanie, i dokonującym przez wzbudzenie litości i trwogi (właściwego sobie) oczyszczenia tego rodzaju afektów⁷.

(2) Tragedia jest naśladowczym przedstawieniem akcji poważnej, zamkniętej w sobie i posiadającej określoną wielkość, wypowiedzianym w mowie ozdobnej, zróżnicowanej w każdej swej części; przedstawieniem nie w formie opowiadania, lecz przez działanie, które przez to, że wzbudza litość i trwogę, dokonuje oczyszczenia takich uczuć⁸.

(3) Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawione w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia [*katharsis*] tych uczuć⁹.

⁷ Arystoteles *Poetyka* [w:] *Trzy poetyki klasyczne...* wyd. cyt. s. 13.

⁸ Tenże *Poetyka* W. Tatarkiewicz (tł.) [w:] W. Tatarkiewicz *Estetyka starożytna* t. 1 Warszawa 1960 s. 192. W przekładzie o szesnaście lat późniejszym Tatarkiewicz różnicuje jedynie stylistykę, nie zmieniając w zasadzie istotnego sensu definicji: „Tragedia jest naśladowczym przedstawieniem akcji (...); wzbudza współczucie i strach i przez to oczyszcza te uczucia”. Tenże *Poetyka* W. Tatarkiewicz (tł.) [w:] *Arystoteles. David Hume. Max Scheler. O tragedii i tragiczności* W. Tatarkiewicz (wybór, przedm., oprac.) Kraków 1976 s. 25.

⁹ Tenże *Poetyka* H. Podbielski (tł.) Wrocław 1983, 1449 b 24-27.

Cytowane przykłady mówią o wzbudzaniu określonych uczuć odpowiednim przebiegiem akcji. Sama czynność wzbudzania wskazuje kierunek i cel oddziaływania, co prowadzi do zasadniczej kwestii dotyczącej ulokowania *katharsis*. W podanych przypadkach oczyszczenie katartyczne jest lokowane na zewnątrz owej akcji, a więc po stronie odbiorcy bądź aktora, nie można go bowiem wykluczyć z tej sfery. Jest oczywiście możliwe przeciwne podejście, a więc wewnętrzne ulokowanie oczyszczenia. Tu stajemy wobec interesującego nas problemu.

Zasadnicza linia podziału dotyczy opcji wewnętrznej lub zewnętrznej ulokowania *katharsis*. Problem można wyrazić pytaniem, czy *katharsis* jest końcowym efektem w psychice i umysłach publiczności, czy też – jak głosi Else – łańcuchem wydarzeń dziejących się w ramach samej struktury tragedii, co prowadzi do oczyszczenia tychże wydarzeń oraz ich bohaterów, a czego siłą napędową jest *anagnorisis*, rozpoznanie. Za pierwszym rozwiązaniem opowiadała się niemal cała historia odczytań *Poetyki*, różniąc się wewnętrznymi. Drugie rozwiązanie przedstawił w XX w. wspomniany powyżej Gerald F. Else, wywołując burzę protestów i krytyki. To bowiem, co wydawało się nie podlegać dyskusji, a więc samo usytuowanie *katharsis* po stronie odbiorcy, zostało przesunięte do struktury samego dzieła tragicznego. Oba stanowiska różnicuje odmienne (nieformalne bądź formalne) odczytanie podejścia Arystotelesa do przedmiotu *Poetyki*.

2.

Katharsis wieloaspektowe

Wszystkie te interpretacje, wychodząc z różnych przesłanek, a mówiąc precyzyjniej: wychodząc poza filozofię sztuki, sięgają do takich dziedzin, jak: religioznawstwo, medycyna, psychologia (psychoanaliza), antropologia filozoficzna, pedagogika, zyskując charakter religijny, medyczny, terapeutyczny, etyczny i wreszcie estetyczny. Ten ostatni – istotny dla wykładni ujęcia Arystotelesowego – jest najbardziej interesujący.

Z pierwszym mamy do czynienia w *Polityce*, gdzie Stagiryta – przy okazji przedstawiania charakterystyki muzyki – pisze: „Jestem tego zdania, że muzykę należy uprawiać nie dla jednego, ale dla wielu pożytecznych celów, bo i dla wykształcenia, i dla duchowego oczyszczenia, czyli tzw. *katharsis* – co zaś nazywam *katharsis*, teraz ogólnie tylko zaznaczam, bo później, mianowicie w *Poetyce*, dokładniej to omówię – po trzecie zaś i dla wypełnienia czasu spoczynku, dla odprężenia i wy-

tchnienia po pracy”¹⁰. Ta zapowiedź zostaje w *Polityce* dodatkowo wsparta kilkoma uogólnieniami obserwacji empirycznych, które niewiele wnoszą do wyjaśnienia terminu¹¹. Drugie z kolei jego użycie znajdujemy w znanym już fragmencie *Poetyki*, gdzie Stagiryta, określając istotę tragedii, pisze w konkluzji, że tragedia poprzez wywołanie pewnych emocji prowadzi do ich oczyszczenia (κάθαρσις). Nigdzie jednak w traktacie termin ten nie zostaje ponownie przywołany i wyjaśniony.

Sytuacja ta, trudna dla samego rozumienia pojęcia, ułatwiła późniejszym komentatorom formułowanie propozycji interpretacyjnych o różnym stopniu wierności nie tyle wobec myśli teoretycznej (estetycznej) samego Arystotelesa, bo ta bezpowrotnie przepadła, co wobec języka i kultury greckiej. Propozycje te zaczęły powstawać od momentu pojawienia się manuskryptu w Europie, a więc gdy uciekinierzy z upadającego Bizancjum przywieźli go do Wenecji w połowie XV w. Choć komentarzy jest wiele, uderza brak zgody we wszystkich niemal kwestiach historycznych i teoretycznych. Trudno się dziwić, jeśli do dzisiaj wątpliwości budzi najważniejsza bodaj sprawa, mianowicie to, jak wielka część traktatu jest oryginalnym dziełem Arystotelesa, a jaka wyszła spod rąk jego uczniów. Wobec nierozstrzygalności tych pytań próbowano ustalić, kto w starożytności znał *Poetykę* i bezpośrednio z niej cytował, by w ten pośredni sposób zbliżyć się do postaci oryginalnego dzieła. Ale i ten problem nie ma szans na wyjaśnienie z powodu niewielkiej ilości zachowanych dzieł pisarzy starożytnych¹². Stąd też brak jednoznacznej wiedzy, jak Arystoteles rozumiał podstawowe dla swojej teorii terminy, jak *mimesis*, *éthos*, *éleos*, *phóbos*, *hamartia*, *peitho* i wreszcie *katharsis*. Dlatego zaskakująca opinia Podbielskiego wydaje się słuszna: „Wziąwszy pod uwagę rozliczne i owocne koncepcje artystyczne i naukowe, jakie wyrosły na tle nieporozumienia związanego z wieloznacznością i «nieostrym» użyciem greckiego terminu *katharsis*, wydaje się, że ostateczne wyjaśnienie znaczenia tego pojęcia w *Poetyce* byłoby nawet niekorzystne dla jego inspirującej roli kulturotwórczej”¹³.

¹⁰ Arystoteles *Polityka* L. Piotrowicz (tł.) Warszawa 1964, 1341 b 4.

¹¹ Pisze tu Arystoteles: „Takie samo wrażenie muszą odczuwać ci, którzy są skłonni do uczucia litości i strachu i w ogóle ludzie wrażliwi, inni zaś, o ile kogoś któreś z tych uczuć poruszy; wszyscy jednak odczuwają w takim razie pewne oczyszczenie i ulgę połączoną z rozkoszą. Podobnie i śpiewy o takim oczyszczającym duszę charakterze sprawiają ludziom nieszkodliwą uciechę”. Tamże 1342 a 6.

¹² Por. H. Podbielski *Wstęp* [w:] Arystoteles *Poetyka* H. Podbielski (tł.) Warszawa 1983 BN II 209. Także: M. Sugiera *Mythos, katharsis i mimesis: nowe lektury „Poetyki” Arystotelesa* [w:] *Po strukturalizmie. Wczesne badania teoretycznoliterackie* R. Nycz (red.) Wrocław 1992 s. 137-152. Obie pozycje dają gruntowny przegląd interpretacji *Poetyki*.

¹³ H. Podbielski *Wstęp* [w:] wyd. cyt. s. LXI.

Taka sytuacja pozwala na znaczne dowolności interpretacyjne, które można uogólnić i podciągnąć pod określone typy. Giovanni Reale zaproponował przejrzysty typologicznie podział, wyróżniając trzy sensy związane z kategorią *katharsis*: magiczno-religijny, filozoficzno-racjonalny i poetycko-estetyczny, z ostatnim łącząc Arystotelesa¹⁴. Autorem obszernego omówienia dotychczasowych ujęć pojęcia *katharsis* jest Podbielski, proponujący również własną interpretację. W jego systematyzacji znajdujemy omówienie ujęcia medycznego, religijnego, etycznego, estetycznego i – propozycja własna – estetyczno-intelektualnego. Podbielski koncentruje swoją uwagę na relacji między procesem mimetycznym, czyli przedstawieniem świata uporządkowanego przez artystę, a procesem katartycznym, czyli przeżyciem intelektualno-uczuciowym tegoż świata przez odbiorcę. Dla tych uwag istotne jest to, że drugi człon relacji dotyczy jednostkowego człowieka, jego przeżyć i reakcji odbiorczych¹⁵.

Odsyłając czytelnika zainteresowanego filozoficznymi interpretacjami kluczowych pojęć *Poetyki* do bogatej literatury przedmiotu, pragnę tu zastanowić się nad wymiarem odniesienia pojęcia *katharsis*, co ma określone znaczenie dla dalszych uwag. Chodzi tu innymi słowy o problem, który wyraża następujące pytanie: czy katartyczna funkcja sztuki ma u Arystotelesa wymiar jednostkowy, czy zbiorowy? A jeśli ten drugi, to jaki sens ma owa zbiorowość? Ten problem nie był zasadniczy dla analizy istoty tragedii przedstawionej w *Poetyce*, stąd uwagi na ten temat pojawiają się raczej sporadycznie w komentarzach i omówieniach. Dlatego też odkrywcze znaczenie zyskuje propozycja Bruniusa, rozszerzająca zakres oddziaływania kategorii *katharsis*.

Brunius stwierdza, że Arystoteles przejął poglądy Platona dotyczące uczuć i doświadczenia dzieła sztuki, które łączyły w jedną całość, w jeden łańcuch, separowane zwyczajowo elementy, jak bóg (Muzy), poeta, rapsod (aktor) i odbiorca. Źródeł potwierdzających to stanowisko nie znaj-

¹⁴ G. Reale *Historia filozofii starożytnej* t. 5 E.I. Zieliński (tł.) Lublin 2002 s. 106. Por. również: B. Dziemidok.

¹⁵ Podbielski wyznacza tu następujące zależności: „dzięki temu, że *mimesis* stanowi świat uporządkowany, oparty na wewnętrznej logice prawdopodobieństwa i konieczności, umysł odbiorcy dokonuje oceny: nieszczęście dotknęło człowieka – a) niewinnego, b) podobnego do mnie. Z kolei «niewinność» na zasadzie «sympatii» wywołuje w sferze uczuciowej odbiorcy litość, «podobieństwo» zaś wywołuje trwogę. W tym samym momencie rozpoczyna się następny proces; umysł poznaje, że to nieszczęście dzieje się w świecie fikcji. Dystans fikcji i logika wewnętrzna przedstawionego świata dokonuje «sublimacji» (oczyszczenia) uczuć, sprowadzając je do właściwej «miary», dzięki czemu, zgodnie z Arystotelesowską definicją cnoty, stają się przeżyciem pozytywnym (cnotą) i sprawiają przyjemność”. H. Podbielski *Wstęp* wyd. cyt. s. LXXXVIII.

dujemy wiele w dziełach Stagiryty, nie mają też one bezpośredniego charakteru. Pierwszym źródłem – w układzie ważności – jest zakończenie *Polityki*, gdzie Stagiryta, dyskutując o wartości muzyki, odnosi się do Sokratesa: „niektórzy ze znawców muzyki słusznie czynią Sokratesowi i ten zarzut, że odrzucał spokojne tonacje przy nauce, ponieważ uważał je za oszalamiające”¹⁶. Jest to zasadniczy dowód, że kontynuuje on wcześniejszą, Platonską teorię natchnienia. Drugim źródłem jest *Retoryka*, gdzie Arystoteles pisze o źródle natchnienia. Trzecim i właściwym jest *Poetyka*, gdzie mówi on o identycznym stanie umysłu na drodze od poety do odbiorcy. Ta identyczność – możemy dodać – nie wynika z obecności boskiej inspiracji, lecz raczej z identyczności natury ludzkiej, a więc podobieństwa (*homoiosis*) reakcji w określonej sytuacji. Pisze tu, że „w miarę swych możliwości powinien również poeta dopomóc sobie gestami. Bo najbardziej przemawiają do przekonania ci, którzy wczuwają się w naturę postaci. Najbardziej oburza – kto jest oburzony, i okazuje gniew – kto jest zagniewany” (1455a 25-30). Nie ma wątpliwości, że mamy tu łańcuch zależności artystycznej: poeta: postać sceniczna – aktor: ten, który przemawia (do przekonania) – odbiorca: ten, do którego przemowa jest skierowana (by zareagował owymi przekonaniem). Warto zauważyć, że Stagiryta formułuje tu postulat realistycznego traktowania gry aktorskiej; artysta odtwarza (naśladuje) emocjonalny potencjał postaci stworzonej przez poetę, widz przeżywa uczuciowo oglądany efekt naśladownictwa. Ogniwa łańcucha, u Platona inicjowanego boskim natchnieniem, tworzą jednokierunkowy związek tragiczny, o zstępującej zależności.

Arystoteles usuwa ze swojego łańcucha element pierwszy, mitologiczny, czyli udział Muz w akcie twórczym. Pozostaje więc relacja między poetą i odbiorcą, relacja również wieloelementowa. Usunięcie pierwszego ogniwa zmienia wszelako optykę, bowiem następuje zamiana podejścia mitologicznego na psychologiczne. To oznacza obrót związanej z tragedią problematyki emocji wokół własnej osi i nadanie im charakteru teoretycznego, naukowego. Ten nowy aspekt naukowości nie znajduje rozwinięcia w starożytności, sam Arystoteles rozpoczyna go tylko; jego czas nadejdzie dużo później. Nie można tu jednak pominąć ważnych pytań dotyczących relacji ucznia do mistrza. Czy Stagiryta faktycznie powiela Platona? Czy za powielenie można uznać wykorzystanie naturalnej przecież relacji między elementami sytuacji tragicznej?

To, co było naganą u Platona, zyskuje walor pochwały u Arystotelesa. Dla pierwszego siła emocjonalnego oddziaływania sztuki blokowała zdolność myślenia człowieka, stąd poeta i dzieło sztuki nie zasługiwali

¹⁶ Arystoteles *Polityka* L. Piotrowicz (tł.) Warszawa 1964, 1342 b 11.

na przychylność filozofa. Podstawą oceny artysty przez Platona jest jego redukcjonistyczne postrzeganie istoty człowieka. Dla drugiego owa siła otwierała człowieka na swoje wnętrze i uwalniała tym samym przeżycie i poznanie jego treści. Ten aspekt nie został w pełni dostrzeżony w podejściu Bruniusa oraz innych komentatorów teorii tragedii Arystotelesa, bowiem podkreśla się w nim wyłącznie psychologizm. Bogatsza poznawczo jest propozycja antropologicznego ujęcia twierdzeń Stagiryty przedstawiona przez Mieczysława A. Krąpca. Arystoteles nie podważa w tym ujęciu rozumności człowieka jako jego kryterialnej własności, bowiem rozumność ta zapewnia mu spełnienie jego istotowych celów, pozwalając na poznanie prawdy. Różnicuje go wszelako wobec Platona zakres procesu poznawczego, do którego należą również wyższe uczucia człowieka. Są to wskazane w definicji tragedii uczucia litości i trwogi, które „pojawiają się w obecności zła zagrażającego realnemu dobru”¹⁷. To zagrożenie „powoduje – jak zauważa Krąpiec – psychiczne pobudzenie uczuciowe, mające na celu przezwyciężenie zła lub ocalenie dobra, a przez to wprowadzenie wewnętrznego, psychicznego ładu, który umożliwi kontemplację prawdy”¹⁸. Nie ma wątpliwości, że to podważa akceptowaną powszechnie tezę o estetycznej bezinteresowności, gdyż odbiorca nie pozostaje w istocie obojętny na prawdę i dobro, które „tworzą głębię dzieła sztuki (...). Dlatego angażujemy się «całym sobą» w świat przedstawiony i dlatego musimy «ochłonać» i zdystansować się do jego warstwy fenomenalnej, tworzonej przez postaci i ich losy, aby zmierzyć się z rzeczywistym dramatem: dramatem prawdy i dobra. O istnieniu tego dramatu świadczą dzieła kanoniczne: arcydzieła”¹⁹.

Interesującej interpretacji, niejako podsumowującej i zamykającej namysł nad koncepcją Arystotelesa, dokonał angielski badacz R.G.A. Buxton. Pokazał on, że wielozakresowość światopoglądowa obecna w myśleniu Arystotelesa kłóci się ze współczesnym, wąsko specjalistycznym postrzeganiem świata. Buxton w swojej analizie związanego z kategorią *katharsis* greckiego pojęcia *peitho* odsłonił jego szeroki zakres znaczeniowy, obejmujący retorykę, psychologię, etykę, politykę i filozofię. W efekcie tak szerokiego ujęcia problemu można sformułować zasadnicze pytania, dotyczące oddalonych od siebie okresów w kulturze europejskiej. Czy współczesny człowiek, z jego mocno ugruntowanym nawykiem analitycznego podejścia do świata, może zrozumieć całościowe jego

¹⁷ H. Kiereś *Człowiek i sztuka. Antropologiczne wątki problemu sztuki* Lublin 2006 s. 110.

¹⁸ M.A. Krąpiec *Od mimesis do katharsis* [w:] tenże *U podstaw rozumienia kultury* Lublin 1991 s. 214.

¹⁹ H. Kiereś, dz. cyt. s. 111.

postrzeganie przez starożytnego Greka? Czy logotyczną jedność świata człowieka starożytności można zastąpić społeczną jednością świata człowieka współczesnego? Innymi słowy, czy metafizyczny *logos* antyku można zastąpić pragmatyczno-socjologicznym rozumem? Można mieć poważne wątpliwości, gdyż zbyt głęboka różnica „dzieli światopogląd Arystotelesa od naszego widzenia świata, zdominowanego przez myśl chrześcijańską, przez wysoki stopień specjalizacji, który każe dostrzegać różnice tam, gdzie Grecy widzieli tożsamość”²⁰.

Aristotle's Emotionalism and the Meaning of the Concept of *Catharsis*

The author suggests that pity, fear, and catharsis are experienced not only by the audience but by the playwright and actors as well. This, of course, inevitably involves him in the old problem of whether the actor him-self must feel the emotions that he is trying to portray. Furthermore, Brunius suggests that the three elements are already in evidence in the original story behind the tragedy.

Leszek Sosnowski – e-mail: ls@iphils.uj.edu.pl

²⁰ M. Sugiera *Mythos, katharsis i mimesis...* wyd. cyt. s. 150.

JÓZEF TARNOŃSKI

BAZOWA AKSJOSFERA DZIEŁA SZTUKI Z EMPIRYCZNO-KULTURALISTYCZNEGO PUNKTU WIDZENIA

Stanisław Ossowski w książce *U podstaw estetyki* (1933) przedstawił empiryczno-kulturalistyczny projekt aksjologii dzieła sztuki, którego podstawą metodologiczną jest dążenie do takiej klaryfikacji pojęć aksjologicznych, aby przestały być „zbitkami pojęciowymi” i stały się pojęciami prostymi, jednokryterialnymi. Oddziela tedy jako osobne wartość artystyczną i wartość estetyczną. W późniejszych pracach zajął się Ossowski socjologią i swojego projektu estetycznego nie rozwinął. Inspirując się pomysłem Ossowskiego, można pójść dalej we wskazanym przez niego kierunku i dokonać dalszych klaryfikacji pojęciowych: wyodrębnić można wartość estetyczno-życiową i wartość estetyczno-formalną, następnie wartość artystyczno-warsztatową, wartość artystyczno-innowacyjną i artystyczno-historyczną. Te pięć typów wartości stanowi bazową aksjosferę dzieła sztuki w naszej kulturze.

Estetykę – a w jej ramach aksjologię sztuki i dzieła sztuki – można tworzyć „od góry”, tj. wychodząc od jakichś szerszych zakresowo przekonań metafizycznych, bądź „od dołu”, wychodząc od badań empirycznych. Tworzeniu podstaw estetyki w ten drugi sposób poświęcił Stanisław Ossowski książkę *U podstaw estetyki* (pierwsze wydanie 1933). Ossowski, zdając sobie sprawę z kulturowego zapośredniczenia reakcji estetycznych – i w tym upatrując niepowodzenie estetyki empirycznej Fehnera (Ossowski 1958, 33) – przyjął umiarkowaną, analityczną wersję empiryzmu: głównym celem swojej estetyki uczynił analizę semantyczną pojęć używanych w profesjonalnych i potocznych dyskursach dotyczących sztuki. Taki cel można realizować na dwa sposoby: albo badać konkretne wypowiedzi formułowane przez kompetentne podmioty (badaczy, krytyków, artystów), które uważa się za reprezentatywne dla badanej

świadomości aksjologicznej, albo analizować swoją ogólną wiedzę na ich temat. Ossowski poszedł drugą drogą. Cztery grupy zagadnień postawił w centrum swoich badań: interpretację, ekspresję, reprezentację oraz przeżycia estetyczne w korelacji z wartościowaniem i wartościami dzieła sztuki¹. Tu interesuje mnie tylko ostatnia z wymienionych dziedzin.

Logicznym punktem wyjścia Ossowskiego jest zagadnienie wartościowania. Przyjęta przezeń metoda dała mu już w punkcie wyjścia ogólne spojrzenie na to zagadnienie. Oto – powiada Ossowski – praktykujemy dwa zasadnicze sposoby wartościowania czegokolwiek: oceniamy albo ze względu na to, jak to powstało, albo ze względu na to, co nam daje. Tak ocenia się wartość towaru w ekonomii, tak ocenia się postęпки w prawie karnym, tak ocenia się zasługi ludzi. Tak też ocenia się wartość dzieł sztuki: albo ze względu na to, co nam dają, czyli jakie przeżycia odbiorcze wzbudzają (innymi słowy – jak bardzo się podobają lub nie podobają), albo ze względu na to, jak powstały, tj. jaki ładunek artyzmu zawierają. Diagnoza istniejącej praktyki ocennej odnoszącej się do sztuki jest negatywna: w faktycznych wartościowaniach estetycznych splecione są zazwyczaj owe dwa różne kryteria i to w taki sposób, jakby stanowiły kryterium pojedyncze, w efekcie czego pojęcie wartości estetycznej, które jest korelatem tak rozumianego wartościowania estetycznego, stanowi zbitkę pojęciową, jest pojęciem dwoistym, w którym pomieszane są dwa różne pojęcia wartości ufundowane na dwóch różnych kryteriach oceny. Na podstawie takiej konstatacji Ossowski formułuje program budowy koncepcji aksjologicznej. Celem jest taka klaryfikacja pojęć aksjologicznych, w szczególności pojęć wartości przypisywanych w aktach wartościowania działom sztuki, aby stały się pojęciami jednoistymi, czyli jednokryterialnymi, tzn. aby pojęcie danej wartości miało za swą podstawę jedno kryterium oceny. Następnym krokiem jest nadanie różnym pojęciom osobnych nazw. Fundamentalną ideą Ossowskiego jest rozróżnienie wartościowania estetycznego i wartościowania artystycznego oraz skorelowanych z tymi dwoma typami wartościowania dwóch typów wartości – odpowiednio wartości estetycznej i wartości artystycznej.

Gdy wyodrębnimy wyraźnie te dwa rodzaje wartościowania, może się wydać rzeczą niewłaściwą nazywać *wartością estetyczną* wartość, którą przypisujemy dziełu nie ze względu na przeżycie widza, lecz ze względu na artyzm twórcy, zwłaszcza że jest w obiegu inne, odpowiedniejsze wyrażenie: *wartość artystyczna*. Nie zmienia to jednak samej sprawy: zamiast mówić o dwóch koncepcjach *w a r t o ś c i e s t e t y c z n e j*, możemy w dalszym ciągu mówić o dwóch koncepcjach *w a r t o ś c i w e s t e t y c z n e j*².

¹ Dokonania Ossowskiego na polu estetyki omówił szczegółowo Bohdan Dziemidok we wstępie do wyboru pism estetycznych Ossowskiego (Dziemidok 2004).

² S. Ossowski *U podstaw estetyki* Wiedza Powszechna, Warszawa 1958 s. 285-286.

Ossowski dokonał w ten sposób klaryfikacji używanych w praktyce aksjologicznej dwóch pojęć, uwalniając je od skonstatowanej dwoistości, czyli doprowadzając je do postaci – w przekonaniu swoim – jednoistej. Wartościowanie estetyczne ujmując tedy jako przypisywanie dziełu wartości estetycznej (czyli piękna rozumianego jako własność wzbudzania w odbiorcy przeżycia estetycznego), zaś wartościowanie artystyczne – jako przypisywanie dziełu wartości artystycznej, artyzmu rozumianego jako doskonałość dzieła oraz zawarty w nim twórczy wkład do *status quo* sztuki.

Koncepcja Ossowskiego – o czym pisze on we wstępie swej książki – jest więc: 1. empiryczna, 2. analityczna, 3. bezzakołoniowa – w tym sensie, że nie przyjmuje żadnych metafizycznych preasumpcji, 4. kulturalistyczna, w tym sensie, iż czyni przedmiotem badań estetyczną samoświadomość sztuki w nowoczesnej kulturze Zachodu, 5. jak również historyczna, bo kulturę tę traktuje jako produkt historycznych warunków, w jakich znalazły się społeczeństwa Zachodu w czasach nowożytnych. Koncepcję tę można określić skrótowo jako aksjologię empiryczno-analityczną i kulturalistyczną – choć Ossowski nie używał tej etykiety, to w wielu miejscach akcentował analityczny, empiryczny i kulturalistyczny (bądź socjologiczny) charakter swojej estetyki. Za życia autora ukazały się trzy wydania książki, jedno w 1933 roku i dwa po wojnie, w 1948 i 1958 roku. Wydania powojenne nie wprowadzają zasadniczych zmian w treści książki, a jedynie rozwinięcia i uzupełnienia. Żałować można, że – jak sam autor pisze we wstępie do ostatniego wydania – temat tej książki nie znalazł się na zasadniczej linii zadań naukowych, jakie sobie postawił, gdyż jest w niej wiele znakomitych intuicji i pomysłów, które nie zostały rozwinięte, i że przeto książka w późniejszych wersjach wydawniczych zachowała charakter pierwotny, tj. wstępnych jedynie rozważań na temat współczesnej świadomości estetycznej towarzyszącej sztuce Zachodu.

Na marginesie zauważmy, że zagadnieniem, które Ossowski pieczołowicie analizował, jest problem wpisany w praktykę oceną statusu ontologicznego wartościowania i wartości dzieła sztuki. Ossowski odrzuca zarówno subiektywizm, dla którego nie ma niezależnej od recypienta podstawy bytowej wartościowania i wartości, jak i obiektywizm, który wartości uniezależnia od podmiotu oceniającego. Wartościowania i wartości estetyczne są subiektywno-obiektywne³. Dziemidok określa takie subiektywno-obiektywne wartości mianem „relacyjnych”⁴.

³ Tenże *U podstaw...* dz. cyt. s. 308.

⁴ B. Dziemidok *Wprowadzenie* [w:] S. Ossowski *Wybór pism estetycznych* Universitas, Kraków 2004 s. XXXI.

Przekonanie o obiektywnym istnieniu wartości ujmuje Ossowski kulturalistycznie (socjologicznie):

Dla socjologia sprawa obiektywności w ocenach estetycznych nie przedstawia się groźnie. Obiektywna hierarchia wartości estetycznych to hierarchia przyjęta w środowisku społecznym, do którego należy ten, kto w obiektywność danej hierarchii wierzy⁵.

Z socjologicznego punktu widzenia nie istnieją wartości bez aktów wartościowania, czyli bez ewaluatora, który tych aktów dokonuje, a wartościowanie polega na uznaniu za cenną jakiejś własności czy aspektu przedmiotu (dzieła sztuki). Wartościowanie są zawsze indywidualne, ale mimo to mogą być reprezentatywne dla jakiejś społecznej grupy kulturowej. Powściągając się od odpowiedzi metafizycznej na pytanie, czy istnieją wartości obiektywne, badacz kultury może tylko stwierdzić, że wartość obiektywna przypisywana jest przedmiotom w obrębie takiej kultury, w której przyjmuje się wiarę w obiektywne istnienie wartości.

Wspólnym tłem wszystkich rozważań estetycznych Ossowskiego jest przekonanie o kulturowym charakterze sztuki. Kulturę można badać, tylko pozostając w obrębie kultury. Nie ma stanowiska transcendentnego wobec kultury, które pozwala rozumieć ją „z zewnątrz”. Ossowski zdaje sobie z tego sprawę, przyznając, że tworzone przez niego podstawy estetyki dotyczą przekonań zrodzonych w nowożytnej kulturze Zachodu i analizowane są z punktu widzenia tejże kultury. Ponieważ jednak kultura artystyczna nie jest monolitem, przeciwnie, obecne w niej były i są różne, także zwalczające się aksjologie normatywne, to badacz nie powinien angażować się po stronie żadnej z nich przeciwko innej (innym), lecz z maksymalną bezstronnością badać i rekonstruować to, o co w tych różnicach i sporach naprawdę idzie, czyli układ i znaczenie wartości. Wspólnym punktem odniesienia badań poszczególnych stanowisk aksjonormatywnych są szersze ramy kultury, w których się one mieszczą.

Główny postulat metodologiczny Ossowskiego – iż należy klaryfikować używane w kulturowych dyskursach estetycznych pojęcia wartości do postaci jednoistej – zastosowany do analizy funkcjonujących w praktykach profesjonalnych sposobów oceniania dzieł sztuki (a nawet w odniesieniu do materiału zgromadzonego przez Ossowskiego) prowadzi do wyników dalej idących, niż przedstawił je sam autor w *U podstaw estetyki*. Zaryzykowałbym przeto stwierdzenie, że Ossowski jako metodolog nie wyciągnął wszystkich implikacji z wiedzy, którą posiadał jako estetyk. Koncepcję Ossowskiego można bowiem rozwinąć, stosując jego

⁵ S. Ossowski *U podstaw...* dz. cyt. s. 332.

metodologię, opierając się w jakiejś mierze na jego błyskotliwych analizach, których nie doprowadził do końca. Pomocne są w tym prace Bohdana Dziemidoka poświęcone zagadnieniom zainicjowanym przez Ossowskiego oraz praca Tomasa Kulki, przyjmująca podobną do Ossowskiego optykę badawczą⁶.

1. Ossowski w wielu miejscach pisze o hierarchiach i skalach wartości estetycznych⁷. Co to jednak naprawdę znaczy? Wyjdźmy z takiego samego punktu, jak Ossowski, czyli od wartościowań w ujęciu najogólniejszym. Wartościowanie polega na ustaleniu, że oceniany obiekt (przedmiot lub czynność) ma wartość z uwagi na przyjęte kryterium. Kryterium wyznacza typ wartości, a wartościowanie ustala pozycję ocenianego obiektu względem innych obiektów, do których stosuje się to samo kryterium. A to oznacza, że entymematycznie posługujemy się skalą wielkości danej wartości. Wartościowanie faktycznie więc polega na ustaleniu wielkości danej wartości ocenianego obiektu z uwagi na wartość tę wyznaczającą, przyjęte kryterium. Wielkość wartości danego obiektu jest jego własnością względną, albowiem plasuje go wobec innych obiektów, które mogą być nośnikami wielkości większej, równej lub mniejszej. W sensie logicznym wartościowanie polega więc na zastosowaniu trzech predykatów ocennych: „X jest bardziej cenne niż Y pod względem k”; „X jest mniej cenne niż Y pod względem k” oraz „X jest równie cenne jak Y pod względem k”, gdzie „X” i „Y” symbolizują oceniane obiekty, zaś „k” – przyjmowane kryterium oceny. Wielkości danej wartości tworzą więc skalę – skalę wielkości danej wartości. A ponieważ wielkości mogą być dodatnie lub ujemne, ilościowe lub jakościowe, więc i skale mogą być jakościowe lub ilościowe, jednobiegunowe dodatnie (od zera do wielkości maksymalnej dodatniej) lub ujemne (od zera do wielkości minimalnej ujemnej) albo też dwubiegunowe (od wielkości minimalnej ujemnej do wielkości maksymalnej dodatniej).

Spośród wszystkich wartości przypisywanych dziełom sztuki tylko wartość finansowa jest ilościowa: od zera do najwyższej ceny uzyskanej ze sprzedaży czy oszacowanej w jakiś inny sposób, np. przez ubezpieczyciela. Wszystkie pozostałe wartości są jakościowe. Nie dysponujemy jednostkami ani metodami pomiaru innych niż finansowa wartości dzieła sztuki. Jeśli więc estetyk wprowadza skalę ilościową, jak np. Tomasz Kul-

⁶ B. Dziemidok pierwszy zwrócił uwagę na podobieństwo koncepcji Ossowskiego do koncepcji aksjologicznej T. Kulki. Por. B. Dziemidok *O artystycznych i estetycznych wartościach sztuki* [w:] „Półrocznik Filozoficzny Młodych” Nr 2, 1986.

⁷ S. Ossowski *U podstaw...* dz. cyt. s. 8, 10, 333.

ka skalę od zera do dziesięciu, to jest to arbitralny, w tym przypadku podyktowany względami poglądowymi, dodatek analityka do analizowanego przedmiotu, tj. społecznej świadomości aksjologicznej⁸.

We współczesnej kulturze Zachodu cztery grupy profesjonalistów zajmują się ocenianiem dzieł sztuki: krytycy, historycy sztuki, estetycy i sami artyści. Nie sądzę, aby można było znaleźć przykład pedantycznie przeprowadzonego wartościowania, wyluszczonego wszystkie składniki, założenia i zastosowaną procedurę logiczną. Rzeczywiste wartościowania są zawsze entymematyczne, a spora część przyjmowanych założeń nie jest werbalizowana *expressis verbis*.

2. Wartość estetyczną, oddzieloną pojęciowo od wartości artystycznej, uważa Ossowski za korelat wartościowania z uwagi na piękno (Ossowski 1958, 285). Tak rozumiane pojęcia wartości estetycznej i wartościowania estetycznego – wbrew przekonaniu autora *U podstaw estetyki* – nie są jednak jednoiste i jest to czytelne nawet w kontekście rozważań samego Ossowskiego na temat pojęcia piękna. Jako piękne oceniamy bowiem w naszej kulturze zarówno obiekty naturalne – człowieka oraz przyrodę żywą i nieżywą – jak i obiekty stworzone przez człowieka, w szczególności dzieła sztuki. Jeśli zaś idzie o dzieło sztuki, to jako piękne oceniamy zarówno to, co jest przedstawione, jak i to, jak jest przedstawione, albo też gdy dzieło nie jest nośnikiem treści lub gdy treścią jest jego forma, ocenie podlega właśnie forma, np. „materia malarska”. Stosujemy więc nie jeden, lecz dwa sposoby oceny piękna w dziele sztuki. „Piękno” może mieć w odniesieniu do tego samego dzieła dwa desygnaty.

Pierwszym jest świat przedstawiony, a więc wytworzone w wyobraźni recypienta w trakcie odbioru dzieła wyobrażenie świata przedstawionego w taki sposób, jakby był światem realnie istniejącym. Na estetyczną ocenę przedmiotu przedstawionego w dziele interferują sposoby wartościowania estetycznego obiektów naturalnych. W najprostszym przypadku polega to na tym, że jeśli jakiś rzeczywisty krajobraz oceniamy jako piękny czy rzeczywistego człowieka oceniamy jako pięknego, to ów krajobraz przedstawiony wiernie (realistycznie) w dziele sztuki oceniamy jako piękny i analogicznie owego człowieka przedstawionego wiernie w dziele sztuki także oceniamy jako pięknego.

Mamy więc dwa różne desygnaty, szerzej – dwie różne rzeczywistości odniesienia estetycznych predykatów ocennych: naturalną i przedstawioną w dziele. Mamy też dwa różne pojęcia: w pierwszym przypadku

⁸ T. Kulka *O artystycznej i estetycznej wartości sztuki* M. Godyń (tł.) [w:] M. Gołaszewska (red.) *Estetyka w świecie* Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1984.

piękno czy wartość estetyczną natury, w drugim piękno czy wartość estetyczną przedstawionej w dziele rzeczywistości. Nie mamy jednak dla tych pojęć dystynktywnych nazw. Trzeba je więc ukuć. Wartość estetyczną przedmiotów rzeczywistych, nieżywych i żywych (z człowiekiem włącznie), nazwijmy wartością estetyczno-naturalną, zaś wartość estetyczną przedmiotów przedstawionych w dziele nazwijmy wartością estetyczno-treściową.

W dziele sztuki oceniamy jako piękne co innego jeszcze – owo *jak*, czyli formę, rozumianą najprościej jako – zacytujmy Ossowskiego – „rozmieszczenie danego materiału zmysłowego w przestrzeni”, dodajmy: w przestrzeni rzeczywistej, a nie wyobrażonej w akcie percepcji⁹. Tu więc w grę wchodzi inny jeszcze desygnat pojęcia piękna, mamy przeto trzecie pojęcie wartościowania estetycznego i wartości estetycznej, dla którego – tak jak i w drugim przypadku – nie mamy nazwy. Stosowne byłoby określenie „wartość estetyczno-formalna”, gdyż odnosi się ono do estetyczności formy dzieła.

Skala, tak jak w poprzednich przypadkach, jest dwubiegunowa, wartość przybiera wielkości od minimalnej ujemnej (absolutnej szpetoty formalnej) do maksymalnej dodatniej (absolutnego piękna formalnego). Absolutne piękno i absolutna szpetota są w ścisłym sensie typami idealnymi, ale określenia te używane są w dyskursach potocznych i krytycznych dla wyrażenia skrajnej oceny – odpowiednio: dodatniej i ujemnej, więc używa się ich tak, jakby były typami realnymi.

W tej fazie „oddolnego” budowania koncepcji wartości estetycznej pojawia się istotny problem: czy brzydota jest także korelatem przeżyć estetycznych, a zatem czy jest wartością estetyczną? Można wskazać przynajmniej dwa poważne argumenty, aby tak właśnie rekonstruować kulturową praktykę ocenną. Pierwszy ma charakter psychologiczny: w przeżyciu odbiorczym piękne jest to, co się podoba, co przyciąga, a brzydkie to, co się nie podoba, co odpycha. Natura tych przeżyć jest podobna, tylko jakość przeciwna. Jeden i ten sam obiekt może u tego samego recypienta wzbudzać w różnym czasie takie skrajne reakcje estetyczne. Drugi argument ma charakter społeczno-kulturowy. To, co jest uważane w danej społeczności danego czasu za piękne, a co za brzydkie, uzależnione jest od wzorców kulturowych akceptowanych w tej grupie. To, co w jednej grupie kulturowej uchodzi za piękne, w innej może uchodzić za brzydkie (np. tatuaże). Ossowski wskazuje na owo zróżnicowanie estetyczne zachodzące między różnymi kulturami¹⁰, a także w obrębie współczesnej kultury Zachodu:

⁹ S. Ossowski *U podstaw...* dz. cyt. s. 31.

¹⁰ Tamże, s. 75.

W środowisku bardziej zróżnicowanym, np. w środowisku społecznym współczesnego wykształconego Europejczyka, trudno by znaleźć jakieś oceny estetyczne powszechnie przyjęte. Poza rozbieżnością pomiędzy osobistymi upodobaniami jednostek i ocenami o pretensjach do obiektywności mamy w takim środowisku do czynienia ze współlistnieniem konkurencyjnych ideałów piękna¹¹.

Analogiczne różnice aksjologiczne zachodzą pomiędzy aksjologicznymi poglądami towarzyszącymi sztuce, z czego Ossowski oczywiście zdaje sobie sprawę i czemu daje wyraz np. pisząc o oburzeniu, z jakim przyjmowano obrazy Picassa czy wykonania *Święta wiosny* Strawińskiego. Przytacza na przykład pyszną relację z reakcji publiczności z wykonania *Święta wiosny* Strawińskiego w Rzymie w roku 1923: publiczność skandowała wówczas „Basta! Basta! Il barbaro!”, a gdy orkiestra zagrała Rossiniego: „Ecco la vera musica!”. Ossowski interpretuje to jako przejaw przejęcia przez sztukę, poczynając od romantyzmu, funkcji quasi-religijnej, czego skutkiem było reagowanie oburzeniem i potępieniem wobec sztuki zrywającej z artystycznym quasi-sacrum, uświęconym przez akceptowaną społecznie tradycję¹². Nie wyciągnął jednak z tej konstatacji aksjologicznych konkluzji. Jeżeli własności dzieła sztuki oceniane jako brzydkie lub piękne w jednej kulturze aksjologicznej mogą być oceniane odwrotnie w innej kulturze aksjologicznej, to piękno i brzydota są wartościami jednorodnymi o przeciwnych wektorach, które są zależne od danej kultury aksjologicznej (kultury gustu).

Brzydota, podobnie jak piękno, jest stopniowalna, obiekt może być bardziej lub mniej brzydki, w skrajnym przypadku „absolutnie brzydki”, co – podobnie jak w przypadku predykatu „absolutnie piękny” – jest w uzusie ocennym wyrazem skrajnego niepodobania się lub podobania się obiektu ewaluatorowi. Konkluzja jest więc taka, że wartość estetyczna przybiera wielkości tworzące skalę dwubiegunową, na ramieniu wielkości ujemnych plasuje się wielkości od najmniejszej do największej brzydoty, a na ramieniu wielkości dodatnich – od najmniejszego do najwyższego piękna. Skala wielkości wartości estetyczno-życiowej jest analogiczna do skali wielkości wartości estetyczno-formalnej. Ocena estetyczna artefaktu, jak i faktu naturalnego, może być bądź sumaryczna, bądź rozłączna, gdy różnym fragmentom przypisuje się różną wielkość wartości. Problemem pozostaje wielkość zerowa. Dotyczy, jak sądzę, dwóch przypadków: braku własności poddających się ocenie estetycznej lub równoważenia się oceny pozytywnej i negatywnej różnych fragmentów danego obiektu.

¹¹ Tamże, s. 333.

¹² Tamże, s. 300.

Gdy się wartość estetyczną traktuje jako korelat przeżycia estetycznego, pojawia się problem, czy przeżycie odbiorcze, jego intensywność, jest miernikiem wartości estetycznej dzieła. Odpowiedź Ossowskiego – co trafnie eksponuje Dziemidok¹³ – jest negatywna. Przeżycie estetyczne jest sprawdzianem wartości estetycznych tylko w tym sensie, że polega na odbiorze dzieła jako nośnika wartości estetycznej, jego intensywność nie jest jednak miernikiem jej wielkości. O wielkości przypisywanej dziełu wartości estetycznej decydują wzorce kulturowe. Stanowisko Ossowskiego jest więc konsekwentnie kulturowo-socjologiczne¹⁴.

3. Ossowski wskazuje na zmiany sposobów rozumienia wartości estetycznej zachodzące w sztuce nowoczesnej w stosunku do sztuki tradycyjnej, w szczególności w impresjonizmie, u Cézanne’a i w kubizmie. Historyczny obszar sztuki, w którym występują te zjawiska, jest wszakże znacznie szerszy. W malarstwie miało miejsce co najmniej kilka procesów przewartościowania estetycznego: romantyzm odmawiał kwalifikacji estetycznej akademickiemu klasycyzmowi i *vice versa*, realizm zarówno akademizmowi, jak i romantyzmowi, także z wzajemnością impresjonizm przejął estetykę normatywną od realizmu, ale ją zradykalizował w opozycji do tych samych estetycznych oponentów, postimpresjonizm „zdezaktualizował” estetycznie wszystkich poprzedników, zaś dadaizm w ogóle zerwał z estetycznością sztuki. Sztuka dadaistyczna i kontynuująca dadaizm miała być wyłączona ze sfery wartościowania estetycznego, nie miała być przedmiotem estetycznej wartościującej kontemplacji, lecz medium przekazującym komunikowane treści. Była jednak, oczywiście, oceniana (zazwyczaj negatywnie) pod względem estetycznym. Oceny takie są w stosunku do dzieł dadaistycznych heterogeniczne, tj. zewnętrzne wobec poglądów towarzyszących tej sztuce. Nieco wcześniej, w 1909 roku, Marinetti w swym głośnym manifestie buńczucznie głosił powstanie nowego, nowoczesnego piękna. Począwszy od dadaizmu, nowy estetyzm i estetyzm trwały równolegle w sztuce nowoczesnej aż do przełomu postmodernistycznego, który wzbogacił sztukę o paradygmat neokonserwatywny.

W architekturze o ponad wiek wcześniej niż w malarstwie doszło do deestetyzacji – w teorii Duranda, której aksjologicznym trzonem było uznanie za jedynie ważne wartości użytkowych obiektów architektonicz-

¹³ B. Dziemidok *Wprowadzenie* [w:] S. Ossowski *Wybór pism...* dz. cyt. s. 31.

¹⁴ Stanowisko Ossowskiego zbieżne jest ze stanowiskiem Znanieckiego zawartym w *Cultural Reality* (1919), jednakże brak w pracy Ossowskiego odniesień do tych poglądów. Por. F. Znaniecki *„Humanizm i poznanie” i inne pisma filozoficzne* PWN Warszawa 1991.

nych¹⁵. Teoria Duranda nie stała się kontekstem świadomościowym inspirowanych jego książkami dzieł architektonicznych. Były one oceniane jako realizujące nowy wariant estetyczności. Wiek XIX zdominowany został przez nowoczesny historyzujący tradycjonalizm, któremu towarzyszyła stara witruwiańska świadomość estetyczna, za nośnik piękna mająca elementy dekoracyjne dzieła architektoniczne. Druga batalia deestetyzacyjna rozpoczęła się pod koniec XIX wieku i nasiliła się w pierwszych dekadach XX wieku, osiągając kulminację w dokumentach Międzynarodowych Kongresów Architektury Nowoczesnej (CIAM), a szczególnie w czwartym kongresie z 1933 roku, co znalazło wyraz w przyjętej tam deklaracji – *Karcie ateńskiej*. Praktyczny wyraz ta nowa aksjologia znalazła w architekturze skrajnie antytradycjonalistycznego elementarystycznego modernizmu, który zdominował powojenne budownictwo mieszkaniowe na całym świecie.

W początkowej fazie obecności tego paradygmatu w kulturze jego teoretycy – np. Muthesius i Loos – powtarzali deestetyzacyjne poglądy Duranda, potem jednak – za Marinettim – zaczęli głosić ideę nowego, nowoczesnego piękna, piękna formy użytkowej, czyli prostej bryły geometrycznej lub zestawienia takich brył bez żadnej dodatkowej dekoracji. Owa nowa estetyka przez kilka pokoleń była powszechnym przekonaniem żywionym przez architektów nowoczesnych, nie przeszła jednak w pełnym zakresie do świadomości społecznej, co stało się na początku lat siedemdziesiątych podłożem przełomu postmodernistycznego, który z aksjologicznego punktu widzenia był powrotem do odrzuconej przez funkcjonalistyczny modernizm koncepcji piękna dekoracyjnego¹⁶.

Warto odnotować jeszcze inny wariant przewartościowania wartości dzieła sztuki, który zdarzył się XX wieku: odwrócenie wartości. W literaturze przybrał on postać indywidualnego ekscentrycznego wystąpienia, zaś w architekturze miał masowy charakter. Roman Jaworski pomieścił w *Historjach manjaków* (1911) taki *passus*:

Zapada się gmach estetyki urzędowej, wzdychania do piękności cichną. (...) Ludzie, których wywodzi nam nasza współczesność, są brzydzy. Podchodzą śmiało do życia ohydy, w śmietnikach grzęzną (...). Cierpienia ich muszą być brzydkie i dziwaczne i to jest całe ich piękno. Uczmy się nowego piękna (...). Stwarzajmy konieczną, współczesną estetykę brzydoty, artystów jej dajmy, głośmy religię, szukajmy wyznawców¹⁷.

¹⁵ A. Rottermund *Jean-Nicolas-Louis Durand a polska architektura 1. połowy XIX wieku* Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

¹⁶ J. Tarnowski *Od dekoracjonizmu do dekoracjonizmu: uwagi o estetycznej ewolucji architektury* [w:] „Przegląd Kulturoznawczy” nr 1 (5) 2009.

¹⁷ R. Jaworski *Historje manjaków* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978 s. 143.

Aksjologiczna konwersja Jaworskiego jest czysto estetyczna. W powojennym wariantcie turpizmu w polskiej poezji (Grochowiak, Bryll, Białoszewski) szło o coś innego – brzydota miała ukazywać prawdę o rzeczywistości wbrew wizji upiększonej przez propagandę.

W architekturze turpizm przyjął postać brutalizmu – traktowania surowej betonowej bryły jako pięknej. Brutalizm zaczął się od jednostkowego dzieła – marsylskiego *Unité d' Habitation* Le Corbusiera (1952) – a skończył na masowym budownictwie blokowskim na całym świecie.

Powyższy pobieżny rzut oka na historię pokazuje, jak zmieniała się treść pojęć piękna i brzydoty, a także i to, że nie wszystkie projekty normatywne artystów stawały się treścią kulturowej świadomości estetycznej, nawet jeśli realizująca ją praktyka była masowa. I jeszcze jedno: że skutkiem wolności tworzenia jest różnorodność estetyczna sztuki.

4. Ossowskiego pojęcia wartościowania artystycznego i wartości artystycznej także nie są jednoiste i widać to – podobnie jak w przypadku pojęcia wartościowania estetycznego i wartości estetycznej – nawet w kontekście jego własnych rozważań. O wartościowaniu artystycznym pisze, że polega na przypisaniu przedmiotowi wartości „ze względu na artyzm”, za to, że „jest wytworem wielkiego kunsztu, wielkiej pomysłowości, zręczności albo wielkiego napięcia mocy twórczych”¹⁸. Otóż nie są to różne określenia tego samego kryterium. Kunszt jest pojęciem prostym – polega na mistrzostwie warsztatowym. Pomysłowość też jest pojęciem prostym (niezależnie od tego, jak skomplikowane procesy psychiczne byłyby jej podstawą) – polega na wymyślaniu nowości w stosunku do istniejącego stanu rzeczy. Zręczność też jest pojęciem prostym, dotyczy sprawności – literalnie manualnej, metaforycznie wykonawczej. Napięcie mocy twórczej nie jest żadnym kryterium, orzeczenie go jest wyrazem empatycznego zrozumienia stanu artysty w procesie twórczym. Wyłaniają się z tego pojęcia dwóch typów wartościowania artystycznego – z uwagi na innowacyjność i z uwagi na doskonałość warsztatową. Z pojęciami tymi skorelowane są pojęcia dwóch typów wartości, trzeba im więc nadać osobne nazwy. Wartość artystyczną, której kryterium jest stopień innowacyjności, można nazwać wartością artystyczno-innowacyjną, zaś wartość, której kryterium jest stopień opanowania warsztatu artystycznego, wartością artystyczno-warsztatową.

¹⁸ S. Ossowski *U podstaw...* dz. cyt. s. 258.

5. Ocena wartości artystyczno-innowacyjnej danego dzieła polega na przypisaniu mu pewnej wielkości tej wartości: od zera (dzieło „nie wnosi nic nowego”, jest „nietwórcze”, „powieliła zastane środki artystyczne”) do wielkości najwyższej (dzieło „absolutnie nowatorskie”, „przełomowe”), co zakłada – najczęściej entymematycznie – porównywanie danego dzieła z innymi pod względem stopnia innowacyjności i uplasowanie ich albo na równi, albo jako bardziej lub mniej cennych od innych dzieł. Wartość ta tworzy więc skalę jednobiegunową dodatnią i podobnie jak poprzednie – jakościową. Innowacyjność wydaje się wartością obiektywną, łatwą do intersubiektywnego ustalenia, wymagającą jedynie kompetencji fachowej – znajomości historii danej dziedziny sztuki. Tak jednak jest tylko w zakresie ustalania nowości środków artystycznych. Nie każda jednak nowość bywa uznana za innowacyjną (nowatorską). Innowacyjna jest tylko taka nowość, która jest cenna z uwagi na respektowaną aksjologię normatywną czy szerzej – koncepcję sztuki. By ograniczyć się do jednego przykładu – nowy sposób malowania stosowany przez Delacroix, który wywoływał zachwyt u romantyków (np. Baudelaire’a), wyszydzany był przez zwolenników akademickiego klasycyzmu jako malowanie „pijaną miotłą”, z kolei nagradzane na salonach paryskich dzieła akademickie przez romantyków oceniane były jako powielanie martwych schematów, chociaż nie jest prawdą, że nie zawierały żadnych nowości. Ocena nowości jest więc zrelatywizowana do przyjmowanej przez ewaluatora aksjonomatywnej koncepcji sztuki. W kulturowych dziejach sztuki rzadko formułowane są oceny, które nie wykazują powinowactwa z żadną grupą artystyczno-kulturową, nawet największy indywidualista w naszej estetyce – Witkacy – wpisuje się w szerszy kontekst antytradycjonalistycznej estetyki nowoczesnej.

6. Kryterium wartościowania artystyczno-warsztatowego jest stopień doskonałości warsztatowej ucieleśnionej w dziele. Ocenianie dzieła sztuki pod tym względem wywodzi się jeszcze ze średniowiecza, kiedy malarstwo objęte było systemem cechowym i podobnie jak w przypadku innych umiejętności rzemieślniczych nauka zawodu kończyła się oceną wykonanej przez czeladnika pracy. Przy wszystkich różnicach społeczno-systemowych, tryb uczenia zawodu artysty, przebiegający od prac najprostszych do coraz bardziej skomplikowanych, i na koniec wykonanie dzieła dyplomowego (majstersztyku) przejęły od cechowej tradycji nowożytnie akademie sztuk pięknych. W wartościowaniu estetyczno-warsztatowym ocenie podlega stopień opanowania umiejętności tworzenia dzieła sztuki zgodnie z akceptowaną społecznie koncepcją dzieła sztuki.

Dzieła mogą być oceniane jako bardziej lub mniej doskonałe lub niedoskonałe warsztatowo. Wartość ta przybiera więc wielkości ujemne i dodatnie, skala rozciąga się od najniższej wielkości ujemnej (potocznie: absolutny „knot”, czyli rzecz „sknocona” w skrajnym stopniu) przez coraz mniej niedobre, obojętne i dodatnie: poprawne, dobre, bardzo dobre i na koniec absolutnie doskonałe, czyli majstersztyki.

Sposób rozumienia pojęcia warsztatu artystycznego podlegał silnym przemianom w XIX i XX wieku. W tym pojęciu ogniskowały się spory pomiędzy zwolennikami różnych koncepcji sztuki, które wcale nie wygasły do naszych czasów. Akademie sztuk pięknych nauczały warsztatu linearystycznego, wywodzącego się od renesansu florencko-rzymskiego, w szczególności od Rafaela. Teoretycy akademizmu gloryfikowali ten styl jako jedynie wartościowy i krytykowali wszelkie od niego odstępstwa. Natomiast romantyczni reformatorzy malarstwa modernizowali warsztat, inspirując się techniką kolorystyczną stworzoną w okresie renesansu przez malarzy weneckich i rozwijaną w okresie baroku przez Rubensa. Realizm i impresjonizm kontynuowały linię kolorystyczną, zaś współczesny im akademizm – linearystyczną, ulegając w końcu stulecia impresjonizmowi. Ów dualizm warsztatowy załamał się wraz ze społeczną akceptacją postimpresjonizmu, gdyż oceniać warsztat można tylko ze względu na jakiś wspólnie akceptowany cel malarstwa – było nim aż do impresjonizmu (włącznie) naśladowanie rzeczywistości. Gdy ten cel został odrzucony, nie było już kryterium oceny warsztatu. Oceny jednak pozostały i zaczęły znaczyć coś zupełnie innego – oderwaną od tradycji sztuki pomysłowość w proponowaniu jako dzieła sztuki czegoś, co w świetle wcześniejszych koncepcji sztuki za dzieło takie nie mogłoby być uznane.

W architekturze do końca XIX wieku na warsztat składały się nie tylko umiejętności techniczno-inżynierskie, ale także umiejętności artystyczne, polegające na operowaniu (kompilowaniu i parafrazowaniu) formami tradycyjnymi – antycznymi porządkowymi, średniowiecznymi i nowożytnymi – w zastosowaniu do obiektów współczesnych (nowoczesnych). Pod koniec XIX wieku zaczął się proces refutacji tradycyjnego warsztatu, co doprowadziło do wykrystalizowania się całkowicie nowej koncepcji warsztatu, polegającej na operowaniu prostymi geometrycznymi bryłami. Między zwolennikami tych dwóch koncepcji warsztatowych relacje były mało pokojowe, ale podobnie jak w malarstwie francuskim pół wieku wcześniej, wykrystalizowała się trzecia, kompromisowa droga – modernizowanego tradycjonalizmu. W architekturze zwolennicy nowego – *nowoczesnego* – warsztatu monopolistyczną pozycję zdobyli dopiero po ostatniej wojnie (u nas w wyniku poststalinowskiej odwilży), aby ją utracić w wyniku rewolty postmodernistycznej. W spluralizowanym po-

nowoczesnym dekoracjonizmie wyraźnie wyodrębniają się dwa jego skrajne nurty: pierwszy operuje warsztatem ahistorycznym, drugi zaś – historyzującym¹⁹.

7. Dzieło artystyczne bywa oceniane jeszcze pod innym względem, co pominął Ossowski, a zauważył Kulka, a co skądinąd jest oczywiste dla historyka sztuki, bo stanowi jedno z głównych jego narzędzi w wartościowaniu dzieł sztuki i budowie narracji historycznej. Mianowicie – pod względem roli, jaką odegrało w ewolucji sztuki. Jest to ocena najbardziej intersubiektywna, a zarazem wymagająca ogromnej kompetencji z zakresu historii danej dziedziny sztuki. Jest tu oceniane nie samo dzieło, ale jego wpływ na późniejsze dzieła innych twórców. Wpływ może być żaden, mały, średni, duży, ogromny, rewolucjonizujący sztukę. Skala jest więc jakościowa, jednobiegunowa, od zera do wielkości maksymalnej dodatniej. Za Kulką wartość tę można nazwać wartością artystyczno-historyczną²⁰.

8. Dzieła sztuki są nośnikami wielu innych jeszcze wartości, które – jak zauważył Tatarkiewicz – są pochodne wobec przeanalizowanych powyżej, które możemy uznać – także za Tatarkiewiczem – za wartości właściwe dzieł sztuki²¹. Są to wartości poznawcze, filozoficzne, historyczne, społeczne, historiozoficzne, religijne, etyczne, polityczne, propagandowe, światopoglądowe, ludyczne i wiele innych. Ich analiza nie mieści się już jednak w ograniczonych ramach niniejszej pracy.

Basic Axiosphere of a Work of Art from an Empiric-Cultural Point of View

Stanisław Ossowski in *Basics of Aesthetics* formulates an empiric-cultural theory of the axiology of a work of art. He aims at clarifying concepts of values, which must be simple, and one-criterion. He makes the first step: differentiation of artistic and aesthetic values. However, he does not continue his work on the axiological paradigm in his later works. Therefore, a further clarification of the axiological concepts can be undertaken. The paper introduces and analyses the following simple values: content-aesthetic, form-aesthetic, innovate-artistic, historical-artistic and craft-artistic. They are the basic axiosphere of a work of art in our culture.

Józef Tarnowski – e-mail: filjt@univ.gda.pl

¹⁹ J. Tarnowski dz. cyt.

²⁰ T. Kulka, dz. cyt.

²¹ W. Tatarkiewicz *Pojęcie wartości, czyli co historyk filozofii ma do zakomunikowania historykowi sztuki* [w:] *Parerga* PIW Warszawa 1978.

JOANNA WINNICKA-GBUREK

ZNACZENIE PERSONALISTYCZNEJ KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ W POSZUKIWANIU SENSU SZTUKI

Krytykę artystyczną rozumiem jako filozoficzny namysł nad sztuką. Stawianie pytań o sens sztuki jest możliwe tylko na gruncie filozofii ten sens uwzględniającej, a takim kierunkiem filozoficznym jest między innymi personalizm. W tekście analizuję koncepcję krytyki personalistycznej Tymona Terleckiego, opartej na filozofii Emmanuela Mouniera, pod względem przydatności jej głównych założeń do skonstruowania modelu współczesnej krytyki artystycznej. Analiza takich pojęć jak osoba, ruch personalizacji, wolność, transcendencja, symbol, spojrzenie prowadzi do konkluzji, że krytyk personalista nie może zadowolić się jedynie rozszyfrowaniem znaczenia samego dzieła sztuki, ale powinien poszerzyć zakres swojej refleksji o szeroki kontekst potencjalnego oddziaływania tego dzieła na artystę i odbiorcę.

Podjęcie rozważań na temat roli krytyki artystycznej w odkrywaniu sensu, znaczenia i wartości sztuki domaga się bardzo wyraźnie sformułowanego założenia o tym, czym jest krytyka artystyczna. Krytykę artystyczną rozumiem jako filozoficzny namysł nad sztuką. Krytyk dokonuje ocen, posługując się określonym systemem wartości, wynikającym z jego poglądu na świat związanego z określonym stanowiskiem filozoficznym¹.

¹ Nie zgadzam się tym samym z umniejszaniem lub wręcz odmawianiem krytykowi artystycznemu posiadania i ujawniania tożsamości światopoglądowej. Przykładem niech będą ustalenia Krzysztofa Dybciaka, który najpierw stwierdza, że „bez zespołu założeń aksjologicznych i bez ujawniania ich niemożliwe staje się uprawianie krytyki”, aby później dodać: „Twórcza adaptacja impulsów płynących ze strony filozofii uruchamia przecież inne układy krytyki, co najmniej równie ważne jak założenia filozoficzne. Niemniej istnieją one, lepiej lub gorzej rozwinięte, w każdym systemie krytycznym. Na ogół poglądy owe są zbiorem idei zebranych z różnych nurtów

I nie chodzi tylko o typowo estetyczne rozważania. Sztuka, rezygnując z piękna, unieważnia ocenę estetyczną jako tę jedyną prawomocną. Sensem sztuki nie jest już tylko piękno, zatem wszystko to, co dzieje się współcześnie między artystą, dziełem a odbiorcą, wymaga ogólniejszego namysłu filozoficznego. Filozofię rozumiem tak, jak rozumiał ją Sokrates, jako refleksję nad tym, co dobre i sprawiedliwe, po to by życie swoje (a pośrednio i innych) uczynić wartościowym.

Pytanie o sens sztuki może być zadane jedynie na gruncie myślenia ten sens uwzględniającego. „Można postawić następującą tezę – mówi Luc Ferry – nie ma żadnego sensu, nie przekazuje żadnego znaczenia coś, co nie jest efektem czyjejś woli (...) sens ma tylko to, co jest manifestacją czyjejś podmiotowości. A zatem, na przykład, nikt nie będzie pytał, jaki jest «sens» drzewa, stołu czy psa. Ale za to można pytać, jaki ma sens (co c h c e nam powiedzieć) słowo, uwaga, postawa, wyraz twarzy, dzieło sztuki czy w ogóle jakikolwiek inny znak, o którym zakładamy słusznie lub niesłusznie, że jest on wyrazem czyjejś woli, znakiem jakiejś osobowości. (...) Tak więc jedynie humanizm zdolny jest zasadnie pytać o sens, podczas gdy wszystkie formy antyhumanizmu namawiają nas do zniesienia tego pytania i poddania się bytowi i siłom życia. O sensie można mówić tylko wtedy, gdy pojawia się relacja osoby do osoby, gdy istnieje więź, która łączy dwie wole, niekoniecznie zresztą ludzkie”².

Struktura sensu jest zatem osobowa, coś ma sens, ponieważ osoba ma intencję przekazania nam czegoś. Sens powstaje między osobami. Warto zwrócić uwagę na słowa Ferry’ego, że rozważając sens jakiegoś faktu, zakładamy „słusznie lub niesłusznie” sensotwórczą intencję. Wydaje się, że za tym stwierdzeniem stoi pewien imperatyw pytania o sens wszystkich interakcji między ludźmi. Zawsze powinno się traktować działania drugiego człowieka jako sensowne, a więc pytać o ich sens. W przeciwnym bowiem razie lekceważy się drugiego jako osobę.

Personalizm jest humanizmem. Nie ma on jednak wiele wspólnego z pierwszym godnym uwagi wyrazem humanizmu filozoficznego Protagorasa, którego poglądy na moralność współczesny filozof-neoarystotelik nazwałby emotywizmem, co by znaczyło, że każdy człowiek jest jedynym sędzią tego, co prawdziwe i słuszne moralnie dla niego samego i zgodne z jego osobistymi preferencjami. Chrześcijański personalizm

i szkół filozoficznych – w krytyce nie jest konieczne wymagana koherencja i jednorodność, gdyż zbyt potężny i rygorystycznie przestrzegany system założeń filozoficznych może krępować swobodę działania”. Por. K. Dybciak *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu lat trzydziestych* Wrocław 1981 s. 40-41.

² L. Ferry *Człowiek – Bóg, czyli o sensie życia* A. Miś, H. Miś (tł.) Warszawa 1998 s. 26.

Emmanuela Mouniera jest humanizmem nierezygnującym z pojęcia świętości. Można by go nazwać – w przeciwieństwie do materialistycznego – humanizmem transcendentальnym. Na jego gruncie pytanie o sens sztuki i pytanie o sens krytyki jest zatem w pełni uzasadnione.

Tymon Terlecki jest autorem pionierskiego w metakrytycznej literaturze polskiej zarysu teorii krytyki personalistycznej, opartej na założeniach filozofii personalistycznej Mouniera. *Krytyka personalistyczna* (1957) to niewielka, 80-stronicowa książeczka, zawierająca dwie rozprawy. Jedna poświęcona jest Mounierowi, druga Gabrielowi Marcelowi. Terlecki mówi na wstępie, że podejmuje ryzykowną próbę sformułowania stanowiska krytycznego w oparciu o personalizm mounierowski, którego bliskość odczuwa „mimo wszystkich jego zbłądzeń i pośliznięć”³.

Filozofia Mouniera – co podkreślają zwykle jej interpretatorzy – odbiega znacznie od kanonów uprawiania tej dyscypliny. Nie jest typową refleksją ontologiczną, epistemologiczną czy aksjologiczną, ale raczej „(...) prezentacją perspektywy widzenia problemów ludzkich, metody ich poznawania i rozwiązywania oraz postulatem domagającym się realizacji wartości osobowych”⁴. Centralną kategorią filozofii Mouniera jest kategoria osoby i życie osobowe, które najpełniej charakteryzują ruch personalizacji w kierunku realizacji najwyższych wartości osobowych i proces depersonalizacji, stanowiący wszystko to, co może przeszkadzać temu dynamicznemu parciu w kierunku dobra. Gdyby chcieć wymienić wszystkich myślicieli, którzy go inspirowali, powstałaby długa lista nazwisk kojarzonych z bardzo różnymi poglądami. Znaleźliby się tam św. Augustyn i św. Tomasz, ale też neotomiści, egzystencjaliści chrześcijańscy oraz Sartre, Nietzsche i Marks, z którymi polemizuje, nie rezygnując z włączania niektórych ich tez do własnej filozofii. Efekt tych teoretycznych zmagania wydaje się jednak interesujący i w dalszym ciągu inspirujący.

Zamierzam podjąć próbę aplikacji głównych założeń krytyki personalistycznej Terleckiego, pomyślanej raczej jako rodzaj postawy krytyczno-literackiej, do filozoficznej krytyki artystycznej. Sięgać będę nie tylko do propozycji autora *Krytyki personalistycznej*, ale również, a może przede wszystkim, do pism samego Mouniera, w myśl postulatu wysuniętego kiedyś przez Jerzego Turowicza: „Czytajcie Mouniera, czytajcie to, co sam napisał (...), a nie to, co o nim pisały nie zawsze kompetentne i uczciwe pióra”⁵. Drugim moim celem będzie sprawdzenie, jakie wyniki da zesta-

³ T. Terlecki *Krytyka personalistyczna. Egzystencjalizm chrześcijański* Warszawa 1987 s. 25.

⁴ J. Czarkowski *Personalizm Emanuela Mouniera* [w:] *Kierunki filozofii współczesnej* J. Pawlak (red.) Toruń 1995 s. 174.

⁵ J. Turowicz *Emanuel Mounier „Wstęp”* [w:] E. Mounier *Co to jest personalizm?* Kraków 1960.

wienie takich kategorii, jak osoba, ruch personalizacji, zaangażowanie, wspólnota osób ze stanowiskiem dominującym we współczesnym świecie sztuki, a więc i świecie krytyki artystycznej.

Terlecki po krótkim wprowadzeniu i objaśnieniach terminologicznych w kilku syntetycznych rozdziałach przedstawia tezy swej koncepcji krytyki.

1. Punkt środkowy. Krytykę personalistyczną można wyprowadzić z prostego i raczej niespornego założenia: każdy akt twórczy jest aktem osobistym, każde dzieło jest znakiem danym przez osobę ludzką i utrwalonym w jakimś materiale. To w naszym przypadku byłby ów „punkt środkowy, z którego krytyk może ogarnąć całość”, punkt – w przekonaniu Coleridge’a – krytykowi równie niezbędny, jak „astronomowi niezbędne jest przyjęcie stanowiska na słońcu, jeśli chce wyjaśnić ruchy systemu słonecznego. (...) Tworzenie wartości jest sprawą na wskroś i wyłącznie ludzką. Stanowi atrybut osoby. (...) Każda osoba stanowi świat dla siebie. Każda jest środkiem świata”⁶.

2. Osoba i indywiduum. Personalizm jest zaprzeczeniem romantycznego indywidualizmu. W świecie personalistycznym osoby są otwarte na inne istnienia, zażegnany zostaje odwieczny spór między „ja” i „nie ja”. Byt jest wspólnotą, za św. Pawłem powtarzają personaliści („Dlatego odrzuciwszy kłamstwo, niech każdy mówi prawdę swemu bliźniemu, bo wszyscy tworzymy jedno” Ef 4,25). „Istnienie w tym ujęciu – pisze Terlecki – przedstawia się jako proces dynamiczny, ciągły, jako ekspansja i samoofiarowanie się, jako rezygnacja z siebie, która się stokrotnie opłaca. Ten ruch poza siebie i ponad siebie jest treścią i sensem osoby ludzkiej, jest źródłem i sensem kultury ludzkiej”⁷. Ruch, który Mounier nazwał ruchem personalizacji (*mouvement de personalisation*), jest podstawową kategorią jego koncepcji osoby. Ruch personalizacji wymaga zaangażowania (*l'engagement*). „Ten termin – pisze Terlecki, odwołując się do jego określenia przez Mouniera – wyraża ideę, że człowiek to nie przedmiot historii, wpłątany w jej automatyzm jak w tryby maszyny, niesiony bezwolnie jej falami, ale twórca historii”⁸.

3. Między samotnością a wspólnotą. W tym miejscu Terlecki przedstawia następującą tezę: artysta jest modelowym przykładem osoby, a dzieło sztuki typowym przykładem włączenia się osoby w świat innych osób. Wszelkie działania artystyczne, które z definicji skierowane są od siebie ku innym, są ruchem personalizacji – najwyższym urzeczywistnieniem osoby w łączności z innymi: „Artysta chwieje się jak wahadło między

⁶ T. Terlecki *Krytyka personalistyczna* wyd. cyt. s. 27.

⁷ Tamże, s. 29.

⁸ Tamże.

samotnością a wspólnotą, bez której nie może się w pełni urzeczywistnić, bez której właściwie nie może istnieć. Karmi się jej sokami, wchłania jej promieniowanie. Stając twarzą w twarz z tym, co nim nie jest, ze współistniejącym światem, ze współistniejącymi ludźmi, odbiera ładunek pobudzeń, przejmując w siebie nasienie i wchodzi w stan brzemienny. Jego płodem jest dzieło”⁹.

4. Stanowisko krytyki personalistycznej. Krytyka personalistyczna stoi wobec podwójnej perspektywy. „Jedna z nich prowadzi z zewnętrznego obwodu w głąb dzieła i twórcy. Druga otwiera się z osoby tworzącej i jej tworu w świat dookoły. Głównym zadaniem krytyki personalistycznej jest wykreślenie linii tej podwójnej perspektywy: od obwodu do środka i od środka do obwodu”¹⁰. Krytykę w tym ujęciu interesuje, (a) co w twórcy i jego dziele jest „odrębne, niepowtarzalne, jedyne”, (b) co ta niepowtarzalność zawdzięcza wspólnocie, (c) co artysta wnosi do świata osób, czy, a jeśli tak, to o ile pomnaża istniejący zasób wartości. Krytyce personalistycznej zależy, aby dzieło zostało zobaczone w najpełniejszy sposób, a to wymaga dogłębnej analizy procesu twórczego i ukazania szerokiego zasięgu jego oddziaływania. Terlecki posługuje się tu drugą, obok wspomnianego wyżej koła, metaforą popularną w tradycji modernistycznej – obrazem drzewa. Głęboko osadzony w ziemi korzeń to inspiracje, proces twórczy, osobowość artysty, „tajemnica powstawania”. Rozłożysta korona to dzieło sztuki wraz z jego oddziaływaniem na innych. „Im szerzej, głębiej rozbudowuje dzieło swoją ukrytą armaturę, tym większe jest rozbijanie jego korony. Na odwrót: im dalej sięga ono w niebo, im więcej zagarnia powietrza i światła, tym dalszych granic dosięga jego podziemna zdobycz”¹¹.

5. Wobec twórcy i odbiorcy. Krytyk personalista usiłuje być świadomością artysty i odbiorcy. Terlecki nazywa zespół zależności między artystą a odbiorcą dramatem ich wzajemnej zależności i trudno osiągalnej wspólnoty. Krytyk idealny to osoba, która odbiorcy otwiera „najdalsze widoki w dziele”, artyście zaś „najdalsze perspektywy w świecie i w nim samym”. „Jeśli by się chciało wyrazić to obrazem albo oznaczyć symbolem geometrycznym – pisze Terlecki – można by zakreślić koło złożone z czterech odcinków łączących cztery punkty: twórca – świat osób – dzieło – świat osób. Sztuka powstaje i trwa przez nieustanny ruch po tym obwodzie”¹². Na nasuwające się pytanie, gdzie w tym modelu jest miejsce

⁹ Tamże, s. 30.

¹⁰ Tamże, s. 32.

¹¹ Tamże, s. 32.

¹² E. Mounier *Personalizm* [w:] *Wprowadzenie do egzystencjalizmów* A. Bukowski (tł.) Kraków 1964 s. 34.

dla krytyka sztuki, Terlecki odpowiada: „Krytyk personalistyczny umieszcza się pośrodku koła, staje na skrzyżowaniu prądów żywiących sztukę, podsycających żar ludzkiego zrozumienia w twórcy, ludzkiego z nim porozumienia u tych, którym trud jego służy”¹³.

Ostatnie przed podsumowaniem rozdziały *Krytyki personalistycznej* przedstawiają, jak mówi Terlecki, trzy tła kontrastowe, na tle których lepiej widać, czym personalistyczna krytyka nie jest. Występując przeciw formalizmowi estetycznemu, Terlecki podkreśla znaczenie osobowości twórczej, stwierdzając wręcz, że sama sprawność techniczna bez podłoża osobowego, stosowana mechanicznie, jest ujemną wartością artystyczną.

Drugim przeciwieństwem krytyki personalistycznej jest krytyka wyrastająca z materializmu historycznego, która jest skrajnym przykładem krytyki normatywnej (*prescriptive criticism*). „Ta krytyka spełnia rolę świeckiej, partyjnej inkwizycji, wyznacza sztuce zadania, wytycza obowiązujące tory, odbiera jej całą tajemnicę, a wraz z nią cały sens i cały smak dla ludzi” – pisze Terlecki, mając na myśli komunistyczne wytyczne dla sztuki „w służbie” jedynie słusznych idei.

W części zatytułowanej *Przeciw idealizmowi etniczemu* autor podkreśla, że przynależność do wspólnoty i narodu może tylko wzbogacić osobę.

Na koniec Terlecki podsumowuje swe rozważania, formułując jeszcze kilka cech personalistycznej krytyki, która nie jest krytyką doktrynalną i dogmatyczną, uwzględnia historyczny kontekst na podobieństwo „historii idei”, w dziele sztuki widzi „akt przymierza osób ludzkich”¹⁴.

* * *

Krytykę koncepcji krytyki personalistycznej należałoby rozpocząć od analizy stwierdzenia, że artysta jest arcyosobą ze względu na specyfikę twórczości artystycznej skierowanej w kierunku drugiego człowieka, co stanowi, zdaniem Terleckiego, modelowy przykład ruchu personalizacji (Ad. 3). Przede wszystkim zwróćmy uwagę na to, że takie założenie bez określenia wyraźnych warunków koniecznych do spełnienia, aby taki stan osiągnąć, determinuje już na samym początku określenie roli, jaką miałyby spełniać krytyk sztuki. Jeśli artysta jest najlepszym z możliwych wcieleń osoby, to krytyk niewiele ma tu do zrobienia. Przyznanie artyście tak wysokiej pozycji w hierarchii możliwych postaw ludzkich w naturalny sposób powinno pociągać za sobą respekt, pełną akceptację jego poczynań, a może nawet bezwzględny szacunek.

¹³ Tamże.

¹⁴ T. Terlecki, wyd. cyt. s. 44.

Uważam więc tezę o artyście będącym arcyosobą za co najmniej dyskusyjną. Ruch personalizacji jest bowiem ruchem w kierunku wartości coraz wyższych, jest dążeniem do osiągnięcia pełni człowieczeństwa we wspólnocie z innymi. Wydaje się, że działania artystyczne, z różnych względów, nie zawsze są najlepszą płaszczyzną do urzeczywistniania tej idei.

Mouniera koncepcja osoby jest aksjologiczna, a wartości ustawione są hierarchicznie. Nie każdy zatem ruch w kierunku drugiego będzie ruchem personalizacji. W jego rozważaniach poświęconych transcendencji czytamy: „Ustawiczne rzutowanie przed siebie własnego ja, dokonywane przez byt pozbawiony celowości w świecie wyzutyk z znaczenia, nie jest ukierunkowaniem ani tym bardziej prawdziwą transcendencją. Ruch osoby nie polega wyłącznie na rzutowaniu w przód, jest on wznoszeniem się (Jaspers), *p r z e k r o c z e n i e m*”¹⁵. Można zapytać w tym miejscu, czy przypadkiem skutecznie spopularyzowana przez awangardę i aktualna do dziś idea nowości jako wartości (tylko „rzutowanie w przód”) oraz następująca po niej postmodernistyczna równoprawność wszelkich artystycznych manifestacji nie marginalizują tematu „wznoszenia się” i przekraczania siebie właśnie na terenie sztuki. Zjawisko zapomnienia przez współczesnych artystów kategorii transcendencji problematyzuje również uznanie sztuki za jeden z szyfrów transcendencji, tak jak zdefiniował je Karl Jaspers.

Wydaje się, że pojęcie transcendencji jest kluczowe w myśleniu o personalistycznej koncepcji człowieka.

Transcendencją, w ścisłym i najprostszym znaczeniu tego słowa, jest rzeczywistość istniejąca poza zmysłowo postrzegalnym, przestrzennym światem i jednocześnie jest to rzeczywistość doskonalsza, w której rzeczywistość niedoskonała, czasowo-przestrzenna, znajduje swój właściwy fundament. Modelowym przykładem transcendencji jest Platoński świat idei, a modelowym przykładem filozofii radykalnie odrzucającej wszelkie spekulacje na temat „innych światów” jest Nietzsche, programowy antymetafizyk i antyplatonik¹⁶.

We wspomnianych na początku rozważaniach Luca Ferry’ego o sensie życia znajdziemy przekonującą definicję transcendencji, zaczerpniętą zresztą prawie dosłownie od Gabriela Marcela: „Kto uznaje, że pewne wartości są ważniejsze niż życie, ten – choćby był ateistą – nawiązuje do najważniejszej idei wszelkiej teologii: do rozgraniczenia na «ten» i «tamten» świat”¹⁷.

¹⁵ E. Mounier *Personalizm* wyd. cyt. s. 77.

¹⁶ J. Disse *Metafizyka od Platona do Hegla* A. Węgrzecki, L. Kusak (tł.) Kraków 2005 s. 36, 49.

¹⁷ L. Ferry, wyd. cyt. s. 29.

Mounier wiele miejsca poświęca transcendencji, uważając słusznie, że kłopoty z rozumieniem transcendencji są naszą codziennością. Zapewnia, że osoba wyrasta z natury, ale ją przekracza, stając się wobec niej transcendentną. Przyznaje, że dla większości ludzi trudne jest zrozumienie pojęcia transcendencji. „Umysł nasz sprzeciwia się wyobrażeniu sobie jakiejś rzeczywistości, która konkretnie istniejąc, byłaby całkowicie pochłonięta przez inną rzeczywistość, a jednocześnie przewyższałaby ją poziomem istnienia”¹⁸ – pisze.

Trudność z transcendencją, o której wspomina Mounier, polega na niemożności wyobrażenia sobie świata, który nie jest światem przestrzennym. Wszelkie słowa dostępne w języku, który ukształtował się w stosunku do przedmiotów w przestrzeni i czasie, są nieadekwatne do „innego” świata, który nie jest ani „obok”, ani „ponad” tym światem. Na słowa ośmieszające doświadczenie transcendencji – nie można jednocześnie znajdować się na parterze i na szóstym piętrze – Mounier odpowiada: „Świat pełen jest ludzi, którzy w tych samych miejscach wykonują te same gesty, ale którzy niosą w sobie i wytwarzają wokół siebie światy bardziej od siebie odległe niż konstelacje”¹⁹.

Spośród wielu pojęć związanych ściśle z pojęciem transcendencji w kontekście rozważań o sensie sztuki szczególne miejsce zajmuje symbol. „Otóż symbol przy jego mocnym rozumieniu – pisze Władysław Stróżewski – musi być odczytany i uznany jako ukonstytuowany obiektywnie przez podmiot transcendentny, przekraczający nas i dający nam symbol jako znak i jako drogę wiodącą do jego tajemnicy”²⁰. Czy artysta współczesny potrafi tworzyć przy użyciu symboli? Czy krytyk chce i potrafi te symbole odczytać, jeśli światopoglądowo obcy mu jest tajemniczy transcendentny sens? Dla jednych obraz drzewa będzie poruszającym symbolem, dla innych zawsze tylko schematycznym rysunkiem albo odzworowaniem rzeczywistego przedmiotu, pozbawionym głębszego znaczenia.

Poważną wątpliwość budzi również propozycja nazwania artysty arcyosobą w kontekście personalistycznej koncepcji wolności, którą z zaangażowaniem zajmował się Mounier. Terlecki, przyjmując, że twórczość artystyczna jest najlepszym modelem ruchu personalizacji, nie wspomina nic o problemie, który pojawia się nieuchronnie przy zestawieniu wolności w rozumieniu personalizmu i współcześnie pojmowanej wolności artystycznej. Autor *Krytyki personalistycznej* zakłada tym samym, że i w tym punkcie personalistyczny model jest do sztuki przystający. W rozdziale

¹⁸ E. Mounier *Personalizm* wyd. cyt. s. 23.

¹⁹ Tamże.

²⁰ W. Stróżewski *Istnienie i sens* Kraków 1994 s. 447.

zatytułowanym *Wolność uwarunkowana* Mounier o wolności osoby mówi: „Wolny jest człowiek, któremu świat stawia pytania i który odpowiada: to jest człowiek o d p o w i e d z i a l n y. Wolność w końcowym obrachunku nie izoluje, ona łączy, nie ustanawia anarchii, ale jest w pierwotnym znaczeniu tych słów religią, pobożnością”²¹.

Spośród wielu wątków personalistycznej koncepcji wolności na uwagę zasługuje rozgraniczenie, jakiego dokonuje Mounier między swobodą a prawdziwą wolnością zmierzającą ku wartościom: „Prawdą jest, że pamięć o wolności nie może nam przesłonić pamięci o konkretnych swobodach. Kiedy jednak ludzie przestali marzyć o katedrach, nie potrafią także budować pięknych mansard. Kiedy nie mają już namiętnego pragnienia wolności, nie umieją także tworzyć swobód. Wolności nie można dać ludziom z zewnątrz, dając im ułatwienia życia albo konstytucje: uśpieni swoimi swobodami obudzą się jako niewolnicy. S w o b o d y są tylko szansami ofiarowanymi d u c h o w i w o l n o ś c i”²².

Choć w potocznym języku często używa się tych pojęć zamiennie, swobody są dla Mouniera brakiem ograniczeń zewnętrznych i pochodzą z zewnątrz, są dane lub wywalczone, zapisane prawnie. Swoboda jest wolnością „od”. Wolność duchowa jest natomiast zawsze wewnętrzna²³. Można korzystać zatem z nieograniczonej liczby swobód i nie być człowiekiem wolnym. Można również być fizycznie uwięzionym i wewnętrznie wolnym. Wolność wewnętrzna jest wolnością ograniczoną dążeniem do wartości. Mounier krytykuje filozoficzną karierę samego aktu wyboru, za który człowiek jest w pełni odpowiedzialny: „Cóż warta byłaby wolność – pyta – jeżeli jedynym wyborem, który by nam pozostawał, był wybór między dżumą a cholerą?”²⁴. Wolność osoby nie sprowadza się zatem do samej możliwości wyboru, ale do wyboru „właściwego”, czyli wyboru wartości umożliwiających ruch personalizacji. Całkowita rezygnacja z ograniczeń zewnętrznych (społecznych, ekonomicznych, politycznych) to anarchia, absolutna wolność wewnętrzna to krytykowane przez Mouniera sartre’owskie skazanie na wolność, a więc zniewolenie.

Trafna wydaje się diagnoza postawiona niedawno przez Grzegorza Sztabińskiego, że artyści postmodernistyczni, którzy przyjęli rolę awangardy liberalizmu, działają nie dlatego, aby stworzyć rzecz wartościową, ale żeby zamanifestować swą wolność albo raczej swobodę²⁵.

²¹ E. Mounier *Personalizm* wyd. cyt. s. 74

²² Tamże, s. 72.

²³ Por. W. Słomski *Duch personalizmu* Warszawa 2008 s. 120-127.

²⁴ E. Mounier *Personalizm* wyd. cyt. s. 73.

²⁵ G. Sztabiński *Profesjonalizacja wolności. Swoboda artysty w sztuce współczesnej* [w:] „Estetyka i Krytyka” Nr 17/18 (2/2009-1/2010) s. 11-32.

Rozumienie wolności artystycznej i wolności personalistycznej, które zasadniczo się różnią, sytuowałoby te dwa sposoby interpretacji wolności na odległych biegunach istniejących koncepcji człowieka. Najprościej byłoby je nazwać modelem estetycznym i etycznym.

Przyjęte rozumienie filozofii jako refleksji nad tym, co sprawia, że człowiek może stać się lepszy, sytuuje rozważania o filozoficznej krytyce artystycznej również w kontekście edukacyjnym. Krytyk artystyczny oprócz pełnienia innych ról jest zawsze w jakiś sposób nauczycielem²⁶. Zgodnie z tokiem rozumowania Terleckiego, twórcy sztuki jako wzorowe wcielenia osób świetnie wpisywaliby się w koncepcję wychowania personalistycznego. Ale przecież „pedagodzy i całe społeczeństwo mogą wpaść w szczególną pułapkę akceptowania w każdym działaniu, które ktoś nazwie wychowaniem, każdego zachowania bądź wytworu, które ktoś nazwie sztuką (...). Nie każde działanie artystyczne respektuje człowieka jako osobę we wszystkich jej wymiarach”²⁷.

W rozdziale poświęconym zadaniom krytyki personalistycznej (Ad. 4) Terlecki posługuje się modelem okręgu o zamkniętym obwodzie, który w dalszych jego rozważaniach przybierze niemal dokładny kształt hermeneutycznej spirali. Posługuje się również specyficzną dla hermeneutyki terminologią, wykorzystując obraz wykreślenia perspektywy w patrzeniu na dzieło sztuki. Terlecki dzieli świat na to, co wewnątrz okręgu (artysta, dzieło), i na to, co na zewnątrz (wspólnota odbiorców). Krytyk patrzy na zjawisko artystyczne z dwóch perspektyw, czyli zmienia punkt, w którym stoi – dwie perspektywy powinny wyznaczyć dwa horyzonty. Rodzi się pytanie, czy to jest możliwe? Krytyk patrzący „prawie jak” artysta, krytyk jako odbiorca, czy jeszcze ktoś inny, dysponujący zdolnościami przebywania w dwóch miejscach na raz?

Gdy Terlecki, opisując metaforycznie proces twórczy, odwołuje się do symbolu drzewa, który funkcjonuje w kulturze jako jeden z podstawowych symboli, daje wyraz swej akceptacji hierarchicznej struktury wartości.

Symbolika drzewa jest bardzo popularna w tradycji wielu kultur, a w kulturze chrześcijańskiej szczególnie. Są to przede wszystkim symbole dwóch rajszych drzew pojawiających się w biblijnej historii stworzenia: „Pan Bóg sprawił, że wyrosły z gleby wszelkie drzewa o pięknym wyglądzie, których owoce nadawały się do jedzenia. W środku ogrodu

²⁶ J. Winnicka-Gburek *Art Critic as an Intellectual, Teacher or Artist?* AICA Press, Critical Evaluation Reloaded, Paris, October 2006 www.aica-int.org/IMG/pdf/29.07_0212_Winnicka-Gburek.pdf.

²⁷ K. Olbrycht *Pułapka wychowania przez sztukę* [w:] *Estetyka sensu largo* F. Chmielowski (red.) Kraków 1998 s. 69.

natomiast rosło drzewo życia oraz drzewo poznania dobra i zła” (Rdz 2,9). To pierwsze, niedostępne, interpretowane jest jako symbol daremności wszelkich prób osiągnięcia ludzkiej nieśmiertelności, to drugie symbolizuje zdobycie przez człowieka wiedzy o własnej nędzy zamiast spodziewanej wiedzy boskiej. Wizerunek drzewa z pogrążonymi w ziemi korzeniami i z koroną skierowaną ku niebu może symbolizować połączenie między niebem a ziemią. Proste, pionowe drzewo wyprowadza, jak drabina, podziemne życie ku niebu.

Postmoderniści Gilles Deleuze i Félix Guattari, opisując przestrzeń, w której porusza się bez celu nowy człowiek-nomada, posłużyli się również obrazem drzewa, po to tylko aby je zdyskredytować i zastąpić kłaczem. Kłacz jest rodzajem rośliny charakteryzującej się odmiennym sposobem nie tyle wzrostu, co sugerowałoby drogę w górę, ile rozprzestrzeniania się. Roślina ta rozrasta się dowolnie, we wszystkich kierunkach, na otwartej płaszczyźnie. Według tych autorów, korzeń i drzewo obrazują sposób myślenia, którym współczesność jest już zmęczona, proponują więc model kłacza, sieci bez centrum, obrzeży, bez hierarchii, bez mniejszości i większości, bez punktów odniesienia²⁸. W wydanej w 1976 roku książeczce *Rhizome* czytamy: „Kłacz nie rozpoczyna się ani nie kończy, jest zawsze w otoczeniu, pomiędzy rzeczami, między – byt, i n t e r m e z z o. Drzewo jest filiacją, ale kłacz jest aliansem, jedynie aliansem. Drzewo narzuca czasownik «być», zaś kłacz ma jako pasmo koniunkcję «i... i ...i». W koniunkcji tej tkwi zawsze dość siły, by rzucić i wykorzeń czasownik «być». Dokąd idziecie? Skąd przybywacie? Gdzie chcecie dotrzeć? Są pytaniami całkiem bezużytecznymi”²⁹.

Te ostatnie pytania, nazwane bezużytecznymi, są przecież pytaniami o sens ludzkich działań. Odrzucenie tych pytań jest konsekwencją odrzucenia „drzewa poznania”. Można by zatem zaryzykować stwierdzenie, że pytanie o sens, w tym pytanie o sens sztuki, należy do „kultury drzewa”.

Sytuując krytyka w środku koła, na obwodzie którego w nieustannym ruchu „powstaje i trwa” sztuka, Terlecki doprecyzowuje personalistyczne nastawienie krytyka sztuki, określając dokładnie jego rolę w dramacie zależności między artystą a odbiorcą (Ad. 5).

Krytyk nie jest jedynie interpretatorem znaczeń dzieła, ale pełnoprawnym uczestnikiem dramatu rozgrywającego się między artystą i odbiorcą. Zarówno twórca, jak i odbiorca są traktowani przez krytyka jak osoby w świecie osób. Takie ujęcie tłumaczy wspomniane wyżej złudze-

²⁸ K. Wilkoszewska *Wariacje na postmodernizm* Kraków 1997 s. 139.

²⁹ G. Deleuze, F. Guattari *Kłacz* B. Banasiak (tł.) „Colloquia Communia” 1988 nr 1-3 s. 237.

nie podwójnej perspektywy patrzenia. To nie perspektywa jest podwójna, to krytyk-personalista stara się po prostu patrzeć w tę samą stronę, co szanowany przez niego artysta i równie szanowany odbiorca. Clive Staples Lewis nazwałby taką sytuację „patrzenia w tym samym kierunku” urzeczywistnieniem jednego z opisanych przez niego rodzajów miłości – przyjaźni³⁰. To, co patrzący na koniec zobaczą, będzie się zapewne różnić, ale tragiczny optymista Mounier miałby nadzieję, że będzie to piękne różnienie się, dające szansę na przyszłe zrozumienie, a nie na przykład Deleuze’a „różnica i powtórzenie”, rozwiewająca takie złudzenia.

Artysta i odbiorca zasługują na takie samo traktowanie i realizowanie wobec nich wszystkich personalistycznych wartości. Dla krytyka obaj są tymi „innymi”, o stosunku do których pisze szeroko Mounier³¹. Dystansując się od przedmiotowego traktowania drugiego człowieka przez Nietzschego i Sartre’a oraz do ich niewiary w zdolność porozumienia między ludźmi, Mounier w nowy sposób analizuje spojrzenie. W opozycji do, jak sam mówi, „złodziejskiego” języka tych filozofii, przypisujących spojrzeniu drugiego człowieka moc pozbawiania i uprzedmiotawiania, co prowokuje tylko odwet, proponuje inny język, w którym słowo „rozporządzalność sobą” ma znaczenie szczególne: „Codzienne doświadczenie mówi nam, jak odkrywczą wartość ma opinia wydawana o nas przez innych, jeżeli chcą się z nią przed nami zdradzić, lub po prostu ta jasna świadomość, jaka się w nas budzi tylko dzięki milczącemu ciężarowi ich spojrzenia. Sami źle siebie znamy i źle siebie oceniamy. Niemal zawsze w obmowie jest więcej słuszności niż w introspekcji. Ożywić nas potrafi nie tylko życzliwe spojrzenie innego człowieka, lecz nawet spojrzenie wroga, zazdrosne czy obojętne, jeżeli tylko ja, który je przyjmuję, jestem w stanie rozporządzalności. (...) Spojrzenie ateizmu na religię, opozycji na rząd, uczniów na nauczyciela – są głównym czynnikiem ich żywotności”³². Filozof nazywa takie spojrzenie spojrzeniem wstrząsającym, wprawiającym w zakłopotanie, niepokój, powodującym zakwestionowanie stanu obecnego. Spojrzenie drugiego jest dzięki temu korzystne, bo uderza w niebezpieczną, niszczącą egocentryczną nieprzejrzystość człowieka pozostawionego samemu sobie.

³⁰ C.S. Lewis *Cztery miłości* P. Szymczak (tł.) Poznań 2010 s. 83.

³¹ Ważna jest tu kategoria wspólnoty personalistycznej. Mounier zaproponował trzy obszary, w obrębie których należałoby poszukiwać idealnych rozwiązań: rodzina, kultura, ekonomia. Por. J.M. Burgos *Personalizm. Autorzy i tematy nowej filozofii* K. Kłopotowski (tł.) Warszawa 2010 s. 72.

³² E. Mounier *Wprowadzenie do egzystencjalizmów* wyd. cyt. s. 307.

Co byłoby więc głównym czynnikiem żywotności sztuki? „Spojrzenie” i opinia odbiorców? Krytyka? Nie tylko spojrzenie na dzieło sztuki, ale również, a może przede wszystkim, na artystę. Wydaje się, że Terlecki, interpretując Mouniera myślenie o drugim, nie uwzględnia w dostateczny sposób zdecydowanego podkreślania przez niego konieczności całościowego spojrzenia na osobę, wraz z jej wytworami. To osoba jest dla Mouniera ważna – niezależnie czy jest to rzemieślnik, intelektualista, czy artysta – jej dzieło ma służyć personalizacji, ruchowi ku urzeczywistnianiu coraz wyższych wartości.

„Opinia wydawana o nas przez ludzi, którzy chcą się z nią zdradzić” – jak pisze Mounier – jest krytycznym sądem oceniającym. Krytyk byłby zatem osobą spoglądającą na drugiego, której opinii podważające błogostan samouwielbienia (wynikającego z trudności samooceny) mobilizowałyby go do stawania się kimś więcej, niż jest w danej chwili. Postawa krytyka, niejako z definicji, zawiera w sobie element zainteresowania i chęć wpływu na to, co dzieje się w otaczającej rzeczywistości. Jest to gotowość do spojrzenia na drugiego człowieka i gotowość wyrażenia o nim opinii (wyrażenie sądu o dziele jest jednocześnie krytycznym spojrzeniem na osobę artysty).

Usytuowanie krytyka wewnątrz dramatycznych napięć pomiędzy artystą a światem wymusza u niego zaangażowanie (*engagement*). Ktoś, kto chce wyrażać opinie (krytyk), jest osobą zaangażowaną. Przeciwnieństwem takiego zaangażowania byłoby dogmatyczne zaszeregowanie (Mouniera termin *l'embrigadement*).

Jeśli artysta, według Terleckiego, byłby arcyosobą, to sensem sztuki byłoby usensownianie i porządkowanie życia w kierunku idealnej wspólnoty osób, świata osób („dzieło sztuki jako akt przymierza”). Jeśli krytyk chciałby stać się idealną osobą w rozumieniu personalizmu, to sensem uprawianej przez niego krytyki artystycznej powinno być usensownianie i porządkowanie życia w kierunku idealnej wspólnoty osób w ruchu personalizacji.

Terlecki, blisko związany z literaturą i krytyką literacką, zafascynowany pisarstwem Mouniera, pragnął w jakiś sposób umieścić najpierw sztukę, a później krytykę w bliskim mu świecie personalizmu.

Sam Mounier, jak się wydaje, nie traktuje jednak sztuki jako działalności wyjątkowej. O twórczości wspomina jedynie w krótkim fragmencie zatytułowanym *Sztuka. Szkic estetyki personalistycznej*. Wyznacza sztuce raczej funkcję uzupełniania i oświeclania oryginalnym, „boskim” światłem nieuchwytnych zmysłowo zjawisk niż odpowiedzialną rolę usensowniania świata lub teren szczególnie owocnej realizacji pełni człowieczeństwa. Zwraca raczej uwagę na problem rozumienia sztuki, bo „Sztu-

ka osamotniona, poddana sofistycznej klienteli, gubi się w zawiłościach, w zagadkowości lub wyrachowaniu”³³. Mounierowi marzy się „wielka sztuka ludowa”, powszechnie zrozumiała i łącząca ludzi³⁴.

Pytanie o sens sztuki nie powinno jawić się wobec powyższego jako coś swoistego, zasługującego na szczególne traktowanie, bo ważniejszego niż inne sfery zaangażowania człowieka. Używając terminologii Mouniera, sens może się przejawiać, a nawet powinien, we wszelkich dziedzinach aktywności człowieka-osoby.

Wpływowy dziś filozof Arthur Danto, wtedy gdy porzuca rolę filozofa i staje się na potrzebę chwili krytykiem artystycznym, mówi: „Swoje zadanie pojmuję jako mediację między artystą a widzem, pomaganie temu drugiemu w uchwyceniu zamierzonego [przez artystę – przyp. JWG] znaczenia”³⁵. Co rozumiałe, pierwszym zadaniem krytyka personalisty, stojącego przed dziełem sztuki, zgodnie z przedstawioną powyżej interpretacją możliwego rozumienia artystycznej krytyki personalistycznej, byłoby uchwycenie intencji artysty, tak jak myśli Danto, ale zadaniem owego krytyka, które pojawia się niemal równocześnie, byłaby odpowiedź na pytanie: „Czy ten człowiek (twórca dzieła, artysta) i ten drugi człowiek (odbiorca), i wreszcie ja (krytyk) mamy szansę dzięki temu dziełu sztuki realizować się jako osoby?”.

Meaning of the Personalistic Art Criticism in Quest for the Sense of Art

I perceive the art criticism as the philosophical reflection on art. It is possible to ask question about the sense of art only on the basis of philosophy including, among others, personalism. In this text, the concept of Tymon Terlecki's personalistic criticism based on Emmanuel Mounier's philosophy is analyzed to assess the usefulness of its main assumptions and design a model of the contemporary artistic critic. The analysis of such concepts as person, personal movement, freedom, transcendence, symbol and view leads to the conclusion that a critic-personalist is not supposed to be satisfied only with deciphering the sense of art. However, s/he is to extend the scope of her/his reflection with the context of the work's potential impact on an artist and a viewer.

Joanna Winnicka-Gburek – e-mail: jgburek@wp.pl

³³ Tenże *Personalizm* wyd. cyt. s. 87.

³⁴ Por. M. Fumaroli *Państwo kulturalne. Religia nowoczesności* H. Abramowicz, J.M. Kłoczowski (tł.) Kraków 2008 s. 94-114. Przykład ostrej krytyki utopijnej koncepcji edukacji estetycznej Mouniera.

³⁵ A. Danto *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki* L. Sosnowski (tł.) Kraków 2006 s. 243.

MONIKA WOJTAS-TARNOWSKA

WSPÓŁCZESNE ROZUMIENIE POJĘCIA I ISTOTY TAŃCA W POLSCE

Pojęcie tańca jest nadużywane i deformowane w języku polskim zarówno w wypowiedziach literackich, jak i w mowie potocznej. Sposobem ukazania jego żywotnego znaczenia może być porównanie różnych fragmentów wypowiedzi, zawierających terminy „tańczyć”, „zatańczyć”, „odtańczyć” etc., określenie ich charakteru i przybliżenie ich związku z rozwojem rodzimej sztuki i kultury. Celem referatu jest wykazanie rozmaitych zastosowań pojęcia tańca w jego potocznym rozumieniu przez użytkowników języka polskiego, a poprzez to podjęcie próby zastanowienia się nad aktualnym statusem sztuki tanecznej i jej odbioru w Polsce.

Zgodnie z historiografią, obserwacją antropologiczno-socjologiczną i teorią sztuki taniec jest obecny w naszym życiu od wieków niemal codziennie, począwszy od okazji świątecznych, a skończywszy na rutynowych czynnościach dnia powszedniego. I młodszy, i starsi, kobiety i mężczyźni, tańczą bowiem wciąż na weselach, potańcówkach, w ramach rozmaitych imprez rodzinnych i towarzyskich – nierzadko w poszukiwaniu swego przyszłego partnera „do tańca i do różańca” – dzieci i młodzież masowo uczęszczają na zajęcia taneczne, a niektórzy podejmują nawet kursy terapii tańcem. Tańczenie w Polsce staje się coraz bardziej atrakcyjną i popularną sferą życia. Jest to zjawisko kulturalno-społeczne, w które angażuje się coraz więcej ludzi w Polsce, zwłaszcza w aspekcie rozrywkowym. W kinie na początku XXI wieku najmocniej wydają się przemawiać do widzów musicalowe opowieści przedstawione bez słów. Taniec zaistniał także jako istotny element języka mediów audiowizualnych – w zalewie reklam na przykład tańczące postacie pojawiają się w reklamach czekoladek, banków, telefonów i innych produktów.

Pomimo tej szerokiej popularności tańca pytanie o to, czym jest właściwie taniec, nie pojawia się praktycznie w naszym życiu codziennym. Tym bardziej kwestia sensu czy znaczenia tańca wydaje się bardzo odległa – nawet w licznych kręgach artystycznych. Do chwili namysłu skłania szczególnie pytanie, czy wymienione powyżej taneczne elementy współczesnej widowiskowej rzeczywistości przyczyniają się do tworzenia określonego dzieła kultury w Polsce, czy też są zaledwie efektywną atrakcją dla mas, i czy nieprzemijająca potrzeba tańca nadal znacząco kształtuje tożsamość ludzką we współczesnej kulturze.

Jeśli mamy więc zastanowić się głębiej nad aktualnym znaczeniem tańca, to niewątpliwie warto przypomnieć dwie wypowiedzi profesora Langego – pierwsza pochodzi z lat 80. ubiegłego wieku: „Taniec jest jednym z prymarnych komponentów kultury i wykazuje wiele ogólnoludzkich i ponadczasowych cech. Pomimo rozwoju technologicznego taniec jest wciąż uprawiany w naszym współczesnym, zurbanizowanym świecie. Nadal jest zapotrzebowanie na niego w naszej kulturze, a więc ma w dalszym ciągu dla nas pewną wartość”¹.

Druga refleksja Roderyka Langego została wygłoszona publicznie w 2000 roku: „Zastanawiający jest fakt, że po dwóch stuleciach wysiłków na rzecz przywrócenia pełnego zakresu tańca w zurbanizowanym, ‘ucywilizowanym’ środowisku nadal jego status jest dużo niższy aniżeli muzyki, dramatu czy innych dziedzin sztuki. Trudno jest bowiem przezwyciężyć uprzedzenia społeczne nagromadzone przez wieki. Stereotypowe wyobrażenia o zmysłowości, nieprzyzwoitości i frywolności tańca stale mu towarzyszą. Brak poważnego podejścia naukowego do tańca przyczynił się do traktowania go w najlepszym wypadku jako dopełnienia wykonawstwa muzycznego, czyli działalności o mniejszym znaczeniu w obrębie sztuki. Nawet gdy publicznie uznaje się istotność tańca, to podświadomie ujawniają się dawne uprzedzenia, (...) ogromna sfera tańca nieprofesjonalnego jest beztrzesko otwarta na przypadkowe rozwiązania (...). Ujawniające się problemy często nie są właściwie identyfikowane, a istotne znaczenie tańca we współczesnym życiu nie jest prawidłowo rozumiane”².

Zwróćmy więc uwagę na recepcję pojęcia tańca w języku potocznym i przybliżmy dokładniej sposoby pojmowania tego terminu na gruncie rodzinnym. Pojęcie tańca ma w języku polskim rozmaite konotacje – najczęściej w zależności od jego użytkownika. Z najbardziej popularnym doświadczeniem, a raczej opisem, tańcowania (sic!) spotykamy się już zazwyczaj we wczesnym dzieciństwie, czytając o tym, jak to „tańcowały dwa Michały”, albo słuchając czasem o tym, jak „tańcowała igła z nitką”.

¹ R. Lange *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze* Kraków 1988 s. 100.

² D. Kubinowski (red.) *Taniec – Choreologia – Humanistyka* Rhytmos, Poznań 2000 s. 103-104.

Dla zilustrowania użycia terminologii tanecznej w zwykłej mowie pragnę przytoczyć fragment wywiadu z Janem Józefem Szczepańskim, dotyczący jego książki *Polska jesień*, w kontekście cenzurowanej niegdyś literatury i filmu: „(...) tekst był latami przetrzymywany w Czytelniku. Spotkałem się wówczas z Żukrowskim, który powiedział: ‘Wiesz, pokazali mi w Czytelniku maszynopis twojej książki i ona się nigdy nie ukaże ze względu na 17 września’. Zapytałem więc Żukrowskiego, jak on sobie z tym poradził, bo w jego książce ta data także figuruje. ‘To bardzo proste. Siedemnasty września nie jest problemem politycznym – usłyszałem – to jest problem choreograficzny, który trzeba odtanńczyć’. I on go rzeczywiście odtanńczył, bo w *Dniach klęski* wiadomość o wkroczeniu armii rosyjskiej pochodziła od wariata wypuszczonego z zakładu dla psychicznie chorych, który coś bredzi na ten temat. Tylko że ja nie chciałem (ani nie potrafiłem) postępować w ten sposób”³.

Na portalu jednego z krakowskich zespołów artystycznych można znaleźć następujący opis rodzimego kontekstu sztuki tanecznej: „Taniec w Polsce jest w sytuacji nieco paradoksalnej – osiągnął pewien stopień rozwoju, tak by dalej poszerzać obszar swych poszukiwań i inspiracji, ale okazuje się, że w rozwoju tym zabrakło niezbędnego ognia, które warunkuje istnienie każdej ze sztuk, zabrakło widza odpowiednio wyposażonego w narzędzia umożliwiające zrozumienie tanecznego dyskursu. Choreograf staje zatem przed wyborem – uprawiać artystyczny monolog, wysyłany gdzieś w sceniczną próżnię, lub cofnąć się i wychować sobie widza, partnera do dyskusji prowadzonej za pomocą uprawianej przez siebie sztuki”⁴.

Z kolei w jednym z polskich muzycznych czasopism, w artykule o młodych talentach przeczytamy: „Taniec w ogólności, balet zaś w szczególności, zbyt długo kojarzył się w Polsce z przerafinowanym banałem, zniewieściałymi młodziankami i zmarnowanym dzieciństwem adeptów szkoły baletowej. Tymczasem kariera tancerza wcale nie musi trwać krótko i kończyć się kalectwem, przedstawienia wcale nie muszą być śliczne i głupie, a przyszłych solistów i koryfejów warto nauczyć tego i owego – na wypadek gdyby zmienili zdanie i postanowili zająć się czymś innym”⁵.

³ Ł. Maciejewski *Przygoda myśli. Rozmowy obok filmu* Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009 s. 302.

⁴ Krakowski Teatr Tańca, Teatr Tańca Grupaboso, www.krakowskiteatrtanca.pl/index.php?site=oteatrze.

⁵ D. Kosińska *Młodzi, zdolni, myślący* [w:] „Ruch Muzyczny” Rok LIV Nr 9 z dn. 2 maja 2010 s. 30.

W Polsce nie funkcjonuje w pełni profesjonalna, systemowa działalność naukowa poświęcona problematyce sztuki tanecznej. Tancerze pracują intensywnie i spontanicznie, lecz ich dokonaniom towarzyszy jedynie pozornie wnikliwa refleksja. W trakcie obchodów Dnia Tańca w Krakowie w kwietniu 2010 roku jedna z twórczyń występów tanecznych (Katarzyna Skawińska) entuzjastycznie oznajmiła w wypowiedzi dla TV: „Taniec jest taką sztuką, która nie wymaga rozumienia słowa”.

W mediach terminologia taneczna zyskuje na popularności – oto przykłady: w lipcowej relacji z meczu piłki nożnej komentator informuje na początku rozgrywki: „Hiszpanie zaczynają swój taniec”, a pod koniec relacji dziękuje widzom za wspólnie obserwowane „piłkarskie spektakle”⁶. Innego porównania użył dziennikarz, komentując w radiu przebieg pewnego odcinka wyścigu kolarskiego Tour de France i opisując słuchaczom sportowych rywali w momencie, „gdy się zaczyna tańczyć na pedałach, jak baletnice u Degasa”. Porcja wiadomości z dziedziny usług medycznych pojawiła się z kolei w lipcowej emisji Teleexpressu⁷. Reporter przedstawił pokrótce sylwetki kilku lekarzy, którzy poza pracą podejmują aktywnie działalność paraartystyczną, puentując swój news takim oto zaleceniem: „Teraz już tylko wypadałoby do muzykujących lekarzy rodzinnych udać się tanecznym krokiem”.

Trener Franciszek Smuda skomentował dla „Piłki Nożnej” nie-subordynację piłkarza w trakcie meczu: „Po odmowie wejścia na boisko u mnie wracałby do domu jeszcze przed założeniem dresu i końcowym gwizdkiem. Już ja bym z nim zatańczył i nigdy więcej nie dałbym szansy. Patryk musi zdawać sobie sprawę, że zawodowiec takiego numeru nie ma prawa wyciąć w żadnym momencie. W każdym razie u mnie jeszcze nie podskakiwał i na pewno nie podskoczy”⁸. W czasie kampanii przedwyborczej jeden z kandydatów na prezydenta przestrzegał: „Nie czas, by tańczyć wyborczego oberka”⁹.

Jeśli mowa o oberku i tańcowaniu, to warto przypomnieć, że na jakąś ludyczną tańca zwrócił uwagę Johan Huizinga w *Homo Ludens*, pisząc: „Stosunek tańca do zabawy nie polega na tym, że ma on w sobie coś z zabawy, lecz na tym, że stanowi jej część: jest to stosunek oparty na tożsamości istoty. Taniec jako taki jest szczególnie doskonałą formą samej zabawy”. Jednocześnie autor narzekał na to, że charakter ludycz-

⁶ Transmisja meczu piłkarskiego Hiszpania/Holandia w PR1 z dn. 11.07.2010.

⁷ Emisja programu z dn. 21.07.2010.

⁸ Serwis informacyjny: www.wp.pl z dn. 20.07.2010. „«Franz» poszedłby z Małeckim w tany”.

⁹ Wywiad telewizyjny Anity Werner z Bronisławem Komorowskim w TVN24 z dn. 03.05.2010.

ny tańca niemal całkowicie ginie w nowoczesnych formach tanecznych¹⁰. Co ciekawe, tysiąc siedemset lat wcześniej Atenajos z Naukratis w *Ucztyjących mędrcach* ostrzegał, że taniec w Grecji chyli się ku upadkowi.

Ta naturalna skłonność *homo saltans* do podświadomej zabawy łączy się w tańcu doskonale z niezwykle ważnym sposobem wyrażania emocji. Wytwarzanie dźwięków i generowanie rytmu umożliwia człowiekowi tańczącemu naśladowanie i przedstawianie rozmaitych wyobrażeń, idei i odczuć w określony wyrazisty sposób, a tym samym przyczynia się do formowania komunikacji reprezentacyjnej. Repetytywne zestawy ruchowe o tanecznym zabarwieniu odgrywają ważną rolę fizjologiczną w rozwoju osobniczym człowieka i są związane bezpośrednio z funkcjami biologicznymi organizmu ludzkiego; często wyzwalają one rozmaite napięcia emocjonalne. Spontaniczne manifestacje ruchowe przypominające zabawę są przedmiotem rozważań psychologów rozwojowych. Bogaty system gestów wraz z rytmiczną muzyką wymaga od tańczącego wysokiej koordynacji psychoruchowej w czasie i przestrzeni. Dlatego taniec postrzegany jest jako jedna z najściślej zsynchronizowanych ludzkich aktywności jednostkowych i zespołowych. Rozmaite kreacje i formy taneczne wykorzystywane są w programach psychoterapeutycznych; cieszą się one również powodzeniem wśród zwolenników technik relaksacyjnych i medytacyjnych. Wydaje się, że większość wypowiadających się publicznie amatorów tańczenia na temat aktualnej roli tańca określa go jako coś najbardziej naturalnego w świecie.

Z drugiej strony nie mniej osób jest głęboko przekonanych, że w praktyce taniec jest zjawiskiem niemal abstrakcyjnym i nieosiągalnym dla przeciętnego śmiertelnika. Trudno zaprzeczyć, iż mnóstwo tańców i dzieł baletowych od lat zalicza się do dziedzictwa kulturowego wielu narodów – zgodnie z tym, o czym przypomina Roderyk Lange: „Taniec jako sztuka jest bezpośrednio związany z życiem duchowym człowieka i dlatego zalicza się go w pierwszym rzędzie do kultury duchowej”¹¹. Taniec pozostaje najbardziej dynamiczną ze sztuk, a jednocześnie – jak chce Lange – „jest inicjalną dziedziną sztuki”¹². Jego substancjalnym tworzywem jest niezmiennie ruch ciała ludzkiego, a dzięki ekspresywnym i semantycznym walorom tegoż ruchu mowa ciała funkcjonuje aż do dziś jako najbardziej podstawowy i bezpośredni system porozumiewania się.

¹⁰ J. Huizinga *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury* M. Kurecka, W. Wirpsza (tł.) Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1985 s. 235.

¹¹ R. Lange, wyd. cyt. s. 66.

¹² Tamże, s. 67.

Niestety, zarówno twórcy, jak i krytycy w Polsce zdają się ignorować i pomijać w swej pracy oraz działalności różnorodne aspekty tańca. W latach 20. XX wieku Stanisław Dzikowski – autor książeczki *O tańcu* – opisywał historie różnych form tanecznych z intencją zwrócenia uwagi „naszej szerokiej publiczności, że taniec jest nie tylko zabawą, nie tylko wyładowaniem wezbranej energii i jedną z ulubionych odmian flirtu, ale także niesłychanie interesującym zjawiskiem obyczajowym oraz poważnym odłamem sztuki”¹³.

Wracając do proponowanych przeze mnie na początku wątków refleksji, może warto pokusić się o krótkie podsumowanie. Jest faktem, iż przez wszystkie epoki to właśnie w tańcu realizowała się nieśmiertelna potrzeba upostaciowania przeżyć, interpretacji zdarzeń, oddziaływania na otoczenie, uzyskania porozumienia. Prawdopodobnie zarówno mowa, jak i taniec stanowią dwa ludzkie systemy językowe, których początków być może nigdy do końca nie poznamy. Nikogo natomiast nie powinno dziwić zjawisko współlistnienia języka i gestu, gdyż pragnienie i umiejętność wyrażania oraz nazywania własnych instynktów i uczuć jest jedną z podstawowych cech istoty ludzkiej. Cecha ta i sposoby jej realizacji winny być zawsze rozważane w kontekście ich aktualnego bytu. Na podstawie takich obserwacji – opartych na systematycznych i wielostronnych analizach – można dopiero formułować wnioski. Dobrym przykładem takiej obserwacji jest twierdzenie profesora Langego, iż: „Znaczenie tańca w poszczególnych kulturach jest uzależnione od stopnia zachowania więzi społecznej”¹⁴.

Trzeba pamiętać, że sztuka tańca stwarza świat, który przemawia do nas językiem form i emocji i który domaga się zrozumienia. Znaczący przedmiot przyznają, iż: „Sztuka, nawet nie w semiologicznej perspektywie oglądana, ma z językiem to wspólne, że posiada określony zespół środków i reguły operowania nimi, że środki te służą wyrażaniu się twórcy i oddziaływaniu na odbiorcę. Pokazując coś, wyrażają też stosunek artysty do tego, co pokazane, związany z tym stan ducha, emocje, nastrój. Jeżeli odbiorca pomyśli o tym, co przedstawione w dziele, w ten sam czy podobny sposób jak autor, nie zachodzi nic innego jak właśnie akt komunikacji”¹⁵.

Tymczasem w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie dopiero od tego roku organizowane są warsztaty choreograficzne. Wydaje się, że regularna troska o jakość wyrażania się twórców sztuki tanecznej

¹³ S. Dzikowski *O tańcu. Rozważania kulturalno-obyczajowe* Księgarnia Biblioteki Dzieł Wyborowych, Warszawa 1921 s. 13.

¹⁴ R. Lange, wyd. cyt. s. 100.

¹⁵ H. Książek-Konicka *Semiotyka i film* [w:] *Studia z teorii filmu i telewizji* A. Jakubowicz (red.) Ossolineum, Wrocław 1980 s. 34-35.

poprzez „zespół środków” pozostaje niebywale zaniedbywana. Oto jaki komentarz uzyskały wspomniane warsztaty: „Dobrze, że tancerze Polskiego Baletu Narodowego mają energię i zapał, żeby wciąż się uczyć, eksperymentować i dzielić swymi doświadczeniami z resztą zespołu. Szkoda, że owoce ich pracy tak rzadko można oglądać na scenie”¹⁶.

Jak starałam się wykazać na wybranych przykładach, powszechne użycie słowa „taniec”, „tańcować”, „odtańczyć” w związkach frazeologicznych i kontekstach metaforycznych może uzasadniać określoną politykę kulturową wobec sztuki tanecznej w Polsce. Mimo to jestem przekonana, że w Polsce taniec ma szansę zaistnieć nie tylko jako „wielka, niezbadana, tajemnicza, nowa sztuka tańca”¹⁷, lecz może stać się ponownie znaczącym i żywotnym elementem kultury narodowej. Jednak wydaje się również oczywiste, że pomyślna realizacja tej szansy wymaga powszechnego zrozumienia znaczenia i istoty tego zjawiska.

Kluczową sprawą w kontekście aktualnie pogłębiającego się kryzysu w sferze kultury jest ocalenie świadomości autentycznego ukierunkowania wszystkich podejmowanych działań twórczych. I – tak jak głosił i przestrzegał jeden z najsłynniejszych filozofów XX wieku – trzeba pamiętać, że: „Kultura jest niczym wielka organizacja, wskazująca każdemu, kto do niej należy, miejsce, w którym może on pracować zgodnie z duchem całości, a jego siły słusznie mierzy się wkładem, jaki zdoła on do tej całości wnieść. Jednak w czasie zaniku kultury siły rozpraszają się (...). Ale energia pozostaje energią i jeśli to widowisko, jakie oferuje obecna epoka, nie jest powstawaniem wielkiego dzieła kultury, w którym najlepsi pracują nad tym samym wielkim celem, lecz jest mało imponującym widowiskiem tłumu, podczas którego najlepsi dążą tylko do celów prywatnych, to nie wolno nam zapominać, że nie o to widowisko chodzi”¹⁸.

¹⁶ D. Kozińska, wyd. cyt. s. 31.

¹⁷ S. Dzikowski, wyd. cyt. s. 154.

¹⁸ L. Wittgenstein *Uwagi o religii i etyce* M. Kawecka (tł.) Kraków 1995 s. 114.

Contemporary Dance Comprehension in Poland

The notion of dance has been continually neglected and distorted in the Polish language – both in literary discourse and common parlance. Its actual significance can be demonstrated by comparing various types of discourses which include the term *dance* (or *to take a dance*, *dance something out* and many others) and relating them to their contribution to the development of the arts and the home culture. This paper focuses on different kinds of the word's application and its use in Polish and reflects on the present status and relevance of the art of dancing in Poland.

Monika Wojtas-Tarnowska – e-mail: monika.tarnowska@neostrada.pl

TOMASZ ZAŁUSKI

SZTUKA JAKO ONTOLOGICZNY EKSPERYMENT

W tekście – będącym ćwiczeniem z genealogii współczesności – podejmuję temat traktowania sztuki jako „modelu” ontologii świata. Przyglądam się, jak sztuka funkcjonowała w ten sposób w obrębie tradycji filozoficznej biegnącej od Immanuela Kanta, przez idealizm niemiecki, romantyzm jenajski oraz Martina Heideggera, aż po Gilles’a Deleuze’a i Jeana-Luca Nancy’ego. Punkt zwrotny wyznacza w niej przejście od pojmowania dzieła sztuki – a w efekcie również samego świata – w kategoriach zamkniętej w sobie, „organicznej” całości do traktowania go jako zdarzenia i opisywania w kategoriach zestawu relacji, eksperymentu oraz prezentacji samego uobecniania. Tradycja ta stanowi jedną ze ścieżek transformacyjnych filozofii, jedną z głównych dróg, które doprowadziły nas tam, gdzie „dziś” jesteśmy.

Zwykło się zapominać, że Kantowska *Krytyka władzy sądzenia* nie była traktatem o estetyce. Celem Kanta nie było stworzenie estetyki jako regionalnej dyscypliny filozoficznej, jako dyskursu o „trzeciej” sferze, odrębnej od poznania i działania. Dwie pierwsze *Krytyki* utworzyły „przepaść” między światem fenomenalnym, rządzonym przyrodniczą koniecznością, a noumenalnym światem wolności działań moralnych. Trzecia *Krytyka* miała być próbą „przerzucenia mostu nad przepaścią” i połączenia obu tych światów. Kwestię, którą podejmuje tam Kant, dałoby się więc ująć następująco: „jak w świecie zmysłowym mogą się zaprezentować idee rozumu, jak może w nim być urzeczywistniona i doświadczona wolność?”. W *Krytyce władzy sądzenia* świat zmysłowy interesuje Kanta o tyle, o ile ma być sferą *Darstellung*: prezentacji, uobecnienia czy też – jak podaje przekład polski – „unaoczniającego przedstawienia”

tego, co w §91 zostaje określone mianem „idei wolności”¹. Wolność musi zaś zostać urzeczywistniona w świecie zmysłowym, gdyż jedynie w ten sposób skończone podmioty ludzkie mogą doświadczyć jej realności.

Jak wskazują Philippe Lacoue-Labarthe i Jean-Luc Nancy w książce *L'Absolu littéraire*, jest to również kontekst, w którym dochodzi do głosu kwestia podmiotu². Przypominają oni, że *Krytyka czystego rozumu* przyniosła radykalną desubstancjalizację podmiotu: podmiot „teoretyczny”, podmiot poznania, sprowadza się tam do czysto logicznej konieczności pustego „ja myślę” towarzyszącego przedstawieniom, do czystej funkcji syntezy i jednoczenia. Podmiot ten nie może się sobie zaprezentować jako taki, jest „dany” jedynie jako podmiot poznania zjawisk. Podmiot „praktyczny”, wolny podmiot działania moralnego, o którym Kant mówi w *Krytyce rozumu praktycznego*, również nie dostępuje samoprezentacji, samoświadomości i samopoznania. W obu przypadkach rodzi się więc pytanie, jak podmiot może się zaprezentować samemu sobie, jak może się sobie uobecnić, być sobie dany i osiągnąć samopoznanie – i w ten sposób stać się prawomocnym fundamentem systemu filozoficznego³.

Zagadnienie, które jest swoistym impulsem generatywnym dla *Krytyki władzy sądu*, można więc ostatecznie zawrzeć w następującej formule: „jak wolność, a ogólniej sfera «idei rozumu», a wraz z nią wolny i samoświadomy podmiot mogą się prezentować i urzeczywistniać w świecie zmysłowym?”. Odpowiedź Kanta polega zasadniczo na wskazaniu możliwości prezentacji idei za pośrednictwem dzieła sztuki, natury oraz kultury: „w *Darstellung* «podmiotu» poprzez Piękno w dziełach sztuki (formowanie *Bilder* zdolnego do analogicznej prezentacji wolności i moralności), poprzez «siłę kształtującą» (*bildende Kraft*) natury i życia w naturze (formowanie się organizmu), a wreszcie poprzez *Bildung* ludzkości (to, co oznaczamy za pomocą pojęć historii i kultury)”⁴. We wszystkich przypadkach chodzi o organiczność, organizm i organizację, dla których punktem odniesienia i modelem pozostaje dzieło sztuki⁵. Dzieło sztuki staje się modelem dla całej natury, która jest traktowana tak, jak gdyby była intencjonalnym wytworem „sztuki” Boga, najwyższego artysty. Teleologicznie rozumiana natura staje się zaś areną historycznego procesu kształtowania się ludzkości, to znaczy człowieka uj-

¹ I. Kant *Krytyka władzy sądu* J. Gałęcki (tł.) Warszawa 1986 s. 483-484.

² P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* Paris 1978 s. 43.

³ Tamże, s. 43-44.

⁴ Tamże, s. 45.

⁵ Na ten temat zob. też: A. Ross *The Aesthetic Paths of Philosophy. Presentation in Kant, Heidegger, Lacoue-Labarthe, and Nancy* Stanford 2007 s. 26-27.

mowanego w sensie rodzajowym i rozważanego jako *noumen*, jako wolny podmiot moralny. To właśnie jego urzeczywistnienie wyznacza ostateczny cel natury. Cały problem leży jednak we wspomnianym „jak gdyby”: wszelka prezentacja idei rozumu, wszelka – jak pisze również Kant – „hypotipoza” wolności i podmiotu, może mieć tylko charakter pośredni, przybliżony, analogiczny i „symboliczny”⁶. Wolny podmiot pozostaje więc dla siebie zasadniczo nieprezentowalny.

Zdaniem Lacoue-Labarthe’a i Nancy’ego, ostrożne, „analogiczne” rozwiązanie Kantowskie utworowało drogę bardziej radykalnym propozycjom, które można później dostrzec z jednej strony w idealizmie niemieckim – u Schellinga i Hegla, z drugiej zaś w romantyzmie jenajskim, przede wszystkim u Friedricha Schlegla. Za swoistą matrycę konceptualną obu nurtów francuscy autorzy uznają *Najstarszy program systemu idealizmu niemieckiego*, przypisywany najczęściej Schellingowi bądź Heglowi⁷. Tekst tego „manifestu” wyraźnie nawiązuje do trzeciej *Krytyki* i zawiera projekt rozwinięcia na jej bazie nowej ontologii świata:

[...] – etyka. Ponieważ w przyszłości cała metafizyka będzie należeć do moralności – czego Kant swymi obydwojema postulatami praktycznymi dał tylko przykład, niczego nie wyczerpując – przeto etyka ta będzie niczym innym jak całkowitym systemem wszystkich idei czy też, co na jedno wychodzi, wszystkich postulatów praktycznych. Naturalnie pierwszą ideą jest przedstawienie mnie samego jako absolutnie wolnej istoty. Z wolną, samoświadomą istotą występuje jednocześnie – z nicością – cały świat: jedyne prawdziwe i możliwe do pomyślenia stworzenie z nicości. [...] Wreszcie, idea, która wszystko jednoczy, idea piękna. Jestem przekonany, że najwyższym aktem rozumu, aktem, w którym rozum obejmuje wszystkie idee, jest akt estetyczny, że prawda i dobro spokrewniają się tylko w pięknie. Filozof musi mieć tyle samo siły estetycznej, co poeta. [...] Filozofia ducha jest filozofią estetyczną⁸.

Indywidualny, skończony podmiot z pierwszej *Krytyki* oraz podmiot moralny z drugiej *Krytyki* zostają zastąpione w idealizmie przez wolny i samoświadomy podmiot absolutny. W efekcie świat zostaje potraktowany jako korelat podmiotu, w tym jednak sensie, że staje się jego kreacją, jego ontologiczno-estetycznym dziełem. Świat staje się dziełem sztuki podmiotu absolutnego, ten jednak, ze względu na samą swą absolutność, musi być tożsamy ze światem, z całością uniwersum. Mamy tu więc ostatecznie do czynienia z samokreowaniem się podmiotu absolutnego jako

⁶ I. Kant *Krytyka władzy sądzienia* wyd. cyt. s. 298-304; zob. też P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy *L'Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 45-46.

⁷ Tamże, s. 41-42, 47-50.

⁸ *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu* [w:] G.W.F. Hegel *Pisma wczesne z filozofii religii* G. Sowiński (tł.) Kraków 1999 s. 275-276.

dzieła sztuki – to znaczy jako systemu cechującego się „organiczną” jednością. Tylko w ten sposób, będąc własnym dziełem, podmiot może urzeczywistnić się w świecie zmysłowym, uobecnić się sobie samemu, a dzięki temu poznać siebie w swej wolności, zyskać samoobecność i samoświadomość. Świat jawi się w tym ujęciu jako *poiesis*, jako twórczy proces, który w swej najczystszej formie uobecnia się w sztuce, a dokładniej w poezji. Tu właśnie leży źródło przekonania, że spełnieniem procesu samokreacji i samopoznania podmiotu, najwyższym aktem rozumu i kulinacją systemu filozoficznego musi być sztuka poetycka⁹.

Idealizm jest jednak w tej kwestii podzielony – pewnie niezdecydowanie możemy dostrzec zarówno u Schellinga, jak i u Hegla. Choć dla Hegla sztuka jest zmysłową prezentacją idei, a jako taka stanowi miejsce przejawiania się absolutu, to jednak sytuuje się na niższym szczeblu jego rozwoju i musi ulec zniesieniu w religii oraz filozofii, porzucającej element zmysłowości na rzecz elementu czystej pojęciowości. „Koniec sztuki” oznacza zamknięcie etapu, na którym to właśnie sztuka była najwyższą i najdoskonalszą postacią prezentowania się tego, co jest określane mianem idei, pojęcia, ducha lub absolutu. Nawet u Hegla pojawia się jednak myśl o przekroczeniu filozofii w akcie poetyckim. W *Wykładach o estetyce* zauważa on mianowicie, że:

[...] rezultatem myślenia są tylko myśli; myślenie bowiem dokonuje sublimacji formy realności i nadaje jej formę czystego pojęcia, a jeśli nawet ujmuje i poznaje rzeczywiste przedmioty w ich szczegółowości i ich rzeczywistym istnieniu, to jednak podnosi także tę szczegółowość do poziomu idealnego elementu – jedynego, w którym myślenie jest u siebie samego. Ma to ten skutek, że w przeciwieństwie do świata zjawisk powstaje nowe królestwo, które jest wprawdzie prawdą rzeczywistości, ale taką, która nie objawia się potem znowu w samym świecie rzeczywistym jako kształtująca go potęga i jego własna dusza. Myślenie jest pojednaniem prawdy i realności, ale tylko w myśleniu; twórczość poetycka natomiast jest pojednaniem w formie zjawiska realnego, jakkolwiek tylko wyobrażonego w duchu¹⁰.

Oba sposoby pojednania prawdy z realnością mają swoje zalety i wady, a każdy z nich odpowiada innej, choć równie nieredukowalnej konieczności. Myślenie mocniej akcentuje prawdę, poezja zaś realność, jakkolwiek wciąż jest to jedynie realność wyobrażona. Wyraźnie brakuje czegoś, co oferowałoby „zrównoważone pojednanie” obu elementów.

⁹ W swym komentarzu parafrazuję i rozwijam uwagi zawarte w tekście: P. Lacoue-Labarthe J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 47-51.

¹⁰ G.W.F. Hegel *Wykłady o estetyce* tom III J. Grabowski i A. Landman (tł.) Warszawa 1966 s. 293. Zob. też T. Załuski *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji* Kraków 2008 s. 210-219.

Być może dlatego motyw twórczości artystycznej, stanowiącej zwieńczenie systemu filozoficznego, odgrywa u Hegla rolę raczej marginalną. Niemniej należy pamiętać, że modelem, do którego *implicite* odwołuje się u niego proces życia absolutu i prezentujący go system filozofii, pozostaje „organiczne” dzieło sztuki.

Schelling z kolei wprost uznaje sztukę za najwyższą postać, najwyższą „potencję” absolutu, a w efekcie wyraźnie skłania się ku przekonaniu, iż filozofię powinna wieńczyć twórczość artystyczna. Również u niego daje jednak o sobie znać rodzaj podwójnej konieczności, powodującej pewne niezdecydowanie. Z jednej strony „sztuka stanowi jedyne prawdziwe i wieczne organon i zarazem dokument filozofii, który wciąż na nowo i nieustannie daje świadectwo czemuś, czego filozofia uzewnętrznić nie może: mianowicie temu, co w działaniu i wytwarzaniu nieświadome oraz jego pierwotnej tożsamości z tym, co świadome. Sztuka więc stanowi dla filozofa wartość najwyższą”¹¹. Z drugiej strony, choć sztuka wyraża absolut naocznie, oglądowo, w postaci realnego zjawiska, czego nie jest w stanie zrobić filozofia, to filozofia wyraża absolut w sposób pełniejszy o tyle, o ile jest w stanie bardziej istotowo ująć jego absolutną jedność i tożsamość. Zarysowuje się tu więc swoisty „parytet”¹² sztuki i filozofii.

Sztuka wciąż jednak wydaje się zachowywać przewagę dzięki temu, że pozwala na „powszechnie ważne uprzedmiotowienie tego, co filozof może przedstawić tylko podmiotowo”¹³. Ostatecznie więc to sztuka dostarcza modelu dla ujęcia absolutu rozwijającego się i urzeczywistniającego jako uniwersum. W swej *Filozofii sztuki* Schelling pisze: „konstruuje zatem [...] nie sztukę jako sztukę, jako to, co *szczególne*, ale *konstruuje uniwersum w postaci sztuki*”¹⁴. Nieco dalej zaś dodaje, że „uniwersum utworzone jest w Bogu, w wiecznym pięknie, jako absolutne dzieło sztuki”¹⁵. Rozwój tego uniwersum doskonale streszcza Helmuth Plessner, zauważając, że świat Schellinga jest światem:

[...] w którym każda rzecz jest ukierunkowaną metamorfozą w sensie narastającego wyzwania i potęgowania podmiotowości, celowym bez celu, samowystarczalnym, a przecież otwartym i kulminującym w dziele sztuki, światem prawdy rozpoznającej się w świecie, piękna znajdującego swój wyraz w tworzeniu się świata, ewolucją materii, danej najpierw jako *primum existens*,

¹¹ F.W.J. Schelling *System idealizmu transcendentalnego* Warszawa 1979 s. 367.

¹² Zob. K. Krzemieniowa *Wstęp* [w:] F.W.J. Schelling *Filozofia sztuki* K. Krzemieniowa (tł.) Warszawa 1983 s. XXIV.

¹³ F.W.J. Schelling *System idealizmu transcendentalnego* wyd. cyt. s. 368.

¹⁴ Tenże *Filozofia sztuki* wyd. cyt. s. 28.

¹⁵ Tamże, s. 49.

aż po dzieło geniuszu, budzącą się poezję. Ze sfery nieświadomości rozwija się w górę łańcuch potencji przyrody nieorganicznej i organicznej, w której więzach pozostaje człowiek, choć przerywa je w swojej samowiedzy, aż po moment, w którym w swych genialnych twórcach przedstawi tożsamość tego, co nieświadome i świadome, przyrody i ducha. I tak oto, człowiek jest miejscem, w którym uniwersum staje się tym, czym jest, w którym ukazuje się całość, a tożsamość tożsamości wyraża się jako taka¹⁶.

Uznanie sztuki za najdoskonalszą prezentację absolutu ma jednak poważne konsekwencje zwrotne. Prowadzi mianowicie do daleko idącej redukcji tego, co można by nazwać historycznością lub dziejowością sztuki, do unifikacji erupcyjnej wielości i różnorodności jej dzieł. Historia sztuki zostaje bowiem podporządkowana apriorycznej konieczności rozwojowej:

[...] sztuka jest emanacją absolutu. Historia sztuki wskaże nam najoczywistej jej bezpośrednie odniesienia do określeń uniwersum, a przez to do owej absolutnej tożsamości, w której są one z góry wyznaczone [podkr. – T.Z.]. Tylko w historii sztuki objawia się istota i wewnętrzna jedność wszystkich dzieł sztuki, tylko w niej ujawnia się to, że wszelka twórczość jest dziełem jednego i tegoż samego geniuszu, który również w opozycji sztuki dawnej do nowej pozostaje tym samym, przybierając tylko dwie różne postaci¹⁷.

Podporządkowując sztukę absolutowi, Schelling narzuca jej dziełom wewnętrzną jedność, a przez to pozbawia je wymiaru *zdarzeniowego*, niezbędnego dla wyłonienia się jakiegokolwiek „nowości”.

Przejdźmy do romantyków jenajskich. Czy sztuka nabiera u nich zdarzeniowości, czy dzieło zyskuje charakteru zdarzenia? Wydaje się, że nie, choć sytuacja staje się tu bardzo złożona i ambiwalentna. Romantycy wyznają pogląd, że zasadą świata i życia jest *poiesis*, twórczość, zaś w dziele sztuki wytwarza się prawda tego tworzenia – prezentuje się tam ono w najczystszej, zintensyfikowanej postaci, jako prawda tworzenia samego w sobie, a jednocześnie prawda tworzenia siebie: *autopoiesis*. Sztuka jest estetyczną aktywnością tworzenia i kształtowania, dzięki której absolut może się urzeczywistnić w zmysłowości. Absolutem staje się tu jednak, w sposób już jednoznaczny, sama sztuka. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że autokreujący się podmiot, który kształtuje swoją egzystencję jako dzieło sztuki, ma charakter podmiotu indywidualnego, nie zaś absolutnego. Wraz z indywidualnością pojawia się zaś element wielości. W efekcie u romantyków zarysowuje się inny model działania i dzieła

¹⁶ Cyt. za: K. Krzemieniowa *Wstęp* wyd. cyt. s. XIV-XV.

¹⁷ F.W.J. Schelling *Filozofia sztuki* wyd. cyt. s. 32-33.

sztuki, model fragmentaryczny, model dzieła sztuki jako jednego z wielu fragmentów całości pozostającej w procesie nieskończonego stawania się. Z jednej strony fragment wyłania się jako zerwanie, cechuje się wielością, indywidualnością, niekompletnością, szczegółowością i różnorodnością – każdy z fragmentów jest niejako odmienną definicją fragmentu. Z drugiej strony każdy fragment cechuje się doskonałą izolacją i autonomią, posiada integralność charakterystyczną dla „organicznie” zbudowanego i zamykającego się w sobie indywiduum. Sam staje się więc małym absolutem, a jako taki stanowi rodzaj „mikrokosmicznego” odzwierciedlenia absolutnej całości: nieskończonego, Totalnego Dzieła. Spluralizowany absolut pozostaje obecny w wielości indywidualnych fragmentów – we wszystkich i w każdym z osobna – wciąż podporządkowując ich erupcyjną i „interrupcyjną” różnorodność horyzontowi swej jedności oraz konieczności swego progresywnego stawania się¹⁸.

Sytuacja ulega zmianie u Heideggera – to u niego bowiem wyrażenie dochodzi do głosu kwestia sztuki jako zdarzenia. W *Źródle dzieła sztuki* Heidegger ujmując dzieło jako zdarzenie, jako wyłonienie się nowej, niepowtarzalnej i nieprzewidywalnej rzeczy. „W dziele sztuki udziela się prawda”¹⁹: zdarza się ona w dziele, dzieje się w nim, zyskuje w nim swą dziejową, zmieniającą się historycznie postać. To, że prawda jest zdarzeniem, oznacza, że jej jednostkowe postacie nie są z góry określone w swym kształcie, następstwie ani celu, nie są apriorycznie zdeterminowane jako kolejne etapy w procesie samoprezentacji absolutu. Prawda jest tym, co Heidegger określa też mianem „pchnięcia”²⁰: nagłym wyłonieniem się, wystoczeniem czy też uobecnieniem czegoś nowego. Dokładniej biorąc, stanowi ona *sposób*, każdorazowo odmienny sposób uobecniania się rzeczy. Dzieło sztuki nie prezentuje idei ani absolutu, ale sam prosty fakt istnienia rzeczy, samo to, że rzecz – rzecz-dzieło, rzecz jako dzieło i dzieło jako rzecz – jest, istnieje. Heidegger podkreśla jednak, że w dziele sztuki to, że ono *jest*, samo jego bycie, samo jego istnienie, jest czymś „niezwykłym”²¹. W dziele sztuki prezentuje się „jedyność”²², niepowtarzalna jednostkowość istnienia. Dlatego też „dzieło sztuki wyjawia na swój sposób bycie bytu”²³: jest zdarzeniem odkrycia

¹⁸ W interpretacji tej ponownie korzystam z uwag zawartych w książce P. Lacoue-Labarthe’a i J.-L. Nancy’ego *L’Absolu littéraire...* wyd. cyt. s. 21, 57-80. Zob. też: J.-L. Nancy *Le Sens du monde* Paris 1993 s. 190-193.

¹⁹ M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki* J. Mizera (tł.) [w:] idem *Drogi lasu* Warszawa 1997 s. 38.

²⁰ Tamże, s. 45-46.

²¹ Tamże, s. 46.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 25.

jednostkowej postaci bycia, otwarciem się bezprecedensowego sposobu istnienia. Dzieło jest każdorazowo otwarciem się pewnego świata czy też otwarciem się na nowo świata jako takiego, zarysowaniem się w świecie pewnego nowego zestawu, nowej konfiguracji relacji. Będąc odkrywaniem wciąż nowych sposobów relacyjnego istnienia, sztuka prezentuje też zdarzeniowe uobecnianie się wszelkiej rzeczywistości, również tej „pozaartystycznej”. Staje się miejscem, w którym na swój sposób, a raczej na wiele sposobów, prezentuje się sposób bycia wszelkiego bytu – wszelki zatem byt, o tyle, o ile istnieje w sposób zdarzeniowy, ma w sobie coś ze „sztuki”. Sztuka prezentuje zdarzeniową strukturę świata, jego otwartość na nieprzewidywalne transformacje, ale czyni to w sposób zdarzeniowy, różnorodny, nieostateczny, otwarty: „dzieło utrzymuje w otwarciu Otwarte świata”²⁴.

Kwestia sztuki jako ontologicznego zdarzenia pojawia się w *Źródle dzieła sztuki* na tle wielu bardziej tradycyjnych motywów i rozstrzygnięć, zbliżających myślenie Heideggera do ujęć charakterystycznych dla idealizmu niemieckiego lub romantyzmu jenajskiego. Te „regresyjne” lub „rezydualne” elementy biorę jednak w nawias. W perspektywie prowadzonych tu analiz najważniejszym i najbardziej nowatorskim elementem refleksji Heideggerowskiej jest transformacyjny impuls dla ontologii świata, jakiego dostarcza zdarzeniowy wymiar sztuki.

Taką właśnie ontologię tworzy później Gilles Deleuze – trzeba jednak zaznaczyć, że nie opiera się przy tym jedynie na „modelu”, jakiego dostarcza sztuka, ani też nie przywołuje *explicite* Heideggerowskiego namysłu nad sztuką. W *Różnicy i powtórzeniu* Deleuze proponuje, by zastąpić Kantowskie warunki możliwego doświadczenia różnicą i powtórzeniem interpretowanymi jako warunki doświadczenia rzeczywistego. W tym też kontekście odwołuje się do estetyki i sztuki jako sfer „objawiających” zmysłową rzeczywistość w jej każdorazowej i nieredukowalnej jednostkowości:

Podstawowymi pojęciami przedstawienia są kategorie określone jako warunki możliwego doświadczenia. Są one jednak zbyt ogólne, zbyt szerokie dla rzeczywistości. Sieć ma tak duże oka, że przepływają przez nią największe ryby. Nic więc dziwnego, że [u Kanta – T.Z.] estetyka rozpada się na dwie niedające się zredukować dziedziny, dziedzinę teorii zmysłowości, która zachowuje z rzeczywistości tylko zgodność z możliwym doświadczeniem, i dziedzinę teorii piękna, która obejmuje realność rzeczywistości w tej mierze, w jakiej realność ta jest odzwierciedlana. Wszystko ulega zmianie, gdy określamy warunki rzeczywistego doświadczenia [*expérience*], które nie są szersze niż to, co warun-

²⁴ Tamże, s. 30.

kowe, i które z natury różnią się od kategorii: oba znaczenia estetyki łączy się z sobą do tego stopnia, że byt tego, co zmysłowe [*l'être du sensible*] objawia się w dziele sztuki w tym samym czasie, gdy dzieło jawi się jako eksperyment [*expérimentation*]²⁵.

Deleuze wyróżnia pod tym względem dzieła sztuki nowoczesnej, opartej na imperatywie radykalnego eksperymentowania: „wiemy, że sztuka nowoczesna [...] staje się prawdziwym *teatrem* metamorfoz i permutacji. [...] Dzieło sztuki porzuca domenę przedstawiania, aby stać się «doświadczeniem», transcendentalnym empiryzmem lub nauką o zmysłowości»²⁶. Jednocześnie generalizuje on i przenosi ten „eksperymentalny” rys sztuki na wszelki byt w jego jednostkowości. Dystansując się względem Kantowskiej pary możliwość/rzeczywistość, Deleuze zastępuje ją zestawieniem wirtualnego „problemu” i jego aktualizacji w jednostkowym bycie. Wirtualna struktura problemowa stanowi plastyczny i metamorficzny „warunek doświadczenia rzeczywistego”, który „przy staje do warunkowanej rzeczywistości” i stanowi jej wewnętrzną genezę. Polega ona właśnie na aktualizacji tego, co wirtualne, jednak proces ten nie polega na ucieleśnianiu się tożsamej struktury w upodabniającej się do niej aktualności. Chodzi tu raczej o różnicujące powtórzenie wirtualnej struktury w tym, co aktualne, przy czym warunkująca struktura zyskuje coraz to inną postać w tym, co warunkowane, w każdej ze swych zdarzeniowych „aktualizacji”. Każda jednostkowa rzecz stanowi odmienne, eksperymentalne i twórcze rozwiązanie warunkującego ją problemu, zaś świat jawi się w swej aktualizacji jako nieustanny proces ontologicznego „eksperymentowania”²⁷.

Inspiracje płynące z Heideggerowskiego *Źródła dzieła sztuki* odgrywają z kolei ważną rolę w modalnej, relacyjnej i ewentystycznej ontologii świata, jaką na wiele sposobów kreuje i artykułuje w swej filozofii Jean-Luc Nancy²⁸. Oto jeden z fragmentów, w których ujmuje on świat w oparciu o „model”, jakiego dostarcza sztuka – a zatem jako pozbawiony jakiegokolwiek modelu:

²⁵ G. Deleuze *Różnica i powtórzenie* B. Banasiak i K. Matuszewski (tł.) Warszawa 1997 s. 115; przekład lekko zmodyfikowany.

²⁶ Tamże, s. 200.

²⁷ Na ten temat zob. też: T. Załuski *Modernizm artystyczny i powtórzenie...* wyd. cyt. rozdział *Powtórzenie jako problem w filozofii Gilles'a Deleuze'a* s. 24-48.

²⁸ Zob. J.-L. Nancy *Le Sens du monde* wyd. cyt. s. 200 oraz A. Ross *The Aesthetic Paths of Philosophy...* wyd. cyt. s. 154-163. Szerzej na temat rozważań, jakie Nancy poświęca kwestii sztuki, pisałem w tekście *Jean-Luc Nancy i jednostkowa wielość sztuki* [w:] K. Wilkoszewska (red.) *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce* Kraków 2007 s. 641-654.

Jakiś świat lub świat jako taki do czego jest stworzony? Aby tworzyć świat, to wszystko. Żaden świat nie jest stworzony dla czegokolwiek innego poza samym sobą. [...] Świat znajduje się dzisiaj w sytuacji dzieła sztuki: nie podlega żadnemu modelowi, nie służy żadnemu celowi, nie pochodzi też z żadnego poza-świata. [...] Oto, co jest sensem świata, który wie, że odtąd nie może liczyć na nic poza sobą (ani na żadnego Boga, ani na żadną historyczną eschatologię): być tym, czym jest, czyli światem, i tworzyć to, co ma tworzyć – świat²⁹.

Co więc prezentuje dziś sztuka? Jaki jest, zdaniem Nancy'ego, jej ontologiczny sens? Sztuka jest „prezentacją uobecniania czy też zdarzenia”³⁰. Dzisiejsza sztuka „prezentuje to, co nie jest Ideą: ruch, nadchodzenie i zdarzenie, przechodzenie, bycie w procesie wchodzenia w obecność”³¹. Sztuka jest jedynym miejscem, w którym – wciąż inaczej – prezentuje się ontologiczny fakt: to, że świat eksperymentuje sam z sobą i swoim istnieniem, podlegając zdarzeniowym transformacjom. Właściwie nie należałoby tu nawet mówić o „sztuce” w liczbie pojedynczej, lecz o otwartej wielości sztuk. Sztuki prezentują różne, zawsze jednostkowe i relacyjne sposoby uobecniania się w świecie lub uobecniania się samego świata, wolnego od powinności reprezentowania jakiegokolwiek „modelowej” esencji:

[...] sztuki nie posiadają wspólnego przedmiotu reprezentacji. Każda po prostu uobecnia jednostkowe wchodzenie w obecność. Oznacza to, że nie ma obecności w ogóle, obecności jako esencji, jako obecnej esencji samej obecności. Są jedynie obecności jednostkowe. Istnieje jedynie wielość jednostkowych obecności. Te różne obecności – albo «obecność» różna od samej siebie – są różnymi sztukami obecności lub uobecniania [...]. Są różnymi sztukami modelowania obecności³².

W miejsce *physis* jako modelu i ogólnej struktury obecności pojawia się *techné*, wielość inwencyjnych sztuk/technik obecności lub raczej uobecniania się. W odróżnieniu od Heideggera, który zdawał się poszukiwać w sztuce enklawy autentycznego doświadczenia, swoistej „odtrutki” na instrumentalizację bytu w stechnologizowanym świecie, Nancy kładzie wyraźny nacisk na „techniczny” charakter sztuki. Píše więc

²⁹ J.-L. Nancy *a-t-il encore un monde? Entretien avec Claire Margat* [w:] “Art Press” No. 281 juillet-août 2002; cyt. za: G. Michaud, *In media res: Interceptions of the Work of Art and the Political in Jean-Luc Nancy* [w:] “Substance” #106, 2005 Vol. 34 No. 1 s. 106.

³⁰ J.-L. Nancy *Le Sens du monde* wyd. cyt. s. 200.

³¹ Tenże *Les Muses* Paris 1994 s. 157.

³² Tenże *Dziki śmiech w gardzieli śmierci* T. Załuski (tł.) [w:] „Kresy” 2002 nr 1 (49) s. 28.

o „*techne* egzystencji”³³, a także – odwołując się do przykładu technologii wideo – o „*techne* wchodzenia w obecność”³⁴. W *Le Sens du monde* deklaruje zaś, że „świat jest nazwą zbiorowości lub bycia-razem, które powstaje z pewnej sztuki – *techne* – i którego sens jest tożsamy z samym praktykowaniem tej sztuki. Świat jest więc zawsze «kreacją»: *techne* nieposiadającą ani zasady, ani celu, ani materiału innego od siebie”³⁵.

Art as Ontological Experiment

In the text – which is an exercise in the genealogy of the contemporary – I raise the issue of using art as a „model” for the ontology of the world. I look at how art functions in this way within the tradition extending from Immanuel Kant, through German Idealism, Jena Romanticism and Martin Heidegger, to Gilles Deleuze and Jean-Luc Nancy. A turning point in this tradition is the shift from conceiving of the work of art – and consequently of the world as such – in terms of a closed upon itself, „organic” whole, towards treating it as an event and describing in terms of a set of relations, an experiment and a presentation of presentation. This tradition is one of the transformative paths of philosophy, one of the ways which have led us to where we are „today”.

Tomasz Żalwski – e-mail: tzalwski@toya.net.pl

³³ Zob. tenże *Les Muses* wyd. cyt. s. 68.

³⁴ Tenże *Corpus* M. Kwietniewska (tł.) słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002 s. 58.

³⁵ Tenże *Le Sens du monde* wyd. cyt. s. 66. Konfiguracja problemowa, która dochodzi do głosu w tej genealogii współczesności, prowadzącej od Kanta do Nancy’ego, daje o sobie również znać w ostatniej wielkiej i swoście kulminacyjnej definicji sztuki. Chodzi tu o „metadefinicję” lub „hiperdefinicję”, jaką jest stwierdzenie Josepha Kosutha: „sztuka jest definicją sztuki”. Zob. J. Kosuth *Sztuka po filozofii* U. Niklas (tł.) [w:] S. Morawski (red.) *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* tom II Warszawa 1987 s. 256. Czy tego chcemy, czy nie, *dictum* Kosutha wciąż na różne sposoby określa naszą współczesność. Jeśli potraktować je jako zdarzenie, a zatem jako akt mowy, którego sens i efekt nie redukują się do (hipotetycznej) intencji autorskiej, można w nim dostrzec następujące aspekty: paradoksalny powrót Hegłowskiej logiki samorozwoju absolutu oraz motywu „sztuki jako zmysłowej prezentacji Idei”, specyficzną reinterpretację Hegłowskiego motywu „końca sztuki”, wreszcie zarys innej możliwości – ujęcie sztuki nie w kategoriach „prezentacji Idei”, lecz jako prezentację ruchu, uobecniania i zdarzenia. Mogę tu jedynie zasygnalizować ten pomysł interpretacyjny, postaram się go rozwinąć gdzie indziej.

SYLWIA GÓRA

PIĘKNO I PRAWDA –
IMPRESJONISTYCZNY PROJEKT ŚWIATA.
FESTIWAL „NORMANDIE IMPRESSIONNISTE” 2010

Festival „Normandie Impressionniste”, 1ère édition June-September 2010.

W wieku XIX paryska Beaux Arts uczyła malarstwa w oparciu o akademicką doktrynę piękna idealnego, czerpiącą z antycznych wzorów. Najważniejszą umiejętnością, którą miał osiąść młody artysta, był rysunek; kolor go uzupełniał. Dopiero lata siedemdziesiąte tegoż wieku zmieniły świadomość malarzy, których dążenia wsparła chemia. Pojawiły się nowe – stosunkowo niedrogie – pigmenty syntetyczne, pozwalające uzyskać inne tony barw, w czym pomocne okazały się impast i odciąganie bibułą nadmiaru oleju z farb w celu uniknięcia zmian powodowanych czernieniem oleju. Jak widać – na niewiele się to zdało. Farby pakowano do tub metalowych, tuby do kasety malarskiej z przenośną paletą i przegródką na wciąż zwiększającą się liczbę różnorodnych pędzli. Artysta mógł wyruszyć w plener. Do ucierania farb stosowano olej lniany, olej makowy, olej z kaszalota, supermacet, dodawano воск parafinowy. Ten krótki rys nowych udoskonaleń technicznych jest nam potrzebny do zrozumienia istotnej zmiany, która zaszła w chwili, gdy na scenę twórczą wkroczyła grupa młodych ludzi, pragnących zmienić panującą doktrynę artystyczną. Byli nimi francuscy impresjoniści, którzy odrzucili subtelny modelunek tonalny zwany z włoska *chiaroscuro*, cienie kładzione czernią, ziemne pigmenty: umbry, ciemne ugry, brązy...

Tegoroczny festiwal „Normandie Impressionniste”, trwający od czerwca do końca września w miejscach bliskich impresjonistom, takich jak Rouen, Giverny, Caen, Havre, Dieppe, pokazuje, że impresjonizm przetrwał mimo złych prognoz współczesnych mu znawców i krytyków

sztuki. Na największą uwagę zasługuje bez wątpienia wystawa w Musee des Beaux Arts w Rouen. Odnajdziemy tam między innymi związane z krajobrazem miasta prace Pissarra, Moneta, Gauguina, Jongkinda, Turnera, Lebourga, Lepine'a. Pierwsza sala poświęcona jest głównie postaci Pissarra. Możemy podziwiać nie tylko oleje, ale również szkice i akwarele jego autorstwa. Tematem przewodnim jest port oraz wybrzeże świętej Katarzyny w Rouen. Pissarro – „duchowy ojciec” impresjonistów i jeden z najstarszych członków grupy – ma szczególnie miejsce w historii tego nurtu. Małe miasteczka i wsie były ulubionymi motywami malarza i powstałe „przed nimi” serie zasługują na największą uwagę. Do najpiękniejszych należą te malowane w pełnym słońcu, ukazujące intensywność żółcień, błękitów i zieleni odnalezionych w naturze. I to właśnie one przyciągają oko widza. Kolejna sala stanowi hołd złożony Monetowi. Największy podziw budzą obrazy katedry w Rouen namalowane w latach 1892-1926. To jedenaście różnych wizji i sposobów patrzenia na katedrę: na tle wschodzącego i zachodzącego słońca, w samo południe i o zmierzchu, nocą, latem, zimą, wiosną i jesienią. Pastelowe róże, purpury, błękity, żółcień sprawiają, że strzelisty gotyk staje na granicy monumentalności i malowniczości, której dodaje mu pędzel malarza. Olbrzymia katedra, która miała nakłaniać do zadumy i przypominać o kruchości życia, sama staje się częścią świata ludzkiego, pięknego, ale i nietrwałego.

Muzeum, w którym znajduje się kolejna niezwykła wystawa, to Musee Malraux w Havrze. Tym razem natrafiamy na prywatną kolekcję jednego z największych fascynatów Degasa – Oliviera Sanna, która obejmuje serię rysunków i akwarel impresjonisty. Prace pochodzą z okresu, kiedy artysta przebywał u wuja w Rzymie i interesował się akademickim oraz realistycznym rysunkiem. Dlatego można tutaj odnaleźć sceny mitologiczne, biblijne etc. Większą część stanowią cykle ukazujące Aleksandra Wielkiego i jego konia Bucefała, córkę Jeftę oraz królową Semiramidę. Już w tych wczesnych pracach przejawia się typowy dla Degasa sposób ukazywania ludzkiego ciała. Napięte do ostateczności mięśnie, zwłaszcza pleców oraz nóg, zdają się sprawiać modelom ból. Artysta bada możliwości ciała ludzkiego, pragnąc odnaleźć ostateczną granicę. Bardzo często i dokładnie pracuje nad ukazaniem pleców swoich modeli. Wyraźnie zaznacza linię kręgosłupa i poszczególnych żeber, ale jego ręka nie „głaszcze” ciała portretowanych, wręcz przeciwnie, wymyśla on dla nich pozycje nienaturalne, każe wyginać wszystkie członki i napinać mięśnie. Degas jest jednym z pierwszych artystów, którzy w ten sposób ukazują fizyczność ludzką. Wydaje się, że w ciele jest uwięziony prawdziwy człowiek, a osłona, którą mu podarowano, bardziej sprawia cierpienie, niż jest pomocą. W rysunkach uderza coś jeszcze – konsekwencja twórcy, któ-

ry wielokrotnie rysuje ten sam temat, tę samą pozycję, aby osiągnąć doskonałość i precyzję, która go zadowoli. Po dokładnym przyjrzeniu się pracom można zaobserwować, że impresjonista z trudem maluje ludzkie dłonie. Zdaje się szukać jakiegoś złotego środka, podobnego Michałowi Aniołowi, ale go nie znajduje. Jeśli przyjrzeć się jego późnym, najsłynniejszym pracom, przedstawiającym tancerki, niewiele odnajdziemy takich, gdzie widać wnętrze dłoni. Czy to wynik tego, iż Degas nie opowiadał umiejętności ukazania ludzkich rąk? Ta wystawa jest bez wątpienia jedną z perełek festiwalu, bowiem nie codziennie mamy okazję oglądać wczesne rysunki artysty kojarzonego zwłaszcza z obrazami tańczących kobiet i nurtem impresjonistycznym.

Następnym przystankiem podróży jest miasteczko, w którym do samej śmierci mieszkał i tworzył najsłynniejszy z impresjonistów, Claude Monet, a mianowicie Giverny. W ramach festiwalu można tutaj zobaczyć wystawę prac neoimpresjonisty Maximiliena Luce'a. Przeszedł on długą drogę artystyczną, zaczynając od neoimpresjonizmu i na nim kończąc. W muzeum w Giverny została zgromadzona olbrzymia kolekcja prac ukazujących ewolucję twórczą Luce'a. Pierwsze obrazy to wspaniała gra światłocieni oraz współlistnienie dwóch barw – purpury i błękitu. To bez wątpienia dwa najistotniejsze dla malarza kolory. Uwagę zwracają przede wszystkim pejzaże nocne – Londynu i Paryża. Technika pointylizmu pokazuje nam miejsca, w których żyli i tworzyli artyści, ale z czasem pejzaż zostaje zastąpiony urbanistyką. I w tym momencie zmienia się też technika malowania – następuje zwrot ku realizmowi. Luce ukazuje Paryż na chwilę przed wielką zmianą, która zajdzie dzięki projektom i przebudowom Haussmanna. Kolejnym przełomem jest cykl *Pays noir*, gdzie dominuje przedstawienie budynków z żelaza, mostów i tłących się kominów. Po I wojnie światowej tematem wiodącym stają się trupy i ranni żołnierze. Zaś tuż przed II wojną Luce powraca do pointylizmu, tak jakby przeczuwał, że musi odnaleźć ukojenie przed zbliżającą się katastrofą. Obrazy te stają się nim nie tylko dla niego samego, ale także dla zwiedzających wystawę. Łagodny, jasny pejzaż, jakby w oczekiwaniu na coś, co ma się dopiero wydarzyć, wylania się zza porannej mgły. Prace Luce'a zasługują na większą uwagę, bowiem zawierają prawdę przełomu dwóch epok oraz bagaż dwóch wielkich wojen światowych, których artysta był obserwatorem. Ofiara poniesiona przez ludzkość jest zatem zapisana w pracach malarza.

Festiwal „Normandie Impressionniste” to jednak nie tylko seria muzealnych wystaw, ale o wiele szerszy projekt. W skład repertuaru festiwalowego wchodzi także koncerty muzyki impresjonistycznej, m.in. Debussy'ego, Satiego, Ravela, projekcje filmów, bale zachowane w atmosferze dziewiętnastowiecznych salonów oraz pikniki. Jest to projekt na szeroką

skalę, pozwalający poznać taką Normandię, jaka jawiła się oczom dawnych malarzy. Skłania on także do jeszcze innej refleksji. Czy impresjonizm faktycznie był i pozostaje wyłącznie modą i skłonnością do subiektywizacji świata? Czy nie doszukamy się w nim czegoś więcej: prawdy obiektywnej i piękna doskonałego, związanego nie z optyką, ale z metafizyką? Czy ukłon w stronę przyrody, jaki złożyli kiedyś impresjoniści, nie jest jednocześnie ukłonem dla natury rozumianej jako przyczyna przyrody, a więc pewien Absolut? I czy nie zebrali oni w swojej sztuce całego piękna, które w przyrodzie pozostaje rozproszone? Wydaje mi się, że właśnie to udało się osiągnąć impresjonistom, że przyroda, w której szukali piękna i prawdy, jest pewnym kosmicznym łaodem, światem pozaludzkim, rzeczywistością niejako wyidealizowaną, ale taką, która koi ból, jakiego przychodzi nam doświadczać w codziennym życiu.

Sylvia Góra – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

PAULINA KORPAL-JAKUBEC

DRAMATY ŻYCIA, DRAMATY TWÓRCZOŚCI

Zbylut Grzywacz, *Memlary i inne teksty przy sztuce i życiu*, wyb. T. Nyczek, Kraków 2009, s. 466.

Po tekst *Memlarów* – zbiór prywatnych notatek, zapisów publicznych wystąpień, fragmentów tekstów opublikowanych Zbyluta Grzywacza, malarza, profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, członka grupy WPROST, kolekcjonera i znawcy minerałów – warto sięgnąć z kilku co najmniej powodów. Po pierwsze, książka ta ważna jest dla wszystkich, których losy w jakiś sposób spłotyły się z życiorysem Grzywacza: jego przyjaciół (i byłych przyjaciół) z uczelni, kolegów-artystów, piszących o nim krytyków sztuki, organizatorów wystaw jego obrazów i właścicieli poszczególnych dzieł, czytelników, wreszcie pacjentów krakowskiego szpitala psychiatrycznego, dla których Grzywacz organizował terapeutyczne warsztaty i spotkania z malarstwem. W *Memlarach* wszyscy oni otrzymują nie tylko specyficzną pamiątkę swoich spotkań z Grzywaczem, ale i prywatną okazję do zgłębienia czy zweryfikowania sensu jego malarstwa, które dziś nie traci na swej aksjologicznej ważności, choć nie jest ona ani oczywista, ani być może nie znajduje się tam, gdzie zwykło się ją powszechnie dostrzegać.

Po drugie, warto czytać *Memlary* z powodu – powiedzmy – lokalnego. Upodobanie Grzywacza do Krakowa, w szczególności do krakowskiego Kazimierza, „Kaźmirza”, przełożyło się na „architektoniczne” obrazy okolic kościoła św. Katarzyny, choć i w wielu innych pracach, bez wyraźnego motywu miejskiego, dojrzeć można jakieś plastyczne echa ciągu kamienic z ulicy Krakowskiej czy rytmu płyt śródmiejskich chodników. Ślady tej fascynacji noszą oczywiście także teksty, w których żydowska dzielnica jeszcze nie tętni na nowo odzyskanym życiem, a trawiona trau-

mą pogromu jawi się jako zrujnowana, udręczona socjalistycznym zdeprawowaniem (jeszcze w latach 80. na rodzinne spacerzy w niektóre miejsca na Kazimierz po prostu się nie chadzało – w krakowianach ciągle tkwiła niechęć do miejsca uchodzącego w powszechnej opinii za schronisko półświatka). W takich warunkach, w latach stalinizmu i sierpniowej stabilizacji PRL dojrzewał Grzywacz-człowiek i Grzywacz-artysta. Tu wykształcał się jego pierwotny ogląd świata oraz pierwotna tego świata ocena, przepełniona ironią, goryczą i sarkazmem, ale też szczególnie ostrym sprzeciwem wobec niesprawiedliwości i niezawinionego wyobcowania ze wspólnoty, ocena buntownika ogarniętego trwogą i litością. Najpewniej tu wykształciły się załazki choroby alkoholowej, do której artysta przed sobą samym i czytelnikiem przyznaje się wprost i wielokrotnie. Nie sposób też oprzeć się wrażeniu, że młodzieńczym (a potem fachowym) zainteresowaniem przyrodą – preparowaniem owadów, klasyfikacją minerałów – nie kierowało renesansowe poszukiwanie reguł piękna natury, ale natrętna chęć wytropienia organiczności zamkniętej w formie skamienieliny albo zakonserwowanej w postaci preparatów biologicznych. Ile w tej fascynacji Grzywacza śladów traum wojennych, echa dramatu utrzymania śladu po życiu, którego już nie ma? Do rangi jakiego symbolu urasta niewinna opowieść z czasów dzieciństwa o towarzyszącym w Muzeum Przyrodniczym przy ul. Sławkowskiej zapachu rosołu – zapachu gotowanych szkieletów zwierząt?

Po trzecie, teksty Grzywacza dają wgląd w historię sztuki widzianą z perspektywy jednostki biorącej czynny udział w jej tworzeniu, w tworzeniu historii żywej, na którą składają się nie tylko ukończone dzieła, ale całe otoczenie – *milieu* – twórczości artysty. Szczególną uwagę Grzywacz poświęca tu jednemu z wielu czynników dookreślających jego pracę, mianowicie europejskiej tradycji tematu cierpienia ludzkiego. Stanie się ono dla niego jeśli nie głównym, to na pewno jednym z najważniejszych motywów malarskich. I tak rozdział zatytułowany *Wielcy mistrzowie* ujawnia wielkich duchowych kierowników malarza oraz ich wizje cierpienia: Tycjanowskie starcie Apollona z dionizyjskim Marsjaszem, Grünewalda i misterium *tremendum* ukrzyżowania Pańskiego, Géricaulta malującego *Tratwę meduzy*, van Gogha i Muncha rejestrujących na płótnie przebiegi własnych psychicznych chorób, obaw i obsesji, Auguste'a Rodina rzeźbiącego bezradnych mieszczańskich straceńców z Calais, Wiedeńczyka, erotyczno-tanatycznego Egona Schiele czy artystów podejmujących temat pełnego przemocy rozstrzelania niewinnych ofiar – Goję, Picassa, Andrzeja Wróblewskiego. Obok tego ostatniego wymienia Grzywacz także Adama Hoffmana, Jerzego Nowosielskiego, Józefa Gielniaka oraz Alinę Szapocznikow; wszyscy przywoływani są nie w kontekście całej swojej twórczości, ale właśnie poprzez konkretne wytwory, w któ-

rych dotyczą tajemnicy bólu człowieka często przez pryzmat własnych doświadczeń. Według Grzywacza, przesądza to o autentyczności ich rzeźb i obrazów, o „ponadczasowym i ponadestetycznym kryterium, wedle którego osądza się [...] prawdziwość i niepowtarzalność dokonań artystycznych” (s. 356).

Wreszcie tekst *Memlarów* podprowadza czytelnika pod rozumienie samej sztuki Grzywacza. W przypadku tak sugestywnych wypowiedzi, jak te, którymi dzieli się z czytelnikiem autor, jest ono narażone na podwójne ryzyko: biografizmu, który sens malarstwa redukuje do kalkowania faktów z biogramu oraz podpowiedzianej przez malarza konkretnej interpretacji, do odczytania własnej sztuki, w którym głos autora staje się ostatecznym, nieodwołalnym autorytetem. Nie sposób jednak zaprzeczyć, że w przypadku twórcy *Kolejki* między dramatem życia osobistego a ostateczną postacią, w jakiej jego malarstwo wydane zostaje odbiorcy, zachodzi wyraźne sprzężenie zwrotne. Wyczuwa się w tej sztuce dzieciństwo na w połę sielskie, na w połę zwichnięte, spędzone w otoczeniu kobiet, z rzadko obecnym – także na kartach wspomnień – ojcem. Wątek erotyczny, nienależący do ściśle prywatnej biografii, ale rzutujący bezpośrednio na twórczość: seksualności skomplikowanej, o ambiwalentnym przebiegu pomiędzy fascynacją, czułością, zrozumieniem wobec kobiecej psychiki oraz fizyczności a niemalże lękiem, a nawet wstrętem i pogardą wobec nich, powraca wyraźnie, choćby w cyklu *Opuszczona* czy *Wiosna* '82. Ta paradoksalna postawa, mająca zresztą niewiele wspólnego z podbarwionym psychoanalizą, modernistycznym lękiem przed kobietą-modliszką, a raczej z manichejskim dualizmem czystego ducha i nieczystej materii, pomiędzy którymi to rzeczywistościami sytuuje się figura kobiety, w twórczości Grzywacza wprowadzona zostanie między innymi przez retorykę grzechu pierworodnego, zaczerpniętą naturalnie ze świata chrześcijańskiego. Malarskie, formalnie ostre, zestawienie aktu kobiecego z osobą namiestnika Rzymu wyobrażać ma tu w gruncie rzeczy opresyjność religii, skazującej doczesność, jak też skażoną materialność, a w szczególności ciało, na bezwzględne potępienie. A z drugiej strony, jako że chrześcijaństwo nie jest w stanie wykorzystać z serca ludzkiego materialnych pożądań i koniec końców samo im ulega, staje się swoją własną karykaturą – tak jak karykaturalni są dwaj starcy, biskupi z obrazu *Czarny*, jak przerysowany jest *pontifex maximus* z reprodukowanego na okładce książki płótna *Przyjdź precz*.

Ten moment malarstwa Grzywacza, podobnie jak i obfite fragmenty jego prozy poświęconej nadwiślańskiemu – i nie tylko – katolicyzmowi, trudno zaakceptować bez zastrzeżeń. Próba udźwignięcia krytyki religii dla każdego, kto choć z grubsza orientuje się w dziejach chrześcijaństwa i sensach, jakie ono promuje, jawić musi się jako dyskusyjna, a często – przy całej socjologicznej trafności opisów Grzywacza – po prostu nie-

udana. Niezależnie jednak od oceny tego wątku, dobrze ilustruje on dialektyczną, a niekiedy dramatyczną strukturę całej sztuki Grzywacza. Jeśli przed wybuchem drugiej wojny światowej w malarstwie europejskim dominowało pragnienie odnalezienia takiej jego postaci, która byłaby wolna od wpływów literatury, od funkcji naśladowania, symbolizowania, wyrażania uczuć czy stanów wewnętrznych, sztuki wolnej od przymusu komentowania bieżących wydarzeń, nieredukującej się do zastosowania najnowszych materiałów i w tym sensie niestanowiącej przedłużenia fizycznej rzeczywistości, sztuki niepodlegającej tematów alegorycznych, mitologicznych czy historycznych, niebędącej miejscem przejawiania się wartości ponadestetycznych – jednym słowem malarstwa czystych form – to Grzywacz, opowiadając się przecież wyraźnie za rehabilitacją tematu i przywróceniem mu właściwej rangi, pozostaje w orbicie dyskusji z pierwszej połowy wieku. Nie tylko jako piszący, ale właśnie jako malarz, czego dowodem są ciągnące się przez kilkadziesiąt stronic rozprawy z „gramatyką” malarstwa w ogóle, a w szczególności z regułami składni malarskiej *Kolejki*.

Ponadto tereny jego sztuki powtarzają także stary europejski spór o prymat rysunku nad kolorem – nadrzędności linii nad plamami barwnymi. Oscylują pomiędzy restrykcyjnymi czasami ograniczeniami formy a rozbuchaną, ekspresyjną treścią, zdystansowanym oglądem a pełnym zaangażowaniem i współuczuciem uczestnictwem, mimetycznym wprost, a symbolicznym nie-wprost, swojskością a uniwersalnością, sensualnością a duchowością, niereligijnością (czasami antyreligijnością) a żarliwą, choć nie znajdującą spełnienia wiarą. Nie rządzi nim dialektyka wygaszania przeciwieństw, ale przeciwnie, nieustanny spór, podsycany wewnętrznymi konfliktami jego autora: „Jestem napięty wobec nagości, sentymentalny i zimny zarazem, egzaltowany i rzeczowy. Maluję gołą skórę przedmiotowo, inwentaryzuję zmarszczki i pryszcze w chęci dosięgnięcia prawdziwości – a jest w tym nieprawda, nie ma przeżycia, nie ma naturalności. Mnożę w malarstwie naszym jego stare błędy [...] – estetyzm, sztuczność, egzaltację, ekspresję niewiarygodną. Są to akty prawdziwe jako mój autoportret: rozpaczliwe, ponure, sztywne” (s. 238).

O głębi sztuki Grzywacza oraz jej heraklitejskiej z ducha, trudnej syntezy napisano wiele tekstów. Jego własne pisanie oświetla niektóre z aspektów i dopomaga w wyjaśnianiu krytycznego charakteru jego malarstwa, a przy tym wszystkim nie zastępuje w żaden sposób kontaktu z nim. I – w obliczu silnej wciąż tendencji do rozmieniania dzieł sztuki na coraz to bardziej zawile ich o p i s y i instrukcje – jest to ostatni, może najbardziej zachęcający powód, dla którego warto sięgnąć po *Memlary*.

PAULINA TENDERA

HYBRYDA SZTUKI¹. MEDIATIONS BIENNALE, POZNAŃ 11.09-30.10.2010

Mediations Biennale, Poznań 11.09-30.10.2010.

Tegoroczne Biennale Poznańskie odbyło się pod hasłem dwóch najważniejszych wystaw festiwalu: *Beyond Mediations* oraz *Erased Walls* (prezentowanej również w Berlinie i Bratysławie). „Mediations” to biennale sztuki dialogu, ale również (jeśli nie przede wszystkim) biennale granic nieprzekraczalnych. Kuratorami festiwalu byli Ryszard W. Kluszczyński, Tsutomu Mizusawa, Georgi Begun, Noam Broslovsky, Juraj Čarný, Nika Kukhtina, Matthias Reichelt, Sławomir Sobczak, Roman Tratsiuk, Volha Maslouskaya, Marianne Wagner-Simon oraz Tomasz Wendland. Wybrali oni prace łącznie stu pięćdziesięciu artystów z całego świata, którzy w ośmiu punktach wystawienniczych Poznania skłaniali (a może czasem zmuszali?) do refleksji nad hybrydyczną naturą współczesnej kultury globalnej oraz nad mediacją, która odbywa się między elementami tej kultury.

Mediacja

„Mediacje są wynikiem pragnienia dialogu pomiędzy odmiennymi, często skrajnie różniącymi się postawami. Sztuka stwarza otwarte pole dialogu, gdyż działania artystów, niezależnie od ich pochodzenia, badają periferia wiedzy, emocji, intuicji, a przede wszystkim kondycję ludzką,

¹ Praca naukowa finansowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego ze środków na naukę w latach 2010-2012 jako projekt badawczy, promotorski nr rej. N N101 169138.

używając do tego uniwersalnego języka komunikacji, jakim jest obraz i dźwięk² – pisze w katalogu Tomasz Wendland, dyrektor Biennale. Być może zbanalizuję problem, gdy stwierdzę, że trudno zgodzić się ze sformułowaniem, iż obraz i dźwięk stanowią uniwersalny język komunikacji. Postępująca globalizacja sprawiła tylko, że sztuka współczesna przybliżyła nam problemy innych kultur (w obrazie i dźwięku), jednak nie pozwala nam ich zrozumieć. Przykładem jest konstrukcja *Flowing Water* (Chiharu Shiota) – o ile praca ta oddziałuje na moje zmysły, o tyle pozwala tylko przypuszczać, co artysta mógł chcieć wyrazić. Być może celem było tylko doświadczenie estetyczne. Inaczej jednak sprawa przedstawia się w serii zdjęć autorstwa Arielli Azoulah pt. *Huwwara Checkpoint*. Fotografie stanowią obraz świata owładniętego wojną i pozwalają współodczuwać ludzką tragedię, jednak czy dają mi jakąś realną wiedzę o mentalności ludzi, którzy nie wiedzą, czym jest wolność i pokój? To kłopot komunikacji, owej mediacji właśnie, którą rozumieć należy jako próbę dialogu. Mediacja jest staraniem o zrozumienie „Innego” przy zachowaniu świadomości własnej odrębności, dokładniej: przy pragnieniu zachowania swojej odrębności. Mediacja zakłada nieprzekraczalne granice, jest wyrazem pragnienia dialogu, ale nie jest samym tym dialogiem. Prace wystawione w ramach Biennale Poznańskiego niejednokrotnie wskazują, iż wzajemne zrozumienie jest celem, do którego stale zmierzamy, nigdy go wszak nie osiągając – niczym stale pogłębiona wiedza, która jest wyrazem pragnienia pełnego poznania.

Wendland trafnie zauważa, że „artysta, realizując nowe obrazy, uczestniczy również w tworzeniu wiedzy”. Historia sztuki w takim ujęciu stanowi historię rozwijającej się wiedzy opartej na źródle, jakim jest komunikacja pozawerbalna. Historia, która doprowadziła nas do sytuacji zagrożenia tożsamości i duchowości człowieka, przedstawiona została przez artystów młodego pokolenia. Mediacja nie wynika z próby wypromowania multikulturalistycznej wizji autonomicznych, równolegle funkcjonujących układów, które podtrzymują swą odrębność i odmienność, nie jest też próbą zacierania różnic między integralnymi i samodzielnymi, czasem opozycyjnymi elementami kultury światowej. Biennale, na co wskazuje Kluszczyński, poszukuje złotego środka między globalnością a multikulturowością, która oparta jest na zjawisku hybrydyczności współczesnej kultury.

² Wszystkie cytaty wykorzystane w tekście zaczerpnięte zostały z oficjalnego katalogu wystawy.

Hybryda

Hybrydyczność stanowi jedną z najważniejszych cech współczesnego świata kultury. „Globalna tradycja, stając się zapleczem dla wszelkiej twórczości artystycznej oraz – co szczególnie ważne – dla artystycznej produkcji, pomaga uwolnić się zarówno od tyranii tradycji lokalnej, jak i od presji transnarodowych porządków korporacyjnych” – pisze w katalogu biennale Kluszczyński. Czy jednak tak rozumiana niewola nie należy już dziś do przeszłości i czy współczesny artysta nie walczy raczej z tyranią i niewolą „tradycji globalnej”?

Dzięki ujęciu fenomenu kultury jako hybrydy mamy możliwość uczestniczenia i obserwowania procesu, w którym różnorodność jej elementów rozwija się w sposób nieskrępowany, ale i niekontrolowany – artyści *Beyond Mediations* podkreślają heterogeniczną naturę swojej twórczości, poszerzając spektrum jej odbioru oraz intensyfikując zjawisko mediacji w sztuce współczesnej. Poznańskie Biennale tworzy panoramę sztuki, w której oddziałują na siebie tradycyjne techniki artystyczne (np. malarstwo) oraz techniki nowoczesne (np. sztuka cyfrowa). W ten sposób kuratorzy Biennale próbują przełamać istniejący rozdział między sztuką galeryjną i muzealną a digitalną i interaktywną sztuką nowoczesnych wystaw (por. Chiharu Shiota – *Flowing Water* lub Dorota Chilińska i Andrzej Wasilewski – *Skutki uboczne*). Mimo dużego nacisku na wykorzystanie przez autorów możliwie różnorodnych technik twórczych dominującą formą wyrazu – co jest zresztą charakterystyczne dla niemal wszystkich ostatnich wystaw europejskich – jest sztuka wideo. Umieszczenie obok siebie elementów tradycyjnych i nowoczesnych ujawnia istnienie wspólnych wymiarów sztuki, które są niezależne od technik artystycznych. Atrybutem sztuki staje się jej transgresyjność.

Hybrydyczność sztuki współczesnej opiera się na konfliktach, które próbuje ona czasem pokonać, a czasem tłumaczyć i uprawomocnić lub w końcu – pielęgnować. Jest to więc sztuka świadoma, rozumiejąca, ale też – co za tym idzie – budująca pewien system wiedzy o człowieku i świecie go otaczającym: artyści odrzucają tradycyjny podział na obiektywną naukę i subiektywną sztukę, czyniąc z tej drugiej źródło subtelnej, odmiennej, lecz znaczącej wiedzy.

Erased Walls

Wystawa podejmuje problematykę znaczenia sztuki w społeczeństwie postideologicznym, z którym współcześnie mamy do czynienia w kontekście narodów środkowej i zachodniej Europy. Ideologia stawiała mury między ludźmi. Artyści młodego pokolenia wskazują, iż dzisiejszy świat

charakteryzuje się autorefleksją, pluralizmem, tolerancją i demokracją liberalną, jednak czy wraz z ustrojem zmieniła się też natura człowieka? Czy mury faktycznie zostały wymazane?

Georgi Begun nazywa świat współczesny światem „rozpaczliwej obojętności” (por. I. López i P. Espana, *Charity*, 2007), wskazując na usypiającą iluzję postępu moralnego, humanistycznego i duchowego (np. praca R.F. Hammerstiel, *Protect me for what I want*, 2008). Rola artysty, którą wypełnić mieli twórcy *Erased Walls*, polegała na ujawnieniu wielości rzeczywistości, które tworzą jarmark postaw życiowych. Jest to obraz konsumpcjonizmu w świecie, w którym doświadczamy końca kryteriów rządzących wartościami przekładającymi się na jakości w sztuce. Za Borisem Broysem Begun charakteryzuje tę rzeczywistość jako brak stanowczości artystów, obniżającą się odpowiedzialność moralną i nadprodukcję artystyczną. Czy to oznacza, że mury znikają?

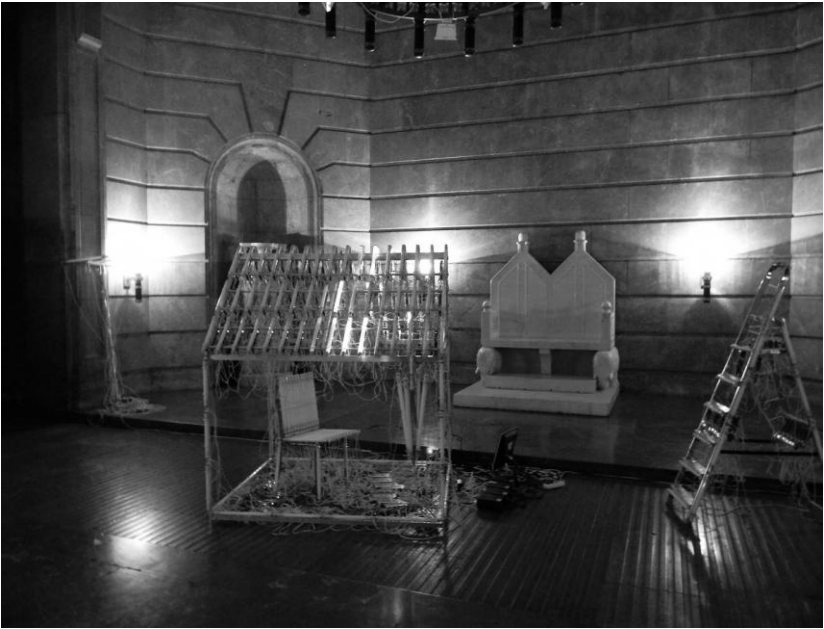
„Każda osoba, nawet ta najbardziej liberalna i tolerancyjna, ma w sobie granice, które czynią niemożliwym do zaakceptowania to, co dzieje się poza nimi. [...] Tak mury i wrogowie oraz chęć ich pokonania są integralną częścią ludzkiej egzystencji” – pisze Noam Braslavsky. Kuratorzy *Erased Walls* zachęcają do radykalizacji postaw wobec współczesnego świata, nawołują do oderwania się od struktur instytucjonalnego świata sztuki, narodowych i religijnych nakazów. Marianne Wagner-Simon pisze, że „wystawa jest pożywką dla myśli, drogą do ustanowienia czegoś, co może działać oraz próbą zwiększenia ilości ludzi myślących”. Faktycznie, biennale jest taką pożywką, jednak jest to pożywka „ciężkostrawna” – sztuka współczesna jest przeintelektualizowana i przeznaczona dla osób nie tylko myślących, ale i dobrze z nią zaznajomionych.

„Mediations” nie jest festiwalem lokalnym, to festiwal iście europejski. Na uwagę zasługuje doskonale zredagowany i wydany katalog wystawy, który stanowi pełne i wyczerpujące kompendium wiedzy na temat artystów i prac przez nich prezentowanych. Każda (dosłownie!) ze stu pięćdziesięciu prac jest zilustrowana, opisana oraz – co szczególnie dla mnie ważne – zinterpretowana i omówiona. Jeśli zainteresuje nas którykolwiek z artystów, łatwo odnajdziemy w katalogu poświęconą mu stronę, na której zamieszczono zdjęcie, datę i miejsce urodzenia, miejsce pracy, informację o najważniejszych wystawach, w których uczestniczył, oraz wskazanie, przez którego kuratora jego prace zostały wybrane. Tego rodzaju informacje są szczególnie ważne nie dla widzów, ale kuratorów i przede wszystkim osób, które w swojej pracy naukowej zajmują się sztuką najnowszą. Pod względem skatalogowania, prezentacji i archiwizacji prac wystawionych w ramach „Mediations” organizatorzy Poznańskiego Biennale wyprzedzili znacznie odbywające się tego samego roku VI Biennale Berlińskie.

Poznań okazał się „magazynem” różnorodnych idei. Nie ulega wątpliwości, że prezentowane prace bardzo często ujawniają konflikty i sprzeczności. Uważam jednak, że kuratorom i artystom wystawy udało się poruszyć nieco usypione wśród polskich widzów emocje i uczucia. To Biennale spodoba się oczywiście nie tylko polskim odbiorcom, chociaż posiada element „polskości”: specyficzną subtelność i wrażliwość, która sytuuje się pomiędzy niemiecką dosłownością a japońską ulotnością. Nie dotyczy to oczywiście wszystkich prac, przeciwnie – mniejszości. Przecież „Mediations” to biennale sztuki światowej. Niemniej jednak oprócz prac, które skłonią do refleksji, wzburzą emocje, wywołają zdziwienie, ucieszą czy zasmucą, są też takie, które stać się mogą przedmiotem i źródłem autentycznego, tradycyjnie pojętego doświadczenia estetycznego. Napotkanie takich prac podczas wędrowki po Poznaniu sprawiło mi najwięcej przyjemności.

Paulina Tendera – e-mail: paulina.tendera@uj.edu.pl





Małgorzata Bacińska – mgr, doktorantka Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie; zainteresowania: sztuka współczesna, architektura.

Ewa D. Bogusz-Bołtuć – dr, filozof, krytyk sztuki, związana z University of Illinois (Springfield). Członek redakcji „Sztuki i Filozofii”; zainteresowania: natura sztuki, wpływ teorii sztuki na krytykę artystyczną; publikacje: *Figuration and Gestural Abstraction – Prints of Arthur C. Danto* (2010), *Personalizm malarski – Henryk Musiałowicz* (2011).

Wacław Branicki – dr, Katedra Filozofii i Kulturoznawstwa Wydziału Humanistycznego AGH; zainteresowania: filozoficzna analiza zjawisk medialnych; publikacje: *Tożsamość a wirtualność, Społeczeństwo w kulturze symulacji oraz Życie i prawda w świecie cyfrowym*.

Joanna Hańderek – dr, Instytut Filozofii UJ; zainteresowania: filozofia kultury, egzystencjalizm; najważniejsze publikacje: *Muzea i metamorfozy* 2010; *Czas i spotkanie. Wokół koncepcji czasu Emmanuela Lévinasa* (2006).

Carl Humphries – dr, UJ i WSFP w Krakowie; zainteresowania: Wittgenstein, filozofia i teoria kultury; publikacje: *Defeasibility of Meaning and Expression in Language Use and Its Implications for Culture and Communication* [w:] P. Stalmaszczyk (ed.) *Philosophy of Language and Linguistics* Vol. 2 *The Philosophical Turn* (Frankfurt 2010); *Semantics after Wittgenstein* [w:] C. Humphries, A. Gomola, J. Kossek (eds.) *English Language, Literature and Culture: New Directions in Research* (2010).

Marcin Krawczyk – dr, adiunkt w Zakładzie Estetyki UMCS w Lublinie; zainteresowania: estetyka współczesna, filozofia kultury.

Jerzy Luty – dr, Zakład Socjologii Wyższej Szkoły Oficerskiej Wojsk Łądowych we Wrocławiu; zainteresowania: filozofia sztuki, estetyka ewolucyjna, polemologia (aspekt filozoficzny); tłumacz pism Denisa Duttona; publikacje: *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku* (2011).

Piotr Mróz – dr hab., Zakład Filozofii Kultury, Instytut Filozofii UJ; zainteresowania: współczesna filozofia kultury, egzystencjalizm.

Aleksandra Pawliszyn – prof. dr hab., zainteresowania: teoria poznania, hermeneutyka; najważniejsze publikacje: *Skryte podstawy rozumienia. Hermeneutyka a psychoanaliza*, Gdańsk 1993; *Krajobrazy czasu. Obecne dociekania egzystencjalnej wartości czasu*, Gdańsk 1996; *Filozofia a humanistyka*, Poznań 2000.

Józef Tarnowski – dr, Uniwersytet Gdański, Instytut Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa; zajmuje się estetyką, filozofią, historią sztuki i kulturoznawstwem.

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.

Monika Wojtas-Tarnowska – dr, tłumaczka języka angielskiego, wieloletnia pedagog i wykładowca praktycznej nauki języka angielskiego, absolwentka Krakowskiej Szkoły Baletowej, filolog anglista UJ.

Tomasz Załuski – dr, adiunkt w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej UŁ oraz w Zakładzie Teorii i Historii Sztuki ASP w Łodzi. Autor książki *Modernizm artystyczny i powtórzenie* (Kraków 2008) oraz redaktor tomu *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* (Łódź 2010).