Estetyka
i Krytyka

RADA NAUKOWA

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

REDAKCJA NAUKOWA

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

Estetyka
i Krytyka

Nr 28 (1/2013)

Redaktorzy tomu:
Anna M. Kłonkowska, Paulina Tendera, Leszek Sosnowski

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI
POLSKIE TOWARZYSTWO FILOZOFICZNE
UNIWERSYTET GDAŃSKI

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

RECENZENCI

prof. dr hab. B. Dziemidok, prof. dr hab. W. Tłokiński,
prof. dr hab. B. Żyłko, prof. dr hab. B. Szymańska,
dr hab. K. Kowalik, prof. PO, dr hab. L. Sosnowski,
dr P. Łuszczenko, dr M. Gajewska, dr P. Tendera

PROJEKT OKŁADKI

Franciszek Chmielowski

REDAKCJA JĘZYKOWA I SKŁAD

Nowa Strona

REDAKCJA ABSTRAKTÓW

Klementyna Chrzanowska

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

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński & Uniwersytet Gdański

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

ISSN 1643-1243

Wydawca: Instytut Filozofii UJ, ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków
Współpraca wydawnicza: Wydawnictwo Nowa Strona
Nakład: 120 egz.

SPIS TREŚCI

Artykuły 9

JÓZEF BREMER — *Neuroestetyka: czy przyszłość estetyki leży w neuronauce?* 9

ANNA CHĘĆKA-GOTKOWICZ — *„Profesorowie też potrafią bębnić”. Od demokratyzacji doświadczenia muzycznego po dialog międzykulturowy* 29

BOGNA DOWGIAŁŁO — *Piękno według socjologów: socjologia estetyki i estetyka życia społecznego* 43

JANUSZ KRUPIŃSKI — *Determinanty dzieła sztuki jako* continuum *obrazów* 59

AGNIESZKA MAJ — *Ciało jako ponowoczesny „projekt estetyczny”* 83

PAWEŁ MOŻDŻYŃSKI — Tym razem poświęcimy własny kościół. *Sacrum w sztuce młodych artystów* 93

PIOTR JAN PRZYBYSZ — *Teoria dzieła sztuki Stefana Morawskiego – próba rekonstrukcji* 117

ROBERT ROGOZIECKI — *Prawda dzieła sztuki w dobie jego technicznej reprodukcji. Próba Heideggerowskiej wykładni sztuki masowej* 133

MARCIN SZULC — *„Czy taki diabeł straszny?” Fenomen black metalu i wpływ muzyki metalowej na odbiorców* 165

IZABELA SZYROKA — *Idee, w których żyjemy...* Pamiętnik *Stanisława Brzozowskiego jako próba antropologii w nowej sytuacji filozoficznej* 191

PAULINA TENDERA — *Platońska* paideia *w pismach Władysława Stróżewskiego* 211

DIANA WASILEWSKA — *Między empatią a naukowością dyskursu krytycznego. Młodopolskie i międzywojenne style odbioru twórczości Ksawerego Dunikowskiego* 219

BEATA ZGODZIŃSKA — *Grandville a świat muzyczny – wczoraj i dziś* 241

Głos o twórczości J. Łukaszewicza 261

JERZY ŁUKASZEWICZ *Krytyka* myślenia artystycznego 261

DOMINIKA CZAKON, PAULINA TENDERA *Spotkanie z profesorem Jerzym Łukaszewiczem* 273

Dialogi i diagnozy 295

KLAUDIA ADAMOWICZ *Kiedy nauka bierze pod rękę kulturę* 295

ALEKSANDRA ANDREARCZYK *Cielesny i egzystencjalny wymiar sztuki* 303

SZYMON BOGACZ *Madhajaka dla analityków. Refleksje wokół książki Jana Westerhoffa* 309

IWONA KRUPECKA *Idea Europy* 315

PATRYK MIERNIK *VIII Karmapa Mikja Dordże* Pochodnia madhjamiki szentong *w opracowaniu Artura Przybysławskiego* 321

PIOTR JAN PRZYBYSZ *Estetyka jako narracja i metanarracja. Gdańsk 27–28 września 2012 roku* 329

PRZEMYSŁAW TACIK *Etyka krańcowego zadłużenia. O książce Magdaleny Kozak* Problem zła w filozofii Emmanuela Lévinasa 333

MONIKA TROJANOWSKA *Odczuwanie przestrzeni, czyli architektura jako lekarstwo* 341

Noty o autorach 347

CONTENTS

Articles 9

JÓZEF BREMER — *Neuroaesthetics: Does the Future of Aesthetics Lie in Neuroscience?* 9

ANNA CHĘĆKA-GOTKOWICZ — *"Professors Can Drum, Too". From the Democratization of Musical Experience towards Intercultural Dialogue* 29

BOGNA DOWGIAŁŁO — *Beauty According to Sociologists: a Sociology of Aesthetics and na Aesthetics of Social Life* 43

JANUSZ KRUPIŃSKI — *Determinants of a Work of Art: a Continuum of Images* 59

AGNIESZKA MAJ — *The Human Body as a Postmodern "Aesthetic Project"* 83

PAWEŁ MOŻDŻYŃSKI — This Time We Will Ordain Our Own Church. *Sacrum in the Art of Young Artists* 93

PIOTR JAN PRZYBYSZ — *Stefan Morawski's Theory of Art – An Attempt at Reconstruction* 117

ROBERT ROGOZIECKI — *The Truth of the Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. An Attempt at a Heideggerian Interpretation of the Work of Art* 133

MARCIN SZULC — *"Is the Devil as Scary as It Seems?" The Phenomenon of Black Metal and the Influence of Metal Music on its Listeners* 165

IZABELA SZYROKA — *The Ideas We Live in – S. Brzozowski's* Diary *as an Attempt at Anthropology in a New Philosophical Situation* 191

PAULINA TENDERA — *The Platonic* Paideia *in the Writings of Władysław Stróżewski* 211

DIANA WASILEWSKA — *Between Empathy and Scientific Discourse in Art Criticism. Xawery Dunikowski and "Styles of Perception" During Young Poland and Interwar Periods* 219

BEATA ZGODZIŃSKA — *Grandville and the Music World – the Past and the Present* 241

	About the Art of Jerzy Łukaszewicz	261
JERZY ŁUKASZEWICZ	*Criticism of* Artistic Thinking	261
DOMINIKA CZAKON, PAULINA TENDERA	*Interview with Jerzy Łukaszewicz*	273
	Dialogues and Diagnosis	295
KLAUDIA ADAMOWICZ	*When Science Walks with Culture Hand in Hand*	295
ALEKSANDRA ANDREARCZYK	*The Bodily and Existential Dimension of Art*	303
SZYMON BOGACZ	*Madhyamaka for Analytical Minds: Reflections on Jan Westerhoff's Book*	309
IWONA KRUPECKA	*The Idea of Europe*	315
PATRYK MIERNIK	*The Eighth Karmapa Mikyo Dorje's "The Torch of Madhyamika Shentong" as Translated by Artur Przybysławski*	321
PIOTR JAN PRZYBYSZ	*Aesthetics as Narration and Metanarration. Gdańsk 27–28 September 2012*	329
PRZEMYSŁAW TACIK	*The Ethics of Extreme Debt. Notes on the Book by Magdalena Kozak, "The Problem of Evil in the Philosophy of Emmanuel Lévinas"*	333
MONIKA TROJANOWSKA	*Sense of Space, or Architecture as a Cure*	341
	Notes on Authors	347

JÓZEF BREMER

NEUROESTETYKA: CZY PRZYSZŁOŚĆ ESTETYKI LEŻY W NEURONAUCE?

[...] the future of aesthetics is in neurology.

R. Tallis[1]

Neuroestetyka jest interdyscyplinarną nauką, łączącą badania z zakresu filozofii, psychologii, historii sztuki i neuronauk. Wpisuje się ona w XIX-wieczny nurt estetyki eksperymentalnej, stanowiącej jedną z najstarszych gałęzi psychologii eksperymentalnej. Autorzy prac z zakresu neuroestetyki zajmują się: a) wpływem uszkodzeń neurologicznych na zmiany w twórczości artystycznej, b) prowadzeniem ilościowych badań i eksperymentów w ramach estetyki, c) równoległymi obserwacjami zależności między stanami neuronalnymi i przeżyciem estetycznym. W niniejszym artykule zajmiemy się głównie punktem c). Najpierw krótko przedstawimy podstawowe założenia klasycznej estetyki eksperymentalnej i jej powiązanie z neuroestetyką. Następnie podamy ogólne charakterystyki teorii zbudowanych przez pionierów badań neuroestetycznych: Semira Zekiego i Vilayanura Ramachandrana. Przedstawione teorie poddamy z kolei krytycznej analizie od strony adekwatności proponowanego w nich ujęcia przeżycia estetycznego. Skupimy się przy tym także na omówieniu kwestii metodologicznych, istotnych dla prowadzenia badań neuroestetycznych.

[1] R. Tallis *License my Roving Hands: Does Neuroscience Really Have Anything to Teach Us About the Pleasures of Reading John Donne?*, „Times Literary Supplement" 11 April 2008 s. 15. Sam Tallis nie podziela tej tezy.

Estetyka, czyli systematyczna refleksja nad pięknem, była od dawna i nadal jest dziedziną filozofii. Czy źródłem piękna jest umysł obserwatora, czy też jest ono specyficzną jakością, niezależną od podziwiającej ją publiczności? Odpowiedzi na pytanie, dlaczego piękno, sztuka pociągają ludzi, poszukiwano zazwyczaj w ramach teorii sztuki i psychologii: teoretycy sztuki określali, czym ma być przeżycie estetyczne, formułowali jego kryteria; psychologowie naukowcy szukali testów badających, czy kryteria te są spełnione.

Nauką, która stara się metodologicznie połączyć wspomniane dwa podejścia, jest neuroestetyka. Jej twórca – neurofizjolog Semir Zeki – rozumie przez to pojęcie naukowe badanie neuronalnych stanów, obecnych przy przeżywaniu i tworzeniu dzieł sztuki[2]. Metody i techniki nauk empirycznych mają służyć opisowi i wyjaśnieniu przeżycia estetycznego. Chodzi więc o naukę interdyscyplinarną, łączącą badania z zakresu filozofii, psychologii, historii sztuki i neuronauk. Zeki skupia się zasadniczo na badaniu wzrokowej kory mózgu[3]. Współczesna neuroestetyka bada także inne regiony mózgu i zajmuje się nie tylko sztukami wizualnymi. W jaki sposób różne typy przeżycia estetycznego są zaimplementowane w mózgu bądź skorelowane z funkcjonowaniem mózgu? Czy i w jakim stopniu badania w neuronaukach mogą się przyczynić do filozoficznych badań nad umysłem, teorią poznania, językiem i sztuką? Program badawczy neuroestety opiera się na założeniu, że mózg pośredniczy w przekazywaniu przeżyć estetycznych, podobnie jak pośredniczy w tworzeniu innych złożonych ludzkich przeżyć bądź zachowań.

Neuroestetyka wpisuje się XIX-wieczny nurt estetyki eksperymentalnej, stanowiącej jedną z najstarszych gałęzi psychologii eksperymentalnej. Tematy poruszane w pracach z zakresu neuroestetyki można podzielić na trzy grupy: a) wpływ uszkodzeń neurologicznych na zmiany w twórczości artystycznej, b) prowadzenie ilościowych badań i eksperymentów w ramach estetyki, c) równoległe obserwacje zależności między stanami neuronalnymi i przeżyciem estetycznym.

[2] Por. S. Nalbantian *Neuroaesthetics: NeuroscientificTtheory and Illustration from the Arts* „Interdisciplinary Science Reviews" 2008 Vol. 33 No. 4 s. 357–368.

[3] Por. C. Di Dio, V. Gallese *Neuroaesthetics: A Review*, „Current Opinion in Neurobiology" 2009 Vol. 19 s. 682–687; S. Zeki *Art and the Brain* „Journal of Conscious Studies: Controversies in Science & the Humanities" 1999 Vol. 6 No. 6–7 s. 76–96.

Poniżej zajmiemy się głównie punktem c. W tym celu krótko przedstawimy podstawowe założenia klasycznej estetyki eksperymentalnej i jej powiązanie z neuroestetyką. Następnie podamy ogólne charakterystyki teorii zbudowanych przez pionierów badań neuroestetycznych: Semira Zekiego i Vilayanura Ramachandrana. Przedstawione teorie poddamy z kolei krytycznej analizie od strony adekwatności proponowanego w nich ujęcia przeżycia estetycznego. Skupimy się przy tym również na omówieniu kwestii metodologicznych, obecnych w badaniach neuroestetycznych.

Neuroestetyka jako dział estetyki eksperymentalnej

Prowadzone w ramach neuroestetyki badania mają swój początek w XIX-wiecznej psychologii eksperymentalnej Gustava T. Fechnera (1801–1887), który wraz z Wilhelmem Wundtem i Hermannem von Helmholtzem jest uważany za jej twórcę[4]. W swoich analizach przeżycia estetycznego Fechner odwołuje się do metod eksperymentalnych. Zakłada, że ponieważ zjawiska umysłowe da się mierzyć i opisywać matematycznie, to psychologia może być uprawiana jako nauka ilościowa. Kant odrzucał możliwość takich opisów, a tym samym możliwość psychologii jako nauki. Fechner uprawia estetykę „od dołu" (*von Unten* – zgodnie z tradycją empiryczną) w przeciwieństwie do ujęć filozoficznych, czyli uprawianych „od góry" (*von Oben* – zgodnie z tradycją idealistyczną).

Swoje pierwsze eksperymenty psychologiczne dotyczące spostrzegania estetycznego Fechner przeprowadził w 1860 roku i na ich podstawie opisał estetyczne oddziaływanie proporcji znanej jako „złoty podział". Wykazał, że niektóre proporcje i formy abstrakcyjne są naturalnie miłe naszym zmysłom, oraz ustalił sześć zasad przeżycia

[4] Fechner pisze: „Da Lust und Unlust, Gefallen und Missfallen, psychologische Momente sind, so ordnen sich natürlicherweise auch auf die darauf bezüglichen, kurz ästhetischen, Gesetze den psychologischen Gesetzen unter; [...] Insoweit die ästhetischen Gesetze Einwirkungen der Aussenwelt auf unsere Seele betreffen, können sie auch als in die äussere Psychophysik gehörig angesehen werden" G. Fechner *Vorschule der Aesthetik* t. 1 Leipzig 1925 s. 48. Por. tamże, s. 4–6; M. Heidelberger *Nature from Within. G. Th. Fechner and His Psychophysical Worldview* C. Klohr (trans.) Pittsburgh 2004 s. 60–61; J. de Heer *The Architectonic Colour* Rotterdam 2009 s. 33–37.

estetycznego. Są to zasady: progu estetycznego (przeżycie musi być odpowiednio silne), jedności w wielości, braku przeciwieństw (zgodności lub prawdy), stopniowania estetycznego (obecność jak największej ilości współwystępujących wrażeń), jedności i jasności oraz kojarzenia. Zasady te umożliwiają porównanie dzieła sztuki z preferencjami podmiotu i z jego ocenami[5]. Fechner zasugerował, że a) formalne sądy o pięknie i harmonii powinny być mierzalne, a nie jedynie dedukowalne z teorii filozoficznych, b) spekulacje filozoficzne należy uzupełnić obserwacjami empirycznymi. Stwierdzeniami a) i b) utorował drogę estetyce psychologicznej jako niezależnej dyscyplinie naukowej.

Przez następne pięćdziesiąt lat prace Fechnera były znane jedynie wąskiej grupie naukowców. Swoją popularność wśród psychologów empirycznych zyskały w latach trzydziestych XX wieku, kiedy to badania nad sądami oraz skłonnościami estetycznymi na dobre zagościły w laboratoriach psychologii eksperymentalnej. Dzisiaj estetyka eksperymentalna jest gałęzią psychologii eksperymentalnej i zajmuje się nie tylko sztukami wizualnymi, lecz także analizą utworów muzycznych, tańca i innych form artystycznych. Używa się w niej statystycznych metod analizy czynnikowej[6] (*factor analysis*), analizy wariancji (*analysis of variance*) oraz teorii informacji. Nadal jednak z jednej strony estetycy i filozofowie sztuki są ogólnie sceptyczni wobec użyteczności badań neuronaukowych dla ich własnych rozważań i często głośno kwestionują wartości oraz sądy pochodzące chociażby z neuroestetyki. Z drugiej strony neuronaukowcy odnoszą się sceptycznie do braku elastyczności wśród filozofów formułujących sądy estetyczne.

Neuroestetyka jest dzisiaj nadal w powijakach, a jej rozwój zależy w dużej mierze od rozwoju metod pomiarowych. Odkrycie neuronów lustrzanych w 1990 roku ożywiło badania w zakresie wczucia i odgrywa istotną rolę w tworzeniu współczesnej estetyki „od dołu". Ramachandran uważa, że odkrycie to będzie tym dla psychologii, czym

[5] G. Fechner, wyd. cyt. s. 46. Por. G. C. Cupchik *Confluence and Divergence in Empirical Aesthetics, Philosophy and Mainstream Psychology* [w:] *Cognitive Ecology*, M. P. Friedman, E. C. Carterette (eds.) San Diego 1996 s. 65.

[6] Por. R. Weber, J. Schnier *Aesthetics of Streetscapes: Influence of Fundamental Properties on Aesthetic Judgements of Urban Space* „Perceptual and Motor Skills" 2008 Vol. 106 s. 128–146.

było odkrycie DNA dla biologii[7]. Zamiast argumentować od góry, wychodząc od zdolności mentalnych osoby, neuroestetyka skupia się na badaniu ukrytych struktur i procesów neuronalnych, umożliwiających spostrzeganie estetyczne. Postępując zgodnie z „duchem empirycznym" Fechnera, wielu współczesnych neuroestetyków skupia swoje badania na odkrywaniu sposobów, w jakie zachowania estetyczne są wywoływane przez procesy w mózgu[8].

Neuroestetyka stała się działem estetyki eksperymentalnej – interdyscyplinarną formą współpracy między kognitywistyką, psychologią, filozofią a neuronaukami badającymi budowę i funkcjonowanie systemu nerwowego. Rozwój neuronauk (*neuroscience*) – zwłaszcza na polu tak zwanego neuroobrazowania aktywności mózgu – pomaga lepiej zrozumieć jego kompleksowe funkcje leżące u podstaw doświadczenia estetycznego. Uzyskane w tych badaniach wyniki różnią się często między sobą, niemniej jednak ogólnie da się powiedzieć, że przeżycie estetyczne koreluje z aktywacją mózgowych ośrodków sensomotorycznych i emocjonalnych.

Wzrost zainteresowania wspomnianym polem badań odzwierciedla się w tworzeniu odpowiednich instytucji naukowych, związanych z uniwersytetami lub innymi ośrodkami badawczymi. Pierwszy instytut neuroestetyczny został założony przez Zekiego na University College London. W roku 2008 założono w Berlinie organizację non profit The Association of Neuroesthetics, należącą do Wolnego Uniwersytetu Berlińskiego (Charité University Medicine). Celem towarzystwa jest zbieranie naukowców i artystów celem analizowania pytań o sztukę i jej przeżywanie.

[7] Neuronom lustrzanym przypisuje się na przykład zdolność do automatycznych odpowiedzi na wyraz twarzy drugiej osoby. Por. L. Cattaneo *The Mirror Neuron System* „Neurological Review" 2009 Vol. 66 No. 5 s. 557–560; M. Krois *Experiencing Emotion in Depictions. Being Moved without Motion?* [w:] *Habitus in Habitat I. Emotion and Motion* S. Flach, D. Margulies (eds.) Bern 2010 s. 162.

[8] Por. *The Embodied Self* T. Fuchs, H. C. Sattel (eds.) Stuttgart 2010 s. 321 [Glossary: Neuroesthetic].

Semir Zeki – artysta jako neuronaukowiec

Semir Zeki sugeruje, że:

> [...] artysta jest w jakimś sensie neuronaukowcem, badającym innymi środkami możliwości i zdolności mózgu. To, w jaki sposób konkretne wytwory potrafią wzbudzić przeżycie estetyczne, może być rozumiane jedynie w terminach neurologii. Takie rozumienie jest obecnie w naszych badaniach[9].

Ideę artysty niezamierzonego neurologa Zeki spopularyzował w swoim artykule *Artistic Creativity and the Brain* (2001)[10]. Jego zdaniem:

> [...] nie wystarcza uznać, że prawie nieskończona kreatywna zmienność, pozwalająca różnym artystom tworzyć radykalnie różne style, powstaje z powszechnych procesów neurobiologicznych. [...] Wszelka ludzka aktywność jest ostatecznie produktem organizacji naszych mózgów i podmiotem jego praw. Stąd mam nadzieję, że neuroestetyka zamierza szerzej uchwycić także inne stany rzeczy, jak neuronalne podstawy przekonań religijnych oraz relację pomiędzy moralnością, nauką o prawie i funkcjami mózgu – zagadnieniami, które są fundamentalne dla naszych badań nad zrozumieniem siebie samych. Podobnie jak sztuka odgrywają one krytyczną rolę w naszym życiu[11].

Zeki zajmuje się zasadniczo widzeniem. Struktura kory wzrokowej odzwierciedla rodzaj informacji docierającej do niej od oka. Mózg selekcjonuje to, co jest konieczne dla otrzymania informacji o świecie widzialnym, i porównuje tę informację z informacją, którą już wcześniej zgromadził. Główna funkcja sztuki może być tym samym widziana jako funkcja mózgu, jako poszukiwanie sposobów poznania świata. Zekiego rozumienie sztuki jest modelowane na jego rozumieniu funkcjonowania kory wzrokowej, na jej zdolności do wychwytywania stałych, niezmiennych cech obiektu w celu uzyskania prawdzi-

[9] S. Zeki, *Statement on neuroesthetics* „Neuroesthetics" [online] http://www.neuroesthetics.org/statement-on-neuroesthetics.php [data dostępu: 24.11.2009] (tł. własne). Por. S. Nalbantian, wyd. cyt. s. 357–368.

[10] Z popularyzowania tej idei znany jest także P. Cavanagh. Por. jego artykuł w „Science": *Artist as Neuroscientist* ([online] http://www.nature.com/nature/journal/v434/n7031/full/434301a.html).

[11] S. Zeki *Artistic Creativity and the Brain* „Science" 2001 Vol. 293 No. 5527 s. 51–52 (tł. własne).

wego poznania świata. W tym procesie mózg (podobnie jak artysta) musi wysortować nieistotne informacje ze świata widzialnego, aby móc właściwie przedstawiać obiekty.

Zeki formułuje dwie podstawowe zasady spostrzegania wzrokowego: prawo stałości (*constancy*) i prawo abstrakcji (*abstraction*). Wiele znanych dzieł sztuki zawdzięcza swoje powstanie tym właśnie prawom.

Prawo stałości mówi, że mózg musi się skupić jedynie na niektórych stałych elementach jakiegoś obrazu. Niemożliwe byłoby uwzględnienie zmieniających się aspektów każdego spostrzeganego obrazu, takich jak oświetlenie, punkt widzenia i dystans (odległość). Pomimo zmian zachodzących podczas przetwarzania bodźców wzrokowych (odległość, oświetlenie, kąt patrzenia) mózg jest zdolny utrzymać poznanie stałych i istotnych cech przedmiotu i wyeliminować nieistotne cechy dynamiczne. Dotyczy to nie tylko zdolności widzenia na przykład pomidora zawsze jako czerwonego, lecz także zdolności rozpoznawania twarzy z różnych kątów widzenia. Wiele z odpowiadających temu poznaniu funkcji neuronalnych przypisuje się obszarom wzrokowym mózgu, szczególnie korze V1 i wyspecjalizowanym grupom neuronów, które odpalają przy specjalnym zorientowaniu docierającego do siatkówki bodźca. Z częściowo świadomą próbą zignorowania tego rodzaju ulotnych elementów spostrzegania spotykamy się w kubizmie.

Stałość jest fundamentalną cechą systemu percepcji. „Stałość koloru jest najbardziej istotną cechą systemu kolorów”[12]. Kolor byłby kiepskim sposobem etykietowania przedmiotów, gdyby spostrzegane kolory zmieniały się w zależności od różnych okoliczności. Oko nie jest jedynie kamerą. Ścieżka percepcji wzrokowej tworzy rodzaj komputera o silniejszej mocy obliczeniowej, aniżeli potrafimy dzisiaj zbudować – przeznaczonego do tworzenia stabilnej wizualnej reprezentacji rzeczywistości. Stałość koloru wynika stąd, że nie ustalamy go w izolacji – jest raczej tak, że kolor przedmiotu wynika z porównania długości fal odbitych od przedmiotu i jego otoczenia. Na przykład żółty banan w różowym oświetleniu będzie odbijał więcej długiej fali

[12] „The phenomenon by which this consistency is created is called chromatic adaptation”. M. Perkins *Color Correction and Enhancement* Buffalo 2004 s. 17. Por. G. Montgomery *Breaking the code of colour* [w:] *Seeing, Hearing and Smelling the World. New Findings Help Scientists Make Sense of Our Senses* P. W. Choppin (ed.) Chevy Chase 1995 s. 22 (tł. własne).

światła, i dlatego będzie się wydawał pomarańczowy, lecz jego otoczenie także będzie odbijać więcej długiej fali światła. Mózg porównuje obydwie dane i anuluje przyrosty. Zeki analizuje także oddziaływanie na mózg abstrakcyjnych, kolorowych obrazów. Tak więc każdy kolor jest relatywny do obszarów sąsiednich. Kolor – według Zekiego – jest „konstrukcją mózgu, interpretacją jaką nadaje on odbitej efektywności różnych powierzchni na różne długości fal świetlnych”[13].

Dzieło sztuki wychwytuje istotę jakiegoś przedmiotu, a jego tworzenie może być modelowane na tej prymitywnej neuronalnej funkcji wychwytywania. Malowanie obrazu obejmuje na przykład wykrystalizowanie przedmiotu i przedstawienie go takim, jakim faktycznie jest, co różni się od tego, jak widzi go oko. Istnienie tworzonych form zależy tym samym od mózgu i pamięci magazynującej, odwołującej się do tego, jak na przykład malarz impresjonista może malować bez znajomości prawdziwej formy przedmiotu.

Drugie prawo – abstrakcji – mówi, że mózg jest zdolny do efektywnego uczenia się swojego otoczenia. Abstrakcja oznacza hierarchiczną koordynację, w której ogólna reprezentacja może być zastosowana do wielu pojedynczych elementów. Zdolność do abstrakcji mogła się wytworzyć jako konieczna wobec ograniczeń pamięci, pozwalając mózgowi prowadzić efektywny proces przetwarzania bodźców wzrokowych. Dzieło sztuki eksternalizuje praktykę abstrakcji w mózgu. Obserwator jest zdolny do wychwycenia pojęć abstrakcyjnych z pojedynczych obrazów. Zachodzi to dlatego, że nasza pamięć nie jest wystarczająco pojemna, aby składać wszystkie elementy, więc tworzymy pojęcia ogólne. Funkcją zarówno sztuki, jak i mózgu jest reprezentowanie stałych, ciągłych i istotnych cech przedmiotów, powierzchni, twarzy, sytuacji itd. celem poszerzenia naszej wiedzy o nich. Tak mózg, jak sztuka stale szukają stałego, prawdziwego, istotnego charakteru rzeczy, bądź też ich spostrzegania[14]. Chcąc osiągnąć na obrazie iluzję głębi i plastyczności, artysta musi z powrotem odwrócić trójwymiarową interpretację, którą mózg generuje z płaskich obrazów siatkówki. Ponieważ artysta nie potrafi jednak świadomie dojść do obrazu na siatkówce, a świat – zgodnie z automatyczną interpretacją mózgu – widzi jedynie trójwymiarowo, więc musi się nauczyć widzieć, jak mózg „spostrzega” głębię, perspektywę, przecięcia,

[13] Por. S. Zeki *Art and the Brain* wyd. cyt. s. 93 (tł. własne).

[14] Por. S. Zeki *Inner Vision – An Exploration of Art and the Brain* Oxford–New York 1999 s. 9–12.

rzuty cienia itd. Centralną stałą dla widzenia obiektu jest widzący podmiot, którego świadome samostawanie się ukazuje się w wycentrowanej, perspektywicznej konstrukcji iluzjonistycznej przestrzeni obrazu. Ponieważ stały obraz z jakiegoś punktu widzenia jest abstrakcją wyciąganą z faktycznego spostrzegania, artysta musi próbować uchwycić punkty istotne dla takiej abstrakcji.

Wybitne dzieła sztuki oddają nie tylko powierzchniowe odbicie tego, co przedstawiane, lecz także różnorakie szlify, ukosy, ścięcia. Widzimy to na przykład w pracach kubistów, którzy na jednym obrazie zawierają obok siebie różne spojrzenia (por. obrazy Picassa *Głowa czytającej kobiety* czy *Dora Marr*) . Technika kubistyczna upodabnia się to do tej, której używa mózg: jest to tworzenie obrazu z wielu obrazów na siatkówce. Na obrazach kubistycznych widzimy przedmiot oglądany równocześnie z różnych perspektyw, z których żadna nie jest wyeksponowana. Stąd przedmiot obrazu jest na nich trudny do rozpoznania. W przeciwieństwie do dzieł kubistycznych starsze dzieła sztuki koncentrują się na przedmiocie, i to nie tylko w stosunku do obiektywnej, fizycznej daności przedmiotu, lecz także ze względu na wszystkie możliwe znaczenia, jakie mogą mu zostać przypisane.

Vilayanur Ramachandran – osiem zasad przeżycia artystycznego

Vilayanura Ramachandrana i Williama Hirsteina teoria ludzkiego przeżycia artystycznego opiera się na leżących u jego podstaw mechanizmach neuronalnych. Przytaczają oni szereg heurystycznych zasad, których ich zdaniem artysta używa świadomie lub nieświadomie celem optymalnego stymulowania wzrokowych obszarów mózgu. Chociaż zasady te nie obejmują każdego rodzaju przeżycia artystycznego, to dostarczają one ram dla zrozumienia aspektów sztuki wizualnej i tworzenia dzieł sztuki. Ilościowe badanie tych zasad może dostarczyć przyszłej oczywistości dla ustalenia specyficznych obszarów mózgu, odpowiedzialnych za oddziaływanie estetyczne[15].

[15] Dokładne przedstawienie poniższych zasad znajdziemy w: V. Ramachandran, W. Hirstein *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego* M. B. Florek, P. Przybysz (tł.) [w:] W. Dziarnowska, A. Klawiter *Mózg i jego umysły* Poznań 2006, s. 327–364.

Wspomniane zasady to:

- Zasada przesunięcia szczytowego (*peak shift principle*)[16]: lepiej odpowiadamy na bodźce wyolbrzymione, stąd artyści starają się uchwycić istotę czegoś, eksponując takie elementy jak cieniowanie, iluminacja itp. Dzięki temu wzbudzają naszą bezpośrednią, emocjonalną odpowiedź. Artystyczna przesada w przedstawieniu istotnych cech przedmiotu wywołuje silniejszą neuronalną odpowiedź aniżeli przedmiot oryginalny. Dlatego dzieło sztuki może pobudzać obszary mózgu bardziej, aniżeli czynią to bodźce naturalne.
- Grupowanie (*grouping*) i łączenie percepcyjne jako bezpośrednie wzmocnienie sygnału: w celu odgraniczenia przedmiotu od jego tła używamy różnych technik percepcyjnego grupowania przedmiotów. Niektóre z tych technik mogą być zaprogramowane genetycznie od naszych narodzin lub od momentu, kiedy potrafimy odróżnić drapieżnika od tła (szczególnie gdy ten umie się kamuflować)[17]. Gdy raz zauważymy, że zgrupowany zbiór plam tworzy jakiś przedmiot, to trudno nam powrócić do pierwotnego widzenia nieuporządkowanych plam. Grupowanie jest bardziej skuteczne, gdy jego limbiczne wzmocnienie jest związane z powrotem do wcześniejszych rodzajów widzenia. Odkrycie ukrytego przedmiotu wywołuje przyjemny efekt „aha", który artysta może wykorzystać do pobudzania systemu limbicznego.
- Izolowanie (*isolation*) pojedynczego modułu (na przykład konturu) i alokacja uwagi. Izolacja pojedynczego wizualnego bodźca pomaga nam i zwierzętom skierować uwagę na dochodzący sygnał i odpowiedzieć na przesunięcie szczytowe. Zanim jakiś aspekt przedmiotu zostanie wzmocniony, musi on zostać wyizolowany. Dlatego szkic bądź rysunek mogą być czasami bardziej efektywne „niż kolorowa fotografia, która zawiera przecież więcej informacji"[18].

---

[16] W. Duch używa określenia „zasada wzmacniania różnic" ([online] http://www.fizyka.umk.pl/publications/kmk/07-Neuroestetyka.pdf; http://www.fizyka.umk.pl/publications/kmk/07-Neuroestetyka.pdf).

[17] „The very process of discovering correlations and of 'binding' correlated features to create unitary objects or events must be reinforcing for the organism". V. Ramachandran, W. Hirstein *The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience* „Journal of Consciousness Studies" 1999 Vol. 6 No. 6–7 s. 21.

[18] V. Ramachandran, W. Hirstein *Nauka wobec zagadnienia sztuki…* wyd. cyt. s. 349. Według abstrakcjonisty Paula Klee „Sztuka nie przedstawia tego co wi-

– Wydobywanie kontrastu (*contrast*) jako wzmacnianie sygnału służy do eliminowania nieporządku (eliminowania redundantnych informacji) i skupiania uwagi. Komórki siatkówki oka, ciało kolankowate boczne, wzgórze, kora wzrokowa reagują szybciej na skokowe zmiany iluminacji aniżeli na homogenicznie pokolorowane powierzchnie. Wyspecjalizowane na odbiór kontrastu (kolorystycznego lub ruchowego) komórki można znaleźć w różnych regionach mózgu odpowiedzialnych za widzenie. „artyści korzystali z kontrastu w ramach wielu innych, poza luminacją, bodźcowych wymiarów, jak kolor lub faktura (np. kontrast w zakresie kolorów wykorzystywał Matisse)”[19].
– Symetria (*symmetry*) uzupełnia inne zasady i jest nabywana we wczesnym etapie procesu widzenia. Większość obiektów w przyrodzie (istotnych z biologicznego punktu widzenia) ma kształt symetryczny (chodzi o rozpoznanie drapieżnika, zdobyczy, o dobór partnera). Symetria obiektu może służyć do wczesnego ostrzegania, skupiając naszą uwagę aż do momentu jego pełnego rozpoznania. Sprawia ona przyjemność estetyczną, asymetria jest kojarzona z brakiem lub chorobą.
– Percepcyjne rozwiązywanie problemu (*perceptual problem solving*) jest powiązane z odkryciem kontrastu i grupowaniem. Odkrycie jakiegoś obiektu (na przykład plamistego dalmatyńczyka na plamistym tle) po włożonym wysiłku jest bardziej przyjemne aniżeli odkrycie obiektu rzucającego się w oczy. Niewyartykułowane znaczenie jest często bardziej fascynujące aniżeli znaczenie wyraźnie podane (na przykład zasada peekaboo w sztuce – rzeczy są lepsze, gdy są mniej widoczne).
– Typowy punkt widzenia (*generic viewpoint*)[20]: mózg odrzuca punkty widzenia, które opierają się wyłącznie na jednej, nietypo-

dzialne, raczej to uwidacznia” (P. Klee *Creative Credo* 1920 [za:] *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics* H. B. Chipp (ed.) Berkeley 1968, s. 182). Jedną z metod uwidaczniania jest wyizolowanie kluczowej cechy. Wyizolowaniu obiektu, jego „uwidocznieniu” odpowiada wzmocnione pobudzenie układu limbicznego. Por. P. Przybysz *O uchwytywaniu piękna. Rola deformacji estetycznych i percepcji dzieła sztuki w ujęciu neuroestetyki* [w:] W. Dziarnowska, A. Klawiter, wyd. cyt. s. 383.

[19] V. Ramachandran, W. Hirstein *Nauka wobec zagadnienia sztuki…* wyd. cyt. s. 347.

[20] Taki przekład ang. *generic viewpoint* zaproponował dr S. Florek.

> wej perspektywie. Raczej akceptuje on wizualną interpretację, w której występuje nieskończony zbiór punktów widzenia, mogących wytworzyć klasę obrazów na siatkówce[21].

Sztuka jako metafora (*visual metaphor*). Ramachandran definiuje metaforę jako mentalny tunel pomiędzy dwoma niepodobnymi do siebie pojęciami lub perceptami. Mózg lubi odkrywać analogie, to znaczy, gdy dwa niepodobne do siebie obiekty mają ukryte, głębsze powiązanie. Uchwycenie analogii, podobnie jak rezultaty spostrzeganego rozwiązywania problemów, ubogaca, gdyż pozwala patrzącemu dostrzec istotne, wspólne obydwu obiektom aspekty i zignorować aspekty rozpraszające. Odkrycie podobieństw pomiędzy pozornie niepodobnymi obiektami lub zdarzeniami aktywuje system limbiczny uruchamiający w obserwatorze proces nagradzania.

Do teorii „ośmiorakiej ścieżki" przedstawionej wspólnie z Hirsteinem w *The Science of Art* Ramachandran dodał jeszcze później dwie zasady: a) *repetition, rhythm and orderliness*, b) *balance*.

Powyższe uniwersalne zasady definiują logikę emocjonalnego przeżywania i tworzenia dzieł sztuki. Ramachandran objaśnia je z ekologicznego punktu widzenia, odwołując się do badań nad ewolucją ludzkiego mózgu, połączeniami w mózgu i ich korelacjami z wynikami potocznego spostrzegania oraz spostrzegania dzieł sztuki. Emocjonalne reakcje na bodźce można stwierdzić, mierząc reakcję skórno-galwaniczną, która odpowiada aktywności limbicznej. W badaniach Ramachandrana z pomiarów tych wynikało, że silne przeżycie estetyczne jest skojarzone z aktywacją układu limbicznego. Aktywacja ta jest odpowiedzialna za afektywne i emocjonalne procesy i jest podobna do przeżyć towarzyszących spożywaniu czekolady lub uprawianiu seksu.

[21] „[...] your visual system abhors interpretations which rely on a unique vantage point and favours a generic one or, more generally, it abhors suspicious coincidences". H. B. Barlow *Why Multiple Cortical Areas?* [za:] V. Ramachandran, W. Hirstein *The Science of Art…* wyd. cyt. s. 30.

Uwagi do Zekiego i Ramachandrana neuronalnej teorii estetyki

Obydwaj naukowcy – Zeki i Ramachandran – są bez wątpienia pionierami badań w zakresie neuroestetyki, której metod używają do zrozumienia sztuki i zachowań estetycznych. Obydwaj zgadzają się, że sztuka zależy od funkcji kory wzrokowej, różnią się jednak w specyfikowaniu tych funkcji. Obydwaj opierają swoje teorie na określonych sposobach widzenia dzieł sztuki, które pasują do ich teorii.

Zeki

Zeki uważa, że twórca dzieła sztuki postępuje według praw, które rządzą korą wzrokową, a tworząc, nieświadomie odkrywa te prawa. Przykładem kierunku, którego przedstawiciele pracują podobnie jak neuronaukowcy, jest dla Zekiego kubizm. Kubiści tworzyli swoje dzieła, zmieniając potoczną perspektywę, oświetlenie, kształty przedmiotu[22]. Eliminowali spostrzeganie tylko z jednej perspektywy, ponieważ reprezentuje ono specyficzny punkt widzenia – jedynie w rzadkich przypadkach mózg otrzymuje informację o przedmiocie tylko z jednej perspektywy. Dzieło sztuki przedstawia różnorakie aspekty swojego przedmiotu. Wszystkie one są ujęte w tę samą ramę, kondensującą informację, którą mózg zwykle zbiera z różnych spotkań z przedmiotem. Zeki zaznacza, że kubistom nie udała się owa kondensacja spojrzeń w przedstawianiu wielorakich perspektyw przedmiotu, ponieważ w swoich pracach często deformowali przedmiot nie do rozpoznania[23].

Zeki wykonał kilka neuroobrazowań celem określenia tego, jak na poziomie neuronalnym różnią się: a) reakcje na różne kategorie dzieł sztuki oraz b) reakcje na piękno i brzydotę. Porównał ze sobą neuroobrazy uzyskane za pomocą funkcjonalnego rezonansu magnetycznego (fMRI) dla czterech kategorii: obrazów abstrakcyjnych, martwej

[22] „[...] Cubists would have to renounce both perspective and chiaroscuro lighting". J. Willats *Rudolf Arnheim's Graphic Equivalents in Children's Drawings and Drawings and Paintings by Paul Klee* [w:] *Visual Thought. The Depictive Space of Perception* L. Albertazzi (ed.) Amsterdam 2006, s. 210.

[23] Por. S. Zeki *Art and the Brain* wyd. cyt. s. 84.

natury, krajobrazów i portretów[24]. Stwierdzona reakcja na portrety potwierdza, że artystyczne reprezentacje twarzy powinny aktywować te same obszary neuronalne, które aktywuje spostrzeganie rzeczywistych twarzy. Znaczący jest wynik, że malarstwo abstrakcyjne nie wytwarza odmiennych rezultatów od tych wywoływanych przez obrazy nieabstrakcyjne. Wynik ten jest sprzeczny z wcześniejszą tezą Zekiego o tym, że kolorowe malarstwo abstrakcyjne będzie separowało neuronalne odpowiedzi na kolory. Uzyskane przez naukowca wyniki wskazują wprawdzie na stwierdzalną w mózgu różnicę między tym, które obrazy są estetycznie przyjemne, a które nie, lecz Zeki nie analizuje: a) jakie cechy odróżniają obrazy oceniane jako piękne od tych ocenianych jako brzydkie, b) jaka jest różnica między neuronalną odpowiedzią na obraz z krajobrazem a rzeczywistym krajobrazem. Stąd trudno zrozumieć, jak owe wyniki mogą wykazywać funkcjonalne wyspecjalizowanie neuronów, o którym badacz mówi w swoim artykule *Sztuka i mózg* (*Art and the Brain*).

Koncepcja sztuki Zekiego odnosi się tylko do niektórych stylów abstrakcyjnej sztuki nowoczesnej i współczesnej. Nie objaśnia on faktu, że neuron odpalający w ograniczonych obszarach powinien stworzyć przyjemną odpowiedź estetyczną. Postulowana przez niego teza o wyspecjalizowaniu neuronów jest podobna do zasady Ramachandrana o izolowaniu pojedynczego modułu. Lecz moduły, o których Zeki stwierdza, że izolują dzieła sztuki, są dopasowane do specyficznych funkcji mózgu i nie odnoszą się do każdego rodzaju sztuki. Skąd więc wiadomo, że sztuka porusza mózg w ten sam sposób, w jaki czynią to inne bodźce świata realnego? Ponieważ wiemy, że mózg skłania się do odpowiadania w przewidywalny sposób. Rodzi się zatem pytanie, co nowego teoria Zekiego faktycznie mówi o sztuce.

[24] Zeki pisze: „Although abstract paintings produced no activity in the CA-corrected significance level, still life produced the greatest change at V3 (Talairach coordinates, –26, –96, 6), portraits in the middle fusiform gyrus (fusiform face area, FFA; 44, –48, –24), and landscapes at the para-hippocampal place area (PPA; 30, –46, –4)" H. Kawabata, S. Zeki *Neural Correlates of Beauty* „Journal of Neurophysiology" 2004 Vol. 91 s. 1701.

Ramachandran

Niektóre z podanych przez Ramachandrana zasad nie zgadzają się z innymi, tak więc nie mogą one obowiązywać równocześnie i równolegle. Oznacza to, że Ramachandran i Hirstein przyjmują, iż w odniesieniu do danego działa sztuki obowiązuje „alternatywa" zasad, „koniunkcja" nie jest konieczna. Niemniej jednak powstaje pytanie, czy mogą one funkcjonować w ten sam sposób, w jaki funkcjonują partie mózgu (to znaczy równolegle). Naukowa podstawa efektu przesunięcia szczytowego Ramachandrana opiera się na eksperymentach z mewami i szczurami. W pierwszym doświadczeniu, aby otrzymać pokarm, pisklęta mewy dziobały w czerwony punkt na dziobie swojej matki. Gdy pisklęciu mewy pokazano patyk z trzema czerwonymi punktami, odpowiedziało bardziej intensywnym dziobaniem. W eksperymencie ze szczurami uczono je odróżniać kwadrat od prostokąta. Szczury były nagradzane, kiedy wskazały na prostokąt. Po zaprezentowaniu im prostokąta dłuższego i węższego od oryginalnego, szczury reagowały bardziej intensywnie. Ramachandran uważa, że sztuka wywołuje ten sam typ wzmocnionej odpowiedzi, i stwierdza analogię pomiędzy efektem przesunięcia szczytowego u mew a ludzkim przeżywaniem i rozumieniem sztuki[25]. W analogii tej brak jednak powiązania między stymulacją „neuronów dzioba mewy" a pozytywną reakcją estetyczną.

Ramachandran wyprowadza swoje zasady z zawężonego spojrzenia na dzieło sztuki[26]. Nie podaje przy tym żadnego potwierdzenia, że większa stymulacja jest (poza inną specyfikacją) równoważna przyjemności lub odczuciu piękna. Także zasada przesunięcia szczy-

[25] „The neurons that signal 'Mother's beak' for example may have their receptive fields 'wired up' in such a way that a long skinny stick with three red stripes is actually more effective in driving the 'beak percept' neuron than a real beak, and a stronger signal is sent to the chick's limbic (emotional) brain […] Now this brings me to my punch line about art. If the seagulls had an art gallery they would hand this 'Long stick with three stripes' on the wall, worship it, pay millions of dollars for it and call it a Picasso". Responses from V. Ramachandran [w:] E. H. Gombrich *Concerning 'The Science of Art'* „Journal of Consciousness Studies" 2000 Vol. 7 No. 8–9 s. 18.

[26] Mimowolnie nasuwa się tutaj stwierdzenie J. J. Rousseau, że gdyby jakiś kompozytor zechciał, abyśmy usłyszeli kumkanie żab, to musiałby je najpierw uposażyć w ludzkie głosy, nauczyć je śpiewać. Por. I. Massey *The Neural Imagination. Aesthetic and Nneuroscientific Approaches to the Arts* Austin 2009 s. 11.

towego podlega ograniczeniu, gdyż Ramachandran nie definiuje stanu, w którym jakiś obiekt artystyczny lub obraz jest tak przesadzony, że skojarzenie go z bodźcem oryginalnym jest trudne do realizacji. Może kiedyś będzie możliwe eksperymentalne określenie takiego stanu, lecz wtedy musimy zdać sprawę z różnic w stopniu przesady pomiędzy różnymi dziełami sztuki. Potwierdzenia nie znajduje także stwierdzenie Ramachandrana, że „wszelka sztuka jest przesadzaniem" czy że „wszelka sztuka jest karykaturą". Jeśli zdanie to byłoby prawdziwe, to karykatury malowane przez ulicznych artystów byłyby uznawane za najwyższe formy piękna, najwyższe formy sztuki.

Podobne wątpliwości budzą pozostałe zasady. Trudno dostrzec zakładany przez Ramachandrana związek między ekologiczną bazą rozpoznania symetrii a uznaniem symetrii za zasadę estetyki. Przy zasadzie izolacji naukowiec nie podaje definicji tego, co konstytuuje jakiś wymiar przeżycia estetycznego, tymczasem nie każdy możliwy bodziec wyjściowy wywoła estetycznie przyjemne wrażenie podlegające zasadzie izolacji.

Ramachandran używa wieloznacznego, indyjskiego terminu *rasa*, mówiąc o zniekształcaniu celem otrzymania efektu przesunięcia szczytowego. *Rasa* „nie posiada literalnego tłumaczenia, lecz grubsza znaczy ono «sama istota»"[27]. Należałoby się zastanowić, czy *rasa* znaczy to samo, co pojęcie istoty w sensie zachodnim. *Rasa* odnosi się raczej do całościowego odczucia, które ktoś ma w spostrzeganiu przedmiotu lub dzieła sztuki. Zatem *rasa* dzieła obejmuje prawdopodobnie detale, które byłyby ignorowane lub pomijane w zachodnim rozumieniu spostrzegania istoty. W odniesieniu do sztuki *rasa* i istota różnią się na dwa sposoby: a) Kilku artystów może naszkicować ten sam podmiot, szkicując te same istotne cechy, lecz przy użyciu różnych środków. Więc chociaż istota jest ta sama, całościowy smak lub odczucie części (*rasa*) będą różne. b) Ramachandrana rozumienie istoty uwzględnia jedynie jeden szereg ważnych dla danego podmiotu cech, ponieważ istotą jakiegoś przedmiotu jest to, jak różni się on od

[27] V. Ramachandran, W. Hirstein *Nauka wobec zagadnienia sztuki…* wyd. cyt. s. 330. Za *Encyclopedia Britannica*: „Rasa, (Sanskrit: „essence," „taste," or „flavour," literally, „sap" or „juice") in Sanskrit literature, the concept of aesthetic flavour, or an essential element of any work of art that can only be suggested, not described. It is a kind of contemplative abstraction in which the inwardness of human feelings suffuses the surrounding world of embodied forms" ([online] http://www.britannica.com/EBchecked/topic/491635/rasa).

ideału lub prototypu. Lecz rozmaici obserwatorzy mogą odczuwać różne *rasa* w tym samym przedmiocie. Istota, jaką artyści starają się wyekstrahować, nie jest jedynie przesunięciem szczytowym – na przykład w przestrzeni kształtów lub kolorów. Malarz i rzeźbiarz Antoni Tàpies pisze:

> There is for example the world of advertising and its colors. Unconsciously I seek and imagine another color, a dramatic, deep color capable of expressing essential values. I have to rediscover the true color of the world[28].

Istota, którą Tàpies stara się przedstawić, jest czymś głębszym, niedostrzegalnym na pierwszy rzut oka. Natomiast w teorii Ramachandrana artysta karykaturuje i „zniekształca" w przestrzeni szybko uchwytnych kształtów i kolorów.

Ramachandran ignoruje także: a) pojęciowy i poznawczy aspekt sztuki, który da się wyrazić słowami Jeana Dubuffeta: „Art is a language, an instrument of knowledge, an instrument of expression"[29]; b) intencję artysty, o której Marcel Duchamp pisze:

> In the creative act, the artist goes from intention to realization through a chain of totally subjective reactions. His struggle toward the realization is a series of efforts, pains and satisfactions, refusals[30].

Podobne pojęcia były proponowane przez Johna Deweya (1934), który uważał, że obserwator musi „wytworzyć swoje własne przeżycie" w „akcie abstrakcji"[31]. Moje osobiste przeżycie dzieła sztuki nie eliminuje mojego zainteresowania intencją autora i okolicznościami, w jakich ono powstało. Wręcz przeciwnie. To, czego artysta dokonał,

---

[28] A. Tàpies *I Am a Catalan* [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art. A Source Book of Artits' Writings* K. Stiles, P. Selz (eds) Berkeley 1996 s. 55.

[29] J. Dubuffet *Anticultural positions* [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art…* wyd. cyt. s. 196.

[30] M. Duchamp *The Richard Mutt Case* 1917 [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art…* wyd. cyt. s. 819.

[31] „For to perceive, a beholder must create his own experience. And his creation must include relations comparable to thouse which the original producers underwent. They are not the same in any literar sense". J. Dewey [za:] T. M. Alexander *J. Dewey's Theory of Art, Experience and Nature. The Horizons of Feeling* Albany 1987 s. 210.

widzę jako uzupełnienie mojego zaangażowania w odbiór dzieła. Chcę, aby dzieło pozostało w jakiś elementarny sposób związane z twórcą i szerokim kontekstem jego zamierzeń i myśli.

Obydwaj – Zeki i Ramachandran – nie biorą w swoich teoriach w dostatecznej mierze pod uwagę specyficznie emocjonalnej treści, jaką dla twórcy i odbiorcy niesie dzieło sztuki. Będący pod wpływem Nietzschego mitologii i myśli żydowskiej malarz Mark Rothko, pisał: „I am interested only in expressing basic human emotions – tragedy, ecstacy, doom and so on"[32]. Fakt, że ludzie skonfrontowani z jego obrazami okazują silne emocje, przekonywał go, że jest w stanie przekazywać te emocje. Kto zaś twierdzi, że jest poruszony jedynie kolorami jego obrazów, ten gubi właściwy sposób patrzenia na nie. Ktoś oglądający kolorowe obrazy Rothko jest pod wrażeniem nie tylko metaforycznych relacji stałości i abstrakcji kolorów, lecz też relacji przesunięcia między kolorami (na przykład napięciem wytworzonym przez skontrastowanie kolorów).

Zakończenie

Historycznie patrząc, estetyka była działem filozofii i w jej ramach analizowano metodami jakościowymi dzieła sztuki. Estetyka empiryczna Fechnera stanowiła próbę ilościowego opisu przeżycia estetycznego, jakiego dzisiaj używa się w neuroestetyce. Neuroestetyczne opisy i wyjaśnienia (analizy statystyczne, odwoływanie się do metod empirycznych itp.) można z góry traktować jako koniec wszelkiej estetyki. Niemniej jednak na chwilę obecną jest ona jedynym podejściem traktującym poważnie metody ściśle naukowe. Trudno dzisiaj jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy neuroestetyka (podobnie jak neuroekonomia, neuropsychoanaliza, neuroetyka, neuroteologia itd.) będzie się rozrastała w samodzielną dyscyplinę, czy też zostanie na obrzeżach estetycznych badań naukowych.

Naukowcom próbującym zredukować przeżycie estetyczne do szeregu zasad opisujących prawa fizyczne lub neurologicznych stawia się szereg zarzutów. Dyskusyjne pozostaje, na ile teorie te będą potrafiły – w przyszłości – ująć bogactwo odniesień lub oryginalność pojedynczych dzieł sztuki. Ponadto wypowiedzi osoby na temat jej przeżyć

[32] J. E. B. Breslin *Mark Rothko: A Biography* Chicago 1998 s. 309.

estetycznych są często przez nią selektywnie filtrowane. Chcąc mieć jasność co do odległości dzielącej badania humanistyczne od badań „twardych", wystarczy wspomnieć uwagi dotyczące sprawozdań w pierwszej i trzeciej osobie[33]. Subiektywne sprawozdania o atrybutach czyjejś własnej świadomości (moje osobiste przeżycia) mogą być faktycznie danymi dla naukowców, lecz treści tych sprawozdań nimi nie są. Wglądy powstające podczas introspekcji nie są danymi naukowymi, przekonania podmiotu o nich mogą być danymi. Zdarzenia, które mogą być weryfikowane z trzecioosobowego punktu widzenia, mają status danych naukowych. Humaniści mogą być przekonani, że rzeczywistość jest fundowana w jakościowym spostrzeganiu, naukowcy są przekonani, że jest ona fundowana w danych empirycznych i w obliczeniach. Stąd propozycje Ramachandrana, aby przy kwantyfikowaniu sądów estetycznych mierzyć równocześnie galwaniczne reakcje skóry w celu ograniczenia elementu subiektywnego.

Neuroestetyka ukazuje, że w estetyce nie ma jednej „metody naukowej" lub pojedynczej „metody humanistycznej". a) Obydwu – humanistów i neuronaukowców – łączą te same interesy: są zainteresowani pokazaniem, że ich poglądy są oparte na faktach. Obydwa sposoby postępowania łączy zobowiązanie do pozyskania godnej zaufania informacji. Naukowcowi humaniście może być trudno zrozumieć zdanie Ramachandrana „konstytuuje wizualne obszary kojarzenia", neuronaukowiec podobne trudności może mieć z wyrażeniem „perfekcyjne widzenie", nie wspominając o zdaniu „X był największym polskim malarzem XX wieku". b) Należy: i) unikać zacierania granic pomiędzy tymi dwoma stylami myślenia i badań, ii) obawiać się szybkiego i płytkiego przejmowania słownictwa neuroestetycznego przez estetyków i historyków sztuki. Panuje bowiem tendencja do praktycznego i intelektualnego traktowania naukowego redukcjonizmu jako standardu wszystkich obszarów badań naukowych. Obawa przed ściśle naukowym zajmowaniem się wytworami sztuki jest uzasadniona lękiem: a) że twórczość zostanie sprowadzona do jej destrukcyjnego, mechanicznego rozumienia, b) że przyszłościowe oddziaływanie na odpowiednie partie mózgu może spowodować, iż bez świadomego udziału artysty będą powstawać dzieła sztuki.

[33] Por. J. Bremer *Jak to jest być świadomym. Analityczne teorie umysłu a problem neuronalnych podstaw świadomości* Warszawa 2005 s. 63–66.

Jaki wniosek możemy wyciągnąć z tych dwóch rodzajów badań w estetyce naukowej? Może taki, że jeżeli chodzi o badania estetyczne, to należy unikać podziału pracy, który polegałby na tym, że humaniści definiują naturę przeżycia estetycznego a neuronaukowcom pozostawiają odkrycie mechanizmów, urzeczywistniających to przeżycie. Oznacza to, że mimo obecnych niedociągnięć metodologicznych i eksperymentalnych neuroestetyka będzie integralną częścią interdyscyplinarnej nauki – razem z filozofią, krytyką sztuki, psychologią spostrzegania i neuronaukami.

Neuroaesthetics: Does the Future of Aesthetics Lie in Neuroscience?

Neuroaesthetics is an interdisciplinary science linking together research in the areas of philosophy, psychology, the history of art, and neuroscience. It is an element within the tendency towards embracing an experimental approach to aesthetics that emerged in the 19th century, and as such constitutes one of the oldest branches of experimental psychology. Those who work in this field are primarily concerned with the following: (a) the influence of neurological damage on changes in artistic creativity, (b) conducting quantitative research and experimentation in the realm of aesthetics, (c) making parallel observations about any relations of dependency that might hold between neuronal states and aesthetic experience. In the article below we mainly consider the last of these. The basic assumptions of classical experimental aesthetics, together with its connections with neuroscience, are first of all briefly presented. Then we outline the general characteristics of the theories of Semir Zeki and Vilayanur Ramachandran, the pioneers of neuroaesthetic research. Following on from this, we undertake a critical analysis of the theories presented, with respect to the adequacy of their way of construing aesthetic experience. We focus on methodological issues essential to the pursuit of neuroaesthetic research.

Józef Bremer – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

ANNA CHĘĆKA-GOTKOWICZ

„PROFESOROWIE TEŻ POTRAFIĄ BĘBNIĆ". OD DEMOKRATYZACJI DOŚWIADCZENIA MUZYCZNEGO PO DIALOG MIĘDZYKULTUROWY

Niniejszy artykuł jest prezentacją interkulturowej teorii doświadczania muzyki, zaproponowanej przez Kathleen Marie Higgins. Amerykańska uczona bada te cechy ludzkiej percepcji, które pozwalają traktować muzykę jako źródło demokratycznego, interkulturowego, wspólnotowego doświadczenia. Przywołując wnioski wypracowane na gruncie filozofii, psychologii, antropologii czy etnomuzykologii, Higgins proponuje czytelnikowi nową definicję muzykalności.

> Muzykę można zdefiniować jako dźwięki zorganizowane na sposób ludzki, bowiem wyraża ona pewne aspekty indywidualnego doświadczenia uczestnika życia społecznego. Wynika stąd, że każdy sąd na temat ludzkiej muzykalności powinien także wyjaśniać procesy pozamuzyczne, a one same powinny zostać odnotowane przez analizę muzyczną. Odpowiedzi na wiele istotnych, muzycznych pytań nie muszą mieć wcale *stricte* muzycznego charakteru[1].

Tak pisał w 1974 roku John Blacking, a jego książka *How Musical is Man?* jest przykładem holistycznego ujęcia muzyki jako aktywności ujawniającej prawdę o człowieku. W tym ujęciu wymiar cielesny

[1] J. Blacking *How Musical is Man?* Seattle 1973 s. 89.

spotyka się z duchowym, racjonalność z magią, zaś prawa akustyki współistnieją z faktami historycznymi czy kontekstem politycznym. Poprzez muzykę jako „dźwięki zorganizowane na sposób ludzki" (*humanly organised sounds*) zdobywamy wiedzę o człowieku i jego społeczno-muzycznej kondycji (Blacking używa tu określenia *soundly organised humanity*), a co najważniejsze, przekraczamy granicę, którą dla wielu badaczy muzyki stanowi jego własny krąg kulturowy. Jako antropolog i etnomuzykolog Blacking eksploruje dźwięki Afryki, czyniąc z nich narzędzie poznania kultury i społeczeństwa (*Music in Society and Culture*), by zaraz odwrócić tę zasadę i z narzędzia poznania uczynić jego cel (*Culture and Society in Music*). Wnioski wypływające z obserwacji „muzykującego Obcego" można następnie uogólnić, by wypowiedzieć się o „muzykującym człowieku" w ogóle.

Muzyka między nami: spoiwo czy bariera?

Zapytajmy wprost. Czy filozofia muzyki zachodniego kręgu kulturowego ma dzisiaj swojego Johna Blackinga? Czy nie unika namysłu nad muzyką innych kultur? Czy idzie ramię w ramię z etnomuzykologią, antropologią, psychologią i socjologią, czerpiąc z wyników badań prowadzonych na gruncie tych dyscyplin? Odpowiedź na to pytanie nie byłaby krzepiąca, gdyby nie odważna, balansująca na krawędzi różnych metodologii książka Kathleen Marie Higgins, profesor filozofii z Texas University w Austin.

> *The Music between Us* – pisze Theodore Gracyk w recenzji zamieszczonej na obwolucie książki – to intelektualne *tour de force*. Podczas gdy antyesencjalistyczne poglądy na sztukę i kulturę ujawniły wiele nowych spostrzeżeń na temat rozmaitości świata ludzkich doświadczeń i wartości, Kathleen Marie Higgins przypomina nam, że nadmierne skupianie się na różnicach wpływa na zatarcie się obrazu tego, co dla ludzkości wspólne[2].

Trudno nie zgodzić się z Gracykiem, że bodaj największą zasługą tej pracy – gdyby chcieć oceniać ją z perspektywy estetyka – jest odczarowanie klątwy antyesencjalizmu. Jego wyznawca może bowiem wąt-

[2] K. M. Higgins *The Music between Us. Is Music a Universal language?* Chicago & London 2012.

pić w sens określania wspólnym rzeczownikiem „muzyka" tak różnych jej przejawów, jak dzieło symfoniczne, pieśń plemienna czy rap. Wątpliwość, *czym jest muzyka*, rozstrzyga się zazwyczaj przy użyciu przykładu muzyki klasycznej, która pozwala na klarowne sformułowanie warunków koniecznych i wystarczających dla osiągnięcia przez wytwór dźwiękowy statusu artystycznego. To właśnie ona staje się wzorcem, któremu inne przejawy muzycznej aktywności człowieka z trudem dorównują. Paradoksalnie muzyka klasyczna, jako paradygmat muzyczności, na tym wyróżnieniu nie zyskuje, bo zmieniono ją w elitarną przyjemność dostępną dla wąskiego kręgu znawców. Obawa przed błędem esencjalizmu przyczyniła się zatem do tego, że muzyka – szeroko rozumiana – jest dzisiaj osobliwym przykładem aktywności, która zamiast łączyć, dzieli: geograficznie, kulturowo, społecznie. Muzyka nie jest wspólną sprawą ludzkości. Nie jest nawet wspólną sprawą przyzwoicie wykształconych, obytych ze sztuką obywateli, bo o ile mają oni odwagę, by wypowiadać się o filmie, literaturze czy malarstwie, to już wobec muzyki zachowują szczególną ostrożność. Kathleen Marie Higgins nie pisze swojej książki jak zdystansowany do problemu uczony. Wypowiada się raczej jako meloman, który zewsząd czerpie wsparcie, by dowieść, że muzyka jest najbardziej demokratyczną ze sztuk. Szuka więc pomocy w odkryciach dokonanych na gruncie neurofizjologii, psychologii, przywołuje historie pacjentów dotkniętych afazją i amuzją, analizuje przypadki transu i opętania, by udowodnić, jak silnie człowiek jest zrośnięty z muzyką. Kłopot polega na tym, że to intelektualne *tour de force* nie ma mocy przemiany ludzkich uszu, które dzisiaj zamykają się nie tylko na muzykę obcych kultur, ale i na wytwory własnej kultury muzycznej. Autorka jakby nie zauważa postępującego regresu słuchania (ani jego społecznych przyczyn) i entuzjastycznie odkrywa przed nami jednoczący potencjał muzyki.

W jej wywodzie pojawia się tylko jedna gorzka konstatacja: współczesna filozofia muzyki jest bezradna wobec uniwersalnego, jednoczącego ludzi potencjału dźwięków. A nawet więcej: filozofia muzyki obawia się tego, co w muzyce uniwersalne. Boi się odnalezienia wspólnej dla różnych kultur płaszczyzny muzyczności, bo mogłoby to oznaczać, że muzyka nie jest wyłącznie zadaniem dla umysłu. Sprowadzona do roli poruszyciela – który zaprasza do tańca i ożywia ciało – przestałaby być przedmiotem idealnym. Autorka co prawda wymienia nieliczne próby poruszenia kwestii uniwersalności muzyki przez

Petera Kivy'ego i Stephena Davisa, jednak tylko Davis otrzymuje od niej pełne rozgrzeszenie (za artykuł *Life is a Passacaglia* i za poświęcony muzyce innych kultur rozdział z książki *Musical Works and Performances*)[3]. Kivy uosabia natomiast winę całej nadmiernie ostrożnej, akademickiej filozofii, która dzieli muzykę na „naszą", czyli zachodnią, i „obcą". Otóż Kivy, który sprawnie opisuje sposoby rozpoznawania macierzystych znaczeń ekspresywnych, podkreśla, że w badaniach nad obcą muzyką „przełamywanie barier kulturowych jest co najmniej trudne, a wnioski wypływające z tak ryzykownych poczynań są równie ryzykowne"[4]. Higgins każe Kivy'emu rozejrzeć się po amerykańskich uniwersytetach: choć programy nauczania na większości wydziałów muzycznych wciąż koncentrują się na zachodniej tradycji muzyki poważnej, to na tych samych uczelniach rozkwitają inicjatywy badawcze z zakresu etnomuzykologii[5]. Jednak postawa Kivy'ego nie dziwi z dwóch powodów. Po pierwsze, wierzy on, że dla rozpoznawania znaczeń ekspresywnych muzyki istotna jest nie tylko znajomość konwencji (która pozwala kojarzyć dany bodziec z jego emocjonalnym desygnatem), ale i rozpoznawanie struktury, inaczej mówiąc, *konturu* muzycznego bodźca. Jego zdaniem, słuchacz czuje się obco wobec tej muzyki, która operuje obcym konturem, bowiem nie zna symboliki do tego konturu przypisanej. Obcy kontur nie wpisuje się też w żadną przyswojoną przez słuchacza konwencję rozpoznawania znaczeń ekspresywnych, co buduje nieprzekraczalną barierę między uchem zachodnim a muzyką wschodu (i *vice versa*). Krótko mówiąc, proponowana przez Kivy'ego koncepcja ekspresji poprzez kontur i konwencję w istotny sposób utrudnia delektowanie się obcą muzyką[6]. Po drugie, Kivy nigdy nie ukrywał swoich elitarystycznych poglądów na temat klasycznej muzyki zachodniego kręgu kulturowego. Nie jest mu obcy podział na melomanów-arystokratów i na niemuzykalną resztę świata. Wyraził to dość dobitnie w polemice z Jerroldem Levinsonem i jego, skądinąd znakomitą, książką *Music in the*

[3] S. Davies *Life Is a Passacaglia* „Philosophy and Literature" 33 (2009) s. 315–328 oraz tegoż *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration* New York 2011.

[4] P. Kivy, *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression* Princeton 1980 s. 94.

[5] Por. K. M. Higgins *The Music between Us…* wyd. cyt. s. 8.

[6] Por. P. Kivy *The Corded Shell* wyd. cyt.

Moment[7]. Choć Kivy przyznaje, że w demokratycznym świecie każdy powinien mieć dostęp do środków, które pozwalają delektować się urokami muzyki klasycznej, to nie zgadza się na promowanie wielkiego kłamstwa o tym, że muzyka klasyczna jest lekka, łatwa i przyjemna. Nie jest ona demokratyczną, zrównującą słuchaczy przyjemnością, ale zadaniem wymagającym od słuchacza niemałego wysiłku umysłowego. Ta uwaga jest zaskakująca o tyle, że Levinson, rzetelny badacz muzyki klasycznej, nigdy nie ośmiela się jej trywializować. Zwraca jedynie uwagę na tę właściwość ludzkiego umysłu, która pozwala delektować się brzmieniową aktualnością i nie wymaga w tym celu przeprowadzania wnikliwych, muzykologicznych analiz formy muzycznej. Kivy nie jest rzecznikiem demokratyzacji doświadczenia muzycznego nawet w obrębie muzyki własnego kręgu kulturowego, skoro tak wytrwale przeciwstawia się wyzwolonemu od przymusu analizy słuchaniu dla przyjemności. Nic więc dziwnego, że Higgins nie znajduje u niego poparcia dla swoich transkulturowych intuicji. Znajduje je natomiast pośrednio we wspomnianej pracy Levinsona, bo choć ma ona charakter etnocentryczny (autor zajmuje się w niej wyłącznie muzyką zachodnią), to przedstawia słuchanie jako aktywność zrównującą doświadczenie profesjonalisty i laika. Krok ku demokratyzacji słuchania został zatem uczyniony, a Levinson (jako jedyny, poza wspomnianym już Daviesem) uzyskał od Higgins rozgrzeszenie.

Trzeba jeszcze pokonać jedną barierę, jaką jest skoncentrowanie uwagi wyłącznie na słuchaczu i jego percepcji muzyki.

Muzykowanie

Na tym etapie swoich poszukiwań Higgins znajduje godnego partnera w autorze książki *Musicking. The meanings of performance and listening*[8]. Kluczem do zrozumienia koncepcji Christophera Smalla – socjologa muzyki – jest zawarte w tytule słowo *musicking*. Ten rzeczownik odczasownikowy ma oznaczać wszelkie uczestnictwo w akcie

[7] J. Levinson *Music in the Moment* Ithaca and London 1997. Mam tu na myśli esej Petera Kivy'ego *Music in Memory and Music in the Moment* opublikowany w książce *New Essays on Musical Understanding* Oxford 2005.

[8] Ch. Small *Musicking. The meanings of performance and listening* Middletown, Connecticut 1998.

wykonywania muzyki poprzez jej interpretację (granie, śpiewanie), słuchanie, ćwiczenie na instrumencie, komponowanie, a nawet taniec czy prosty gest. Muzyka wyzwala rozmaite odpowiedzi ciała, zaś ono samo z „ciała słuchającego" przeistacza się w „ciało ekspresyjne". Small postuluje odejście od używania rzeczownika *music* i proponuje zastąpienie go czasownikiem *to music*. Uznanie muzyki za dostępną dla każdego czynność sprawia, że przestaje ona dotyczyć wyłącznie kompozytorów i wykonawców. Muzykowanie można uznać za manifest ciała ekspresyjnego: słuchacz *muzykuje*, gdy poddaje się działaniu muzyki, gdy porusza się zgodnie z jej rytmem, gdy śpiewa. Hasło *musicking* zrównuje wszelkie formy obcowania z dźwiękami, bo odnosi się zarówno do słuchania muzyki z odtwarzacza mp3, gwizdania i nucenia melodii, jak i do bezwiednego rejestrowania dźwięków sączących się z głośnika w windzie, czy wreszcie do wykonywania muzyki na estradzie filharmonii. Kontekst spotkania z muzycznym zdarzeniem nie ma tu znaczenia. Zrównując artystyczne formy uprawiania muzyki z jej potocznym użyciem, Small zastrzega, by pojęcia *musicking* nie rozumieć wartościująco, lecz opisowo. Próby hierarchizacji różnych przejawów muzyki, a więc przywołanego już raz przykładu rapu, muzyki symfonicznej czy plemiennej, są tu całkowicie nie na miejscu. Człowiek muzykuje nie tylko po to, aby wytwarzać wartości artystyczne. Zgoda na muzykowanie pozbawione ambicji artystycznych to kolejny krok, który pozwala odkryć, że w każdym człowieku drzemią pokłady muzykalności.

Wróćmy do wywodu Higgins i przypomnijmy, że rozpoczyna ona swoją książkę od historii z życia wziętej. Można ją potraktować jak motto całej książki. Gdy autorka wraz z grupą uczonych z całego świata wizytowała Uniwersytet w Hongkongu, pewnego dnia uczestniczyła w koncercie studentów grających na afrykańskich bębnach. Studenci zaprosili uczonych na scenę, stwierdzając, że profesorowie też mogą bębnić. Okazało się, że afrykańskie rytmy w mgnieniu oka zdołały znieść bariery kulturowe i społeczne. Pierwszy wniosek jest banalny. Dostojni akademicy mogą bębnić, a czynność ta nie psuje ich wizerunku. Drugi wniosek ujawnia zmiany, jakie dokonują się w uczestnikach doświadczenia: nie tylko mogą, ale też potrafią bębnić, a nawet znajdować w tym sporą przyjemność. Tym, co ich łączyło na początku eksperymentu, było zatrwożenie, że nie podołają zadaniu. Ostatecznie połączyła ich radość muzykowania. „Ta scena – wykładowcy z Azji, Europy i Ameryki Południowej, upojeni afrykańskimi

rytmami – ilustruje główną tezę mojej książki: ludzie z całego globu mogą jednoczyć się dzięki *nie-swojej* muzyce"[9]. Co więcej, nie tylko mogą jej słuchać, ale także ją współtworzyć.

Nie-swoja muzyka okazuje się narzędziem pozawerbalnej komunikacji. Czy to oznacza, pyta Higgins, że należałoby uznać ją za uniwersalny język? Pomysł, by z pytania „Is music a universal language?" uczynić podtytuł książki, należy potraktować wyłącznie jako zabieg retoryczny. Już od pierwszych stron czytelnik wyczuwa niechęć autorki do paradygmatu językowego, który Higgins najwyraźniej uważa za uproszczenie całej sprawy i niezrozumienie natury muzyki. Tak jak muzyka ma pewne cechy języka, tak i język ma pewne cechy muzyki. Połączenie tych dwóch perspektyw czytelnik książki Higgins znajduje w rozdziale *The Music of Language*. Teza o językopodobności muzyki – eksploatowana we współczesnej muzykologii choćby przez szkoły semiotyczne Eera Tarastiego i Jeana-Jacques'a Nattieza – zostaje tutaj odwrócona. Higgins pyta, co zyskujemy postrzegając język jako muzykę. Na pewno zauważamy akustyczne uroki mowy, która może być rytmiczna i melodyjna lub przeciwnie, może ranić uszy jako zaprzeczenie melodyjności, harmonijności i rytmiczności. Można pójść dalej i zapytać, kim byliśmy, zanim staliśmy się istotami językowymi. Higgins bez trudu znalazłaby autorów, którzy dowodzą, że *infans*, zanim przyswoi sobie mowę, jest „istotą melodyjną"[10]. To z intonacji głosu matki odczytuje jej emocje już od pierwszych dni swojego życia. Można by zatem zrezygnować z upraszczającej cezury, która etap przedjęzykowy każe uznawać za prymitywny, wsteczny i szczęśliwie przezwyciężony w chwili, gdy dziecko zaczyna mówić. Idąc dalej, można zrezygnować z postrzegania języka jako jedynego modelu myślenia. Muzyka i język, konstatuje autorka, wspólnie powinny sta-

[9] K. M. Higgins, *The Music Between Us*… wyd. cyt. s. 1.

[10] Na sposób literacki pisze o tym Pascal Quignard w książkach *Tous les matins du monde*, *Boutès*, *La leçon de musique*, *La haine de la musique*. Nawiązania do tej wizji muzyki można znaleźć w mojej książce *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*, Gdańsk 2012. W tym miejscu warto też przywołać perspektywę archeologa Stevena Mithena, który wykazuje, że u neandertalczyków umiejętność śpiewu mogła poprzedzać rozwój mowy. Z jego książki *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Mind and Body* (London 2006) dowiadujemy się, że neandertalczycy posługiwali się śpiewanym językiem, który poprzedzał mowę. Nasza uległość wobec muzyki może więc świadczyć o nostalgii za owym prajęzykiem.

nowić modele dla filozofii umysłu. Szkoda, że tak się nie dzieje, powiada Higgins, bo „muzyka ilustruje takie cechy myśli, których nie potrafi zilustrować język”[11].

Polisensoryczność

Przyjemność płynącą z zanurzenia w myśleniu niewerbalnym dobrze znają przede wszystkim wykonawcy. A skoro mamy porzucić perspektywę słuchacza, to może warto przez chwilę zatrzymać się nad ich doświadczeniem. Myślenie muzyką może nawet pełnić funkcję katartyczną, bo wyjątkowo skutecznie oczyszcza umysł i pozwala intensywniej przeżywać własne trwanie. Doświadczenie estradowe jest szczególną okazją do tego, by wykonawca dał się prowadzić uchu i dźwiękom. Podążając za dźwiękami i napięciami, które istnieją między nimi, nie potrzebuje wiedzy pojęciowej. Wszystko to, co wiąże się z analizą utworu i nazywaniem muzycznych stanów rzeczy, już się dokonało w czasie pracy nad interpretacją. Wreszcie nadszedł moment, w którym wiedzę pojęciową można przełożyć na czystą umiejętność. Jej jedynym sprawdzianem jest aktywny stan grania *resp.* śpiewania. Jednak sytuacja sceniczna odmienia stan świadomości muzyka w szerszym wymiarze. Arnold Berleant w artykule *Fenomenologia wykonania muzycznego* pisze, że nie tylko myśl nie potrzebuje wówczas słów ani pojęć, ale „słuch staje się bardziej wyostrzony”, a „świadomość dotyku bardziej wrażliwa i delikatna. Ogólna percepcja somatyczna staje się bardziej czuła”[12]. Wydawać by się mogło, że zmysłem, który nie współtworzy tej sensualnej symfonii, jest w tym przypadku wzrok: jednak jego rola też jest szczególna. Berleant słusznie podkreśla, że styl i wystrój sali mogą mieć istotny wpływ na intymność i subtelność wykonania. Zależność jest zatem prosta: im mniej widzę, tym lepiej skupiam się na słuchaniu. W ten sposób można by wytłumaczyć upodobanie legendarnego pianisty Światosława Richtera do gry przy maleńkiej lampce oświetlającej klawiaturę, przy całkowitym zaciemnieniu widowni. Wyhamowanie bodźców wzrokowych sprzyja zanurzeniu w dźwiękach, sprzyja też intensywnemu odczuwaniu własnego ciała i zespoleniu z instrumentem, na którym

[11] Tamże, s. 9.

[12] A. Berleant *Przemyśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce* M. Korusiewicz, T. Markiewka (tł.) Kraków 2007 s. 240.

gra wykonawca. Słuch i dotyk „mogą więcej” dzięki temu, że inne zmysły, a zwłaszcza wzrok, pozostają wyciszone. Jest to szczególny przypadek wielozmysłowego zaangażowania w muzykę, gdzie współzależność zmysłów zakłada wyciszenie jednych na rzecz drugich.

Szkoda, że Higgins w swojej obszernej analizie słuchania polisensorycznego pomija ten przypadek. Tłumaczy ją silnie obecne w całej książce dążenie do unikania przykładów wziętych z muzyki klasycznej. Wgląd w sensualne doznanie wykonawcy ułatwiłby jej jednak wyjście poza perspektywę słuchacza. Tymczasem autorka zajmuje się przede wszystkim odbiorcą i jego doznaniami, a ściślej, synestezją idiopatyczną, czyli jednostkowo zmienną zdolnością do wiązania wrażeń słuchowych z dotykowymi, zapachowymi, smakowymi, wizualnymi, a także kinetycznymi. Synestezja staje się dla niej dowodem na to, że słuchanie nie ma granic, a synestetycy żyją pod każdą szerokością geograficzną. To prawda, że zjawisko to jest jednostkowo zmienne, skoro synestetycy nie muszą zgadzać się między sobą co do tego, jaki kolor budzi w ich wyobraźni tonacja E-dur. Jednak mimo osobniczych różnic można mówić o pewnych kolektywnych skojarzeniach wskazujących na wspólnotę polisensorycznych wrażeń: większość odbiorców muzyki zachodniego kręgu kulturowego zgadza się na przykład co do tego, że dźwięki wysokie wiążą się z wyobrażeniem jasnych kolorów, zaś niskie – ciemnych. Najściślej powiązany ze słuchem okazuje się zatem zmysł wzroku, choć sprowadzanie całego zjawiska do wizualizacji dźwięków byłoby sporym uproszczeniem. Olivier Sacks w przywoływanej przez Higgins *Muzykofilii* podaje przykład podwójnej synestezji: „słysząc konkretny muzyczny interwał – tłumaczy słuchaczka opisywana przez autora – natychmiast czuję na języku smak niezmiennie z nim się wiążący”[13]. To wyznanie Sacks uzupełnia listą korelatów interwałów i smaków opublikowaną w 2005 roku w czasopiśmie „Nature”. Oto przykłady: sekunda mała jest kwaśna, sekunda wielka – gorzka, tercja mała – słona, tercja wielka – słodka. Dalej jest jeszcze ciekawiej: seksta mała to tłusta śmietana, zaś seksta wielka to chuda śmietana. Może się to wydawać dziwaczne i arbitralne. Dlaczego kwaśna śmietana, a nie źródlana woda? Tak czy inaczej, synestezja pozostaje jednostkowo zmienną, tajemniczą właściwością mózgu mieszkańców całej kuli ziemskiej.

[13] O. Sacks *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu* J. Łoziński (tł.) Poznań 2009 s. 203.

W rozdziale poświęconym synestezji Higgins najśmielej łączy wszelkie dostępne metodologie. Zaczyna od obszernego fragmentu z Prousta i wspomnienia smaku Magdalenek, cytuje filozofów Merleau-Ponty'ego i Hartshorne'a, psychologów Hammeala, Bornsteina, Sterna i Marksa, zaś największego materiału dowodowego na istnienie polisensorycznej wspólnoty wyobrażeń dostarczają jej badania etnomuzykolog Judith Becker. Poza wizualizacją czy wiązaniem dźwięków ze wspomnieniami smaków i zapachów autorka w swojej analizie wyróżnia przypadki pobudzenia przez muzykę zmysłu kinestetycznego. Muzyka widziana z tej perspektywy staje się prawdziwym poruszycielem. Zaprasza do tańca, a niekiedy wprowadza w trans i pozwala przegnać złe duchy. Higgins prowokuje, bo pyta, czy do tego rodzaju poruszenia muzyką potrzeba nam sprawnego zmysłu słuchu. Może inne zmysły potrafią go zastąpić?

Odpowiedzią na to pytanie (i zarazem osobliwym dowodem na polisensoryczny charakter doświadczania muzyki) może być przykład niesłyszącej perkusistki Evelyn Glennie, która z powodzeniem koncertuje na całym świecie zarówno solo, jak i z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej. Bosa, „słysząca ciałem" Glennie jest dla autorki *The Music between Us* mocnym dowodem na demokratyczny charakter doświadczenia muzycznego: ze wspólnoty muzykujących nie wolno nam eliminować nawet ludzi głuchych.

Zasłuchany pająk

Kathleen Marie Higgins idzie jednak dalej, bo pyta o muzykalność zwierząt. W tym kontekście polski czytelnik przypomina sobie słynną anegdotę z „Pamiętników" Paderewskiego. Pianista opisuje tam muzykalnego pająka, który uwielbiał wsłuchiwać się w *Etiudę gis-moll* (tercjową) Chopina. Gdy tylko Paderewski ćwiczył ten właśnie utwór, pajączek zsuwał się po srebrnej nici, siadając na fortepianie. Paderewski postanowił sprawdzić muzykalność pająka: ponoć tylko *Etiuda tercjowa* była w stanie sprawić, by zjechał po nitce zwisającej od sufitu. Pająk stał się wiernym towarzyszem ćwiczeń Paderewskiego aż do czasu, gdy jakaś nadgorliwa pokojówka zlikwidowała pajęczynę. Urokliwa historyjka spodobałaby się pewnie Higgins, która gotowa jest dokonać radykalnej rewizji swojej wcześniejszej definicji muzyki.

Bo skąd pewność, że muzyka jest wyłącznie ludzką sprawą? W rozdziale *Musical Animals* autorka wyznaje:

> Chociaż bronię tezy o przynależności muzyki do rodzaju ludzkiego, skłaniam się do rozszerzenia jej zasięgu na dźwięki wydawane przez wieloryby, ptaki i gibony oraz wiele innych zwierząt. Kusi mnie, by dokonać tego rozszerzenia, ponieważ rozpoznanie ciągłości między ludzkimi i zwierzęcymi wokalizacjami oznacza uznanie biologicznych podstaw dla muzyki, które zakorzenione są w doświadczaniu współuczestnictwa i radości. Stąd też do definicji Blackinga [dla którego muzyka to dźwięki zorganizowane na sposób ludzki] skłonna jestem dodać, że muzyką są też te dźwięki wydawane przez inne gatunki, które odbieramy na sposób ludzki[14].

Nie oznacza to jeszcze, że zwierzęta są muzykalne. Wśród argumentów przeciw szerokiemu, międzygatunkowemu rozumieniu muzykalności pojawia się zasadnicza wątpliwość: czy na pewno zwierzęta używają dźwięków do tak zróżnicowanych celów, jak ludzie. Trudno formułować tu jakieś jednoznaczne diagnozy, skoro nie mamy pełnego wglądu w funkcje, jakie wokalizacje ptaków czy wielorybów pełnią w życiu ich wspólnot – ostrożnie dodaje Higgins. Autorka nie ośmiela się twierdzić, że powinniśmy podejrzewać zwierzęta o zdolność do jednostkowego przeżywania muzyki. Ale ich skłonności do komunikowania się za pomocą dźwięków nie wolno ignorować.

Wspólnota słuchających

Już w wydanej w 1991 roku książce *The Music of our Lives* autorka dążyła do przezwyciężenia arystokratycznego charakteru doświadczenia muzyki. Akcentowała wówczas jej społeczno-etyczny wymiar. W ten sposób Higgins przeciwstawiła się modnemu wśród amerykańskich filozofów muzyki formalizmowi i zbliżyła muzykę do codziennego doświadczenia. Tym, co szczególnie ujmujące w jej koncepcji, jest wiara w ulepszającą moc dźwięków. Dlatego podejmując namysł nad etycznym wymiarem muzyki, Higgins nie wikła się w spory z myślicielami, którzy w muzyce widzą potencjalne źródło zła. Dla niej muzyka humanizuje, bo jednoczy, łagodzi, koi. „Staram się uka-

[14] K. M. Higgins *The Music between Us…* wyd. cyt. s. 23.

zać – pisze w rozdziale *The Ethical Aspects of Music: Music as Influence and Educator* – że psychofizjologiczny wymiar oddziaływania muzyki może kształtować naszą świadomość samych siebie jako podmiotów moralnych[15]". Jak to się dzieje? Autorka powiada, że słuchanie muzyki pozwala podmiotowi osiągnąć większą samoświadomość i zarazem transcendować siebie. „W najbardziej podstawowym wymiarze muzyka pozwala słuchaczowi przedrefleksyjnie uchwycić własne *ja*. Daje poczucie pełni *bycia w sytuacji*, poczucie pełnego wykorzystania władz poznawczych"[16]. To doświadczenie emocjonalno-poznawczego otwarcia na świat ma wspólnotowy charakter.

> Muzyka sprawia, że czujemy się włączeni w szerszy wymiar społeczny. Skoro reagujemy na nią fizycznie, to ten związek ma charakter zarówno trzewny, intuicyjny, jak i emocjonalny. Okazuje się to ważne dla życia etycznego, ponieważ rozszerza poczucie zaangażowania jednostki poza to, co wyłącznie jej dotyczy[17].

Muzyka jest zatem lekarstwem na egoizm i poczucie wyobcowania. Tą samą intuicją przesiąknięta jest najnowsza książka Higgins, czyli *The Music between Us*.

Nie oznacza to wcale, że amerykańska uczona zaniedbuje indywidualny wymiar doświadczania muzyki. Podkreśla jej egzystencjalny charakter, gdy parafrazując słowa Leonarda B. Meyera, stwierdza: wielka muzyka sprawia, że odczuwaną w trakcie słuchania niepewność tego, co za chwilę nastąpi, łączymy z głęboką, esencjonalną niepewnością własnego losu.

Punktem wyjścia jest zatem zawsze jednostkowe doświadczenie. Tyle że koncepcja Higgins dąży do przezwyciężenia tego samotniczego modelu słuchania.

Na zakończenie uwaga. Postrzeganie muzyki jako naturalnego narzędzia dialogu (nie tylko międzykulturowego, ale nawet międzygatunkowego) może irytować wszystkich tych, którzy określają samych siebie jako niemuzykalnych, obojętnych na dźwięki. To prawda, że obie książki amerykańskiej filozofki ignorują przypadki ludzi, którym przysłowiowy słoń na ucho nadepnął. Jeśli w wywodzie autorki poja-

[15] Taż *The Music of our Lives* Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth UK 2011 s. 114.

[16] Tamże, s. 120.

[17] Tamże, s. 127–128.

wiają się opisy obojętnych czy negatywnych reakcji na muzykę, to niemal wyłącznie w kontekście zaburzeń neurologicznych (wielu takich przykładów dostarczają jej prace neurologa Oliviera Sacksa, zwłaszcza zaś wspominana już *Muzykofilia*) albo radykalnego zaniedbania muzycznego potencjału w wieku dziecięcym. Higgins podziela poglądy Johna Blackinga, który głosi, że wszyscy moglibyśmy być aktywnymi wykonawcami, gdyby nie to, że dopuściliśmy do atrofii naszych zdolności.

> Rozmaite okoliczności i przesądy […] doprowadziły do stłumienia wrodzonych talentów milionów ludzi. Bardzo mnie to niepokoi, bo sądzę, że uprawianie muzyki jest aktywnością, która zawsze miała i mogłaby nadal mieć istotny wpływ na pełen rozwój ludzkiego potencjału[18].

Tak pisał Blacking w artykule z 1977 roku. Choć idei muzykalności jako zasadniczej cechy definiującej rodzaj ludzki nie można odmówić uroku, słowa Blackinga wypada potraktować jako smutną diagnozę tego, jak wygląda rzeczywistość. Nie tylko nie muzykujemy, ale i nie umiemy słuchać. Kathleen Marie Higgins przekonująco, chwilami euforycznie opowiada o jednoczącym potencjale muzyki wszystkich kultur i generacji, ale nie zauważa, że jej opowieść w istocie dotyczy wymierającego gatunku. Nie dokonuje żadnego nadużycia, gdy przypisuje muzykalność wielorybom i ptakom: im nie grozi regres słuchania, śpiewania, radowania się dźwiękami.

Z ludźmi jest chyba nieco gorzej.

"Professors Can Drum, Too." From the Democratization of Musical Experience towards Intercultural Dialogue

This article considers Kathleen Marie Higgins's theory of musical experience. She examines the features of human perception that enable music's ability to provoke the sense of a democratic, shared, cross-cultural experience. Drawing on philosophy, psychology, anthropology, and ethnomusicology, Higgins provides a new understanding of what it means to be musical.

Anna Chęćka-Gotkowicz – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

[18] J. Blacking *Can Musical Universals be Heard?* „The World of Music/ Le Monde de la Musique" 19/1 (1977) s. 22 [za:] K. M. Higgins *The Music between Us* wyd. cyt., s. 37.

BOGNA DOWGIAŁŁO

PIĘKNO WEDŁUG SOCJOLOGÓW: SOCJOLOGIA ESTETYKI I ESTETYKA ŻYCIA SPOŁECZNEGO[1]

Chociaż refleksja o pięknie nigdy nie stanowiła głównego nurtu socjologicznych dociekań, fałszem byłoby stwierdzenie, że socjologów nie zajmowały społeczne aspekty estetyki. Tradycyjnie jednak osobliwość socjologicznego podejścia wiązano z odrzuceniem koncepcji filozoficznych, co widać najpełniej w koncepcji smaku Pierre'a Bourdieu. W artykule przedstawione jest podejście odmienne – oparte na poszukiwaniu socjologicznych implikacji filozofii. Proponuje się w nim, żeby trzech klasycznych już autorów: Theorstaina Veblena, Herberta Blumera i Georga Simmla, uznać za twórców trzech odmiennych sposobów rozumienia piękna w socjologii i przyporządkować im filozoficzne ujęcia piękna jako blasku, zgodności z celem oraz harmonii.

Od czasu publikacji rozprawy Pierre'a Bourdieu *Dystynkcje. Społeczna krytyka władzy sądzenia*[2], zwykło się traktować piękno filozofów i piękno socjologów jako dwie przeciwstawne sobie kategorie. Potocznie przyjmuje się, że podczas gdy pierwsi akcentują immanentne

[1] Dziękuję Recenzentom „Estetyki *i Krytyki*" za cenne uwagi krytyczne do tekstu.

[2] Por. P. Bourdieu *Dystynkcje. Społeczna krytyka władzy sądzenia* P. Biłos (tł.) Warszawa 2005.

i trwałe cechy rzeczy pięknych, drudzy wskazują na zmienność kanonów i ich społeczne pochodzenie. Można wręcz powiedzieć, że socjologia estetyki wyodrębniła się jako subdyscyplina właśnie dlatego, że potrafiła przeciwstawić się Kantowskiej koncepcji piękna bezinteresownego. Stało się to głownie za sprawą wspomnianej już pracy, w której Bourdieu pokazał, że piękno jako grecki *kalon*, czyli to, co pociąga, i to, co się podoba, to jedynie społeczna iluzja, a dokładnie wytwór socjalizacji i wyrafinowanej polityki smaku. Tak więc może się wydawać, że piękno zajmowało socjologów (w przeciwieństwie do filozofów) tylko wtedy, kiedy potrafili oni wykazać jego związek ze strukturą społeczną, nierównościami lub przemocą symboliczną.

Niniejszy artykuł ma nie tyle przypomnieć powszechnie znane różnice pomiędzy filozofią i socjologią, ile zwrócić uwagę na potencjał, jaki tkwi w ich podobieństwie. Teza ta może wydawać się niedorzeczna, zważywszy na to, że to właśnie odrębność spojrzenia stanowiła podstawę wyodrębnienia socjologii estetyki. Nie bez przyczyny kiedy filozofowie i socjologowie mówią o pięknie, posiłkują się innymi kategoriami, specyficznymi dla swoich dziedzin. Współcześnie w estetyce mówi się zatem o wartości estetycznej, a w socjologii o smaku, modzie, stylu życia czy atrakcyjności interpersonalnej. Jednak wraz z postmodernistycznym zwrotem i towarzyszącym mu przyzwoleniem na „zmącenie gatunków”[3] dawne granice zdają się zacierać. Zwłaszcza w socjologii coraz chętniej podejmuje się wątki z pogranicza estetyki, a w rezultacie coraz śmielej forsuje się tezę o „estetyzacji rzeczywistości”[4], według której wartości estetyczne stanowią podstawowe kryterium wyborów dokonywanych w życiu społecznym.

Mimo że względy estetyczne miały zawsze niemały wpływ na podejmowane przez ludzi działania, obecnie ten proces zyskał jeszcze bardziej na znaczeniu: estetyzacja przejawia się w dominacji stylu życia jako podstawowej kategorii organizującej myślenie o sobie i o innych. Już pod koniec XX wieku socjologowie zauważyli, że styl życia przemienia się z bezrefleksyjnego naśladownictwa warunkowanego pozycją społeczną lub szeroko pojętym habitusem w kontrolowany

[3] C. Geertz *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)* Z. Łapiński (tł.) [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów* R. Nycz (red.) Kraków 1996.

[4] M. Featherstone *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów* wyd. cyt.

i planowany przez jednostki projekt[5]. W rezultacie wybory estetyczne w coraz mniejszym stopniu odzwierciedlają pierwotne podziały społeczne, a coraz częściej same stają się podstawą klasyfikacji. Zdaniem Mike'a Featherstone'a o ile smak klasyfikuje dziś tego, który sam również klasyfikuje innych, to klasyfikacja ta odbywa się jedynie w podstawowych kategoriach obecności lub nieobecności gustu. Także ludzie, podobnie jak rzeczy, dzielą się na tych w moim i nie w moim guście[6].

Nie jest to myśl socjologom nieznana. Jeszcze na początku XX wieku Georg Simmel pisał: „Wrażenie zmysłowe, spowodowane widokiem innego człowieka, tonem jego głosu, wyczuwalną obecnością w tym samym pomieszczeniu, wywołuje uczucie przyjemności albo przykrości, wywyższenia albo poniżenia, podniecenia albo ukojenia"[7]. Przyjmując, że pojęcie „estetyki", które wywodzi się od greckiego słowa *aistesis*, oznacza po prostu doznanie zmysłowe, trudno odrzucić tezę Wolfganga Welscha[8], według którego coraz więcej elementów rzeczywistości ulega estetycznemu przekształceniu, a tym samym rzeczywistość w całości staje się konstruktem estetycznym. Według Welscha estetyka stała się dziś nie tylko samodzielną wartością, ale nawet „główną walutą społeczeństw"[9]. Oznacza to, że socjologia estetyki, która lokowała przedmiot swoich zainteresowań w dość ograniczonym obszarze, wyodrębnionym głównie ze względu na kryteria instytucjonalne (sztuka, moda, wzornictwo), ustępuje miejsca socjologii estetycznej, która za swój przedmiot obiera estetyczne aspekty życia społecznego we wszystkich jego f o r m a c h[10]. Takie podejście wiąże się również z inną koncepcją człowieka, którą dobrze oddaje propozycja *homo aestheticus* autorstwa Ellen Dissanayake[11]. Dissanayake rozpoznaje w dążeniu do piękna uniwersalną cechę gatunku

[5] Por. A. Giddens *Nowoczesność i tożsamość. „Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności* A. Szulżycka (tł.) Warszawa 2010.

[6] Tenże *Consumer Culture and Postmodernism* London 1991 s. 86.

[7] G. Simmel *Most i drzwi. Wybór esejów* M. Łukasiewicz (tł.) Warszawa 2006 s. 187.

[8] Por. W. Welsch *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy* J. Gilewicz (tł.) [w:] *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne* K. Zamiara, M. Golka (red.) Poznań 1999.

[9] Tamże, s. 23.

[10] E. de la Fuente *On the Promise of a Sociological Aesthetics: From Georg Simmel to Michel Maffesoli* „Distinktion" 2007 No. 15 s. 91–110.

[11] Zob. E. Dissanayake *Homo Aestheticus* Washington 1995.

ludzkiego wykształconą w procesie ewolucji. Według tej koncepcji przeżycia estetyczne, odwrotnie niż w piramidzie Maslowa[12], stanowią silny bodziec dla podejmowanych przez człowieka działań, a nawet stają się jedną z podstawowych jego potrzeb. Aby jednak mówić w pełni o estetyce życia społecznego, potrzebne jest ponowne odczytanie i interpretacja klasycznych tekstów.

W odniesieniu do socjologicznej refleksji nad pięknem szczególnie ważne wydają się koncepcje Theorstaina Veblena, Herberta Blumera i Georga Simmla. Prace wspomnianych autorów zaliczane są do klasyki socjologii mody, a zatem doczekały się wielu opracowań i interpretacji, trzeba jednak pamiętać, że były to odczytania na miarę obowiązującego „stylu myślowego"[13] i obowiązujących wówczas paradygmatów. Prace Simmla i Veblena odczytywano przez pryzmat paradygmatu normatywnego, podkreślając tym samym statusową funkcję mody, natomiast prace Blumera, początkowo ignorowane, trafiły do kanonu literatury przedmiotu wraz z uznaniem paradygmatu interpretatywnego i przypisaniem modzie funkcji ekspresywnej. W obu wypadkach oznaczało to, że sfera bezinteresownych, estetycznych doznań znalazła się poza kręgiem socjologicznej refleksji.

Pojawia się zatem potrzeba takiego odczytania wspomnianych koncepcji, które by podkreśliło ich aspekt estetyczny. Mimo że nie są to teorie z zakresu estetyki, trudno oprzeć się wrażeniu, że w pewnym sensie są one bliskie filozoficznym ujęciom piękna, których rodowód sięga starożytności. Mowa tu o pięknie jako blasku, pięknie jako zgodności z celem oraz pięknie jako harmonii.

[12] Według piramidy potrzeb stworzonej przez Abrahama Maslowa przeżycia estetyczne, zaliczane do potrzeb związanych z samorealizacją, znajdują się na samym szczycie piramidy, co oznacza, że ich realizacja jest uzależniona od realizacji potrzeb niższego rzędu, takich jak potrzeby fizjologiczne, bezpieczeństwa, miłości i przynależności oraz szacunku i uznania.

[13] Pojęcie to wprowadził Ludwik Fleck (zaliczany do prekursorów socjologii wiedzy), który zauważył, że odkrycia naukowe przypisywane konkretnym jednostkom są w znacznej mierze wytworem kolektywów myślowych (wzajemnie na siebie wpływających pomysłów wielu badaczy) warunkowanych aktualnym stanem wiedzy (widać tu podobieństwo do koncepcji mody H. Blumera rozwijanej na gruncie interakcjonizmu symbolicznego). Wychodząc z tego samego założenia, można wyjaśnić, dlaczego niektórzy naukowcy lub artyści są za życia niedoceniani (wyprzedzają swoje czasy), oraz poddawać reinterpretacji (w świetle aktualnego stylu myślenia) klasyczne dzieła.

Piękno jako blask

Chronologicznie pierwsza koncepcja jest dziełem Theorstaina Veblena[14]. Według Veblena, który przyglądał się przemianom, jakie zachodzą w społeczeństwie amerykańskim na przełomie XIX i XX wieku, moda pełni przede wszystkim funkcję dystynktywną. Zdaniem tego badacza najważniejszą grupę podziałów, na które wskazuje, można łączyć z podziałami klasowymi, których źródeł należy szukać w pierwotnym podziale pracy. W społeczeństwie pierwotnym, jak pisze Veblen[15], następuje zawistne rozróżnienie pomiędzy pracą produkcyjną a czynem łupieżczym (*exploit*). Czyn łupieżczy to między innymi wyzysk kapitalisty, co nasuwa skojarzenia z teorią Karola Marksa, który stosunek do środków produkcji, rozumiany jako ich posiadanie lub nieposiadanie, uznawał za najważniejszy aspekt sytuacji życiowej jednostki. W czasach opisywanych przez Veblena pozycja klasowa manifestowała się przede wszystkim określonym stosunkiem do pracy, a zwłaszcza do pracy fizycznej. Autor wyraźnie rozróżnia dwie kategorie ludzi: klasę próżniaczą, do której zalicza tych, którzy mimo odpowiedniego wieku mogą powstrzymywać się od pracy fizycznej, oraz klasę pracującą, do której należą wszyscy pozostali.

W koncepcji Veblena piękno jest nierówno dystrybuowane, ponieważ jest pochodną pozycji ekonomicznej. Rzeczy piękne, ale również piękny (elegancki) wygląd, są domeną klasy próżniaczej. Jest to związane z pewną ostentacją, która sprawia, że bycie modnym ogranicza się w praktyce do klas wyższych. Zdaniem Veblena reguły modnego stylu wyznaczane były przez trzy zasady: zasadę ostentacyjnej konsumpcji, ostentacyjnego marnotrawstwa i ostentacyjnego próżniactwa. „Ostentacyjna konsumpcja" przejawiała się w przekonaniu o tym, że styl życia klasy wyższej musi być kosztowny. Veblen zauważa, że nie bez przyczyny w języku angielskim określenia „tani" i „paskudny" (np. *cheap joke*) funkcjonują jak synonimy[16]. „Ostentacyjne marnotrawstwo" wiązało się z posiadaniem dużej ilości rzeczy i przejawiało się między innymi zasadą mówiącą o tym, że nie można pokazać się publicznie dwa razy w tym samym stroju. Typowy przy-

[14] Por. T. Veblen *Teoria klasy próżniaczej* J. Frentzel-Zagórska (tł.) Warszawa 2008.

[15] Tamże, s. 59.

[16] Tamże, s. 143.

kład takiego marnotrawstwa stanowiło już samo uleganie modzie, co wiązało się z psychicznym, a nie fizycznym zużyciem ubrań i innych przedmiotów (*style obsolescence*), czyli z ich przedwczesnym wyrzucaniem. Ostatnim wyznacznikiem elegancji było „ostentacyjne próżnowanie". Nie bez powodu modny styl życia obejmował takie praktyki jak nauka martwych języków czy hodowla koni wyścigowych, a piękny strój miał podkreślać dystans do pracy fizycznej. Eleganckie ubranie składało się z elementów, które w sposób oczywisty utrudniały jakikolwiek wysiłek lub jednoznacznie wskazywały, że osoba je nosząca stroni od pracy fizycznej. Stąd wzorem elegancji były kapelusze z wielkim rondem, cylindry, gorsety, wysokie obcasy i białe rękawiczki, które wymagały starannego utrzymania. Taki sposób ubierania miał być dowodem dużej ilości wolnego czasu (a czas to pieniądz), względnie licznej służby gotowej zadbać o wygląd państwa.

Bycie eleganckim wymagało więc nakładów, na które mogła sobie pozwolić tylko zamożna część społeczeństwa. Tym samym moda klas wyższych, przenikając do klas niższych, z konieczności ulegała modyfikacjom, które Veblen nazwał „wulgaryzacją". Oznaczało to, że moda wraz z opadaniem w dół hierarchii społecznej traciła swój b l a s k.

Czym jest zatem piękno w koncepcji Veblena? Mimo że sam autor nie stawia sobie takiego pytania, można dostrzec pewne podobieństwo miedzy Veblenowską elegancją a koncepcją Tomasza z Akwinu, dla którego blask (*claritas*) stanowił obok proporcji i integralności istotę piękna duchowego i fizycznego[17]. Veblenowską elegancję, którą cechowała nieskazitelna biel, blask drogich kamieni i materii, można by zatem uznać za „zwulgaryzowaną" ideę *claritas.* Nasuwa się tu jednak jeszcze inne, chyba trafniejsze skojarzenie. Mowa o Platońskiej idei blasku (*splendor*). Oczywiście nie jest to *splendor veritas.* Nie chodzi tu o blask prawdy: bardziej o społeczną iluzję, która wynosi rzeczy widoczne, a wręcz ostentacyjne, do rangi pięknych. Jednak w socjologii owa iluzja posiada znamiona realności, a wspomniana ostentacja może być odblaskiem tego, co pociąga, i tego, co się podoba. Platon pisał w *Fajdrosie* o odblaskach piękna, którego śmiertelnicy nie mogą widzieć w pełnym blasku i tylko nieliczni z trudem, patrząc jak przez zapocone szkła, umieją dojrzeć rodzaj przedmiotów odbitych[18]. Tak rozumiany blask i odblask przełożone na język socjologii to prestiż,

[17] Por. U. Eco *Historia piękna* A. Kuciak (tł.) Poznań 2005.
[18] Tamże, s. 51.

czyli mieszanina wysokiego statusu i społecznego poważania oraz symbole tego statusu.

Wprawdzie Veblenowska elegancja oparta na zasadzie konsumpcji, marnotrawstwa i próżnowania może wydać się dziś staromodna, a nawet prowincjonalna, jednak rozumienie społecznego *kalon* jako blasku (*splendor*) wydaje się wciąż aktualne. Quentin Bell w swojej książce *On Human Finery*[19] dodaje do ostentacji proponowanych przez Veblena pojęcie zniewagi na pokaz (*conspicous outrage*). Zniewaga na pokaz, podobnie jak inne formy ostentacji, służy podkreśleniu statusu społecznego poprzez manifestowanie swojego dystansu do obowiązujących norm społecznych. Według tej koncepcji klasy wyższe mogą ostentacyjnie łamać nakazy dobrego smaku i elegancji, aby pokazać swoją wyższość wobec tych, których na to „nie stać". Tym samym to, co pociąga, i to, co się podoba, może przybierać zniekształcone, a wręcz skandaliczne formy.

W podobny sposób można wyjaśniać współczesne zjawisko kontrkonsumpcji na pokaz (*conspicous counter consumption*). Wyrzucanie telewizora, jeżdżenie do pracy na rowerze, czym chwali się redaktor naczelna francuskiego „Vouge'a", czy wakacje w rodzimych górach zamiast wyprawy do zagranicznego kurortu mogą być przejawami strategii, którą Françoise Simon-Miller[20] nazywa „ostentacyjną kontrkonsumpcją". Kiedy w zamożnych społeczeństwach Zachodu drogie towary i usługi stają się coraz bardziej dostępne, tracą swój powab, a moda klas wyższych pozornie odchodzi od zasady ostentacyjnej konsumpcji. John Brooks[21] zauważa, że współcześnie konsumpcja na pokaz zostaje zastąpiona „stylizacją na pokaz", a najlepszym symbolem statusu staje się żonglowanie stylem, które często oznacza umiejętne sięganie po anty-symbole statusu.

Wykorzystywanie takich anty-symboli przez klasy dominujące Karen Halnon[22] określa mianem *poor chic. Poor chic* to między innymi ubrania dla klas dominujących inspirowane stylistyką mniejszości lub innych grup zdominowanych. Takim przykładem mogą być projekty

[19] Por. Q. Bell *On Human Finery* New York 1978.

[20] Por. F. Simon-Miller *Commentary: Signs and Cycles in the Fashion System* [w:] *The Psychology of Fashio* M. Solomon (red.) Lexintgon 1985.

[21] Zob. J. Brooks *Showing off in America: from Conspicuous Consumption to Parody Display* Boston 1981.

[22] Por. K. Halnon *Poor Chic: The Rational Consumption of Poverty* „Current Sociology" 2002 s. 501–516.

Rei Kawakubo, które są zaprzeczeniem Veblenowskiego kanonu elegancji: głównie czarne lub ciemnoszare, asymetryczne fasony, sprawiające wrażenie niedokończonych. Jednak za ubrania sprzedawane w warszawskim sklepie *Comme des Garçons* trzeba bardzo dużo zapłacić, by wyglądały „prawie jak tanie". W rzeczywistości *poor chic* jest wyrafinowaną techniką podkreślania statusu, w której nie chodzi o to, aby wyglądać biednie, ale żeby w „łachmanach" wyglądać szykownie i inaczej. Chodzi o społeczną widoczność – odblask wysokiego statusu lub o zwykły splendor (sic!).

Piękno jako zgodność z celem

Odmienne podejście do szeroko rozumianej kwestii piękna można odnaleźć w koncepcji Herberta Blumera[23]. W przeciwieństwie do Veblenowskiej koncepcji piękna jako (od)blasku wysokiej pozycji społecznej, Blumerowskie piękno jest społecznie uzgadniane i ma charakter kontekstualny. Blumer widzi w pięknie wynik społecznych negocjacji i zbiorowej selekcji (*collective selection*) opartej między innymi na interpretacji znaczenia danego stylu. Tym samym piękno traci walor obiektywny. W języku socjologicznym można by je nazwać pięknem zapośredniczonym przez interpretację aktora społecznego.

Koncepcja Blumera powstała w latach sześćdziesiątych XX wieku w wyniku obserwacji targów mody *haute couture* w Paryżu. Blumer zauważył wtedy, że decyzje paryskich selekcjonerów w dużej mierze pokrywają się ze sobą. Spośród różnorodnych propozycji, które nie różniły się jakością wykonania i poziomem estetyki, selekcjonerzy wybierali tylko modele określonego typu. Według Blumera stanowiło to potwierdzenie tezy mówiącej o tym, że moda nie ma charakteru przypadkowego, ponieważ niesie ze sobą poszukiwane treści. Uczestnicząc w życiu społecznym, ludzie oglądają podobne filmy, słuchają podobnej muzyki, obserwują te same wydarzenia, a to wszystko zdaniem Blumera znajduje wyraz w modzie. Tym samym uzasadnienia nowej mody należy szukać w jej wymiarze symbolicznym, a nie w strukturalnych mechanizmach reprodukcji społecznej.

[23] Zob. H. Blumer *From Class Differentiation to Collective Selection* „Sociological Quartly" 1969 s. 275–291.

Przykładowo po latach wojennej biedy i wymuszonego stylu unisex, kiedy to kobiety nosiły męskie kombinezony i szyły sukienki ze zużytych spadochronów, w Europie Zachodniej wszedł w modę styl *new look*, który wyrażał luksus i wyraźnie akcentował kobiecość[24]. Zdaniem Blumera moda, która stanowi wyraz zbiorowego gustu, posiada społecznie uzgadniane znaczenie, rozprzestrzenia się horyzontalnie i nie wymaga pośrednictwa klas wyższych. Inaczej niż w koncepcji Veblena, klasy niższe przyjmują daną modę nie dlatego, że chcą naśladować klasy wyższe, ale dlatego, że moda im się podoba, a podoba im się dlatego, że identyfikują się ze znaczeniami, które niesie. Nieprzypadkowo więc modne jest to, co jest modne, tak więc nie bez przyczyny lata studenckiej rewolty przyniosły modę, w której widać wpływy młodzieżowych subkultur, a czasy boomu gospodarczego na Zachodzie w latach osiemdziesiątych modę biznesową w stylu *glamour*.

Przypisanie znaczeń poszczególnym stylom lub elementom ubioru oznacza, że dany styl wchodzi w modę nie tyle ze względu na obiektywne walory estetyczne, ile ze względu na zgodność znaczeniową z klimatem danej epoki, a wraz z przyspieszeniem cykli mody i wzrostem jej zróżnicowania – zgodność z „klimatem" sezonu czy miejsca.

Podobną myśl można odnaleźć w koncepcji Freda Davisa[25], według którego nowa moda stanowi przeciwwagę dla wartości kulturowej, która znalazła wyraz w modzie minionej. Zdaniem Davisa zmiana mody wyraża ambiwalencje dotyczące niepewnej tożsamości współczesnego człowieka. Powtarzające się ambiwalencje, czyli jednocześnie przeżywane przeciwstawne uczucia i pragnienia, odnoszą się do takich wartości, jak młodość – dojrzałość, męskość – kobiecość, androgynia – pojedynczość, praca – gra, domowość – światowość, odkrycie – zgoda na stan rzeczy, nadawanie uprawnień – ograniczanie, konformizm – bunt. Oznacza to, że zmiana mody równoważy na poziomie symbolicznym napięcia obecne w kulturze współczesnej[26].

Według Elizabeth Wilson[27]właśnie poczucie ambiwalencji i niepewności jest zasadą, na której opiera się moda postmodernistyczna.

---

[24] Por. A. Partington *Popular Fashion and Working-class Affluence* [w:] *Chic Thrills. A Fashion Reader* J. Ash, E. Wilson (eds.) London 1992.

[25] Por. F. Davis *Fashio, Culture and Identity* Chicago 1989.

[26] Tamże, s. 338.

[27] Por. E. Wilson *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity* New York 2003.

Choć można traktować modę postmodernistyczną jako reakcję na modę nowoczesną, to jednak wyraźna granica czasowa pomiędzy modą nowoczesną i postmodernistyczną jest trudna do ustalenia, tak więc nie można powiedzieć, że moda nowoczesna już nie istnieje[28]. Niektórzy badacze uważają wręcz, że właśnie pojęcie nowoczesności estetycznej dobrze tłumaczy zjawisko mody współczesnej, a tym samym nie widzą konieczności odwoływania się do kategorii postmodernizmu. W zamian mówią o dwóch typach nowoczesności: o nowoczesności nieładu zwanej „nowoczesnością estetyczną" i nowoczesności porządku zwanej „nowoczesnością oświeceniową". Fascynacja tymczasowością i zmianą wskazuje na związek zjawiska mody z nowoczesnością estetyczną. Pojęcie nowoczesności estetycznej odnosi się do porządku posttradycyjnego, charakteryzującego się ekspresywnością, innowacją i dynamiką. Badacze mody podkreślają, że jeśli w ogóle można mówić o „postmodzie", to korzeni tego zjawiska należy szukać w nowoczesności estetycznej, która akcentuje „moment ruchu, zmiany, przemiany i nieprzewidywalności"[29].

Odpowiednikiem nowoczesności estetycznej może być kategoria modernizmu w rozumieniu szczególnej wrażliwości na kulturowe doświadczenie, w którym „wszystko, co stałe, znika jak kamfora"[30]. Modernizm cechuje ponadto samoświadomość estetyczna, estetyzacja i eksploatacja zjawiska fragmentacji. Z kolei odpowiednikiem nowoczesności oświeceniowej może być pojęcie nowoczesności jako pewnego etapu w historii, którego idee ukształtowały się w okresie Oświecenia. Zasady tej nowoczesności to przede wszystkim dyferencjacja, indywidualizm, racjonalność, kontrola i nadzór[31]. Moda nowoczesna charakteryzuje się podkreślaniem wszelkich podziałów klasowych w rozumieniu starych i nowych lojalności oraz odmiennych porządków, takich jak odświętność i codzienność, praca i czas wolny. Mimo pozornej demokratyzacji (zniesienie praw przeciw zbytkowi i innych ograniczeń stanowych) moda nowoczesna wiąże się z wysoką kontro-

[28] Zob. M. Morgado *Coming to Terms with Postmodern: Theories and Concepts of Contemporary Culture and Their Implications for Apparel Scholars* „Clothing and Textile Journal" 1996 s. 41–53.

[29] Zob. D. Muggleton *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenia stylu* A. Sadza (tł.) Kraków 2004 s. 50.

[30] Ch. Barker *Studia kulturowe. Teoria i praktyka* A. Sadza (tł.) 2005 s. 217.

[31] Por. A Giddens *Konsekwencje nowoczesności* E. Klekot (tł.) Kraków 2008.

lą społeczną odnoszącą się do ubioru i jest zakotwiczona w podziałach strukturalnych.

Betsy Henderson i Marilyn DeLong[32] uważają, że dopiero w dialogu z tak rozumianą modą nowoczesną możemy uchwycić istotę mody postmodernistycznej, którą cechuje: niejednoznaczność, podwójne kodowanie, unikanie odniesień do pozycji społecznej, *bricolage,* autorefleksja, paradoks, zacieranie granic i rehabilitacja ciała.

Wprowadza nas to w zupełnie inne rozumienie piękna i jego roli. Przede wszystkim cechą piękna jest zmienność. Ponadto piękno, począwszy od teorii Blumera, ma charakter nie tyle dystynktywny, ile ekspresyjny i komunikacyjny, nie tyle wykluczający, ile włączający w określone uniwersum dyskursu, a przede wszystkim nie tyle obiektywny, ile intersubiektywny. Blumer używa sformułowania uniwersum dyskursu, co oznacza, że moda składa się z symboli podobnie interpretowanych przez tych, którzy jej ulegają. Uniwersum dyskursu to pojęcie przejęte od Georga Herberta Meada[33], według którego podzielanie znaczenia symboli jest warunkiem życia społecznego, ponieważ opiera się ono na komunikacji. W tym ujęciu i następujące po sobie mody, i mody równoległe to inne uniwersa dyskursu. Tutaj piękno, tak jak w przypadku ideału piękna kobiety faszystowskiej, potrzebuje uzasadnienia. Piękno nie posiada ściśle określonych, obiektywnych cech, przeciwnie, ma charakter kontekstualny. Widać tu podobieństwo do idei piękna, która wywodzi się jeszcze od Sokratesa[34], a później od św. Tomasza z Akwinu, który definiował piękno jako zgodność z celem czy odpowiedniość[35]. Nie chodzi tu jednak o piękno funkcjonalne w sensie obiektywnym. O walorze piękna przesądza relacja między obiektem a podmiotem. Ów czynnik wyjaśnia, dlaczego, mimo racjonalnego charakteru, moda jest w gruncie rzeczy trudna do przewidzenia.

[32] H. Betsy, M. DeLong *Dress in a Postmodern Era: An Analysis of Aesthetic Expression and Motivation* „Clothing and textiles Research Journal" 2000 s. 237–250.

[33] Por. G. H. Mead *Umysł, osobowość i społeczeństwo* Z. Wolińska (tł.) Warszawa 1975.

[34] Zob. W. Tatarkiewicz *Historia estetyki* t. 1 Warszawa 1985 s. 108.

[35] U. Eco *Historia*… wyd. cyt.

Piękno jako harmonia

Jako ostatnia, najbliższa klasycznemu rozumieniu piękna jako harmonii, omawiana jest koncepcja mody Georga Simmla[36]. To, co w niej istotne, to nie przypisywana Simmlowi teoria skapywania mody w dół drabiny społecznej (*trickle down*), ale zwrócenie uwagi na samą f o r m ę społecznych oddziaływań. Wedle Simmla moda, a zatem socjologicznie ujmowane piękno, to nie tylko obiekt, ale przede wszystkim wzajemne oddziaływanie oparte na harmonii przeciwieństw, jakimi są odróżnianie i upodabnianie.

Jak widać, wprowadzone przez Simmla pojęcie formy odwołuje się już wprost do estetycznego wymiaru interakcji. Dla samego Simmla socjologia jest przede wszystkim poszukiwaniem „konfiguracji i układów, które trzeba wydobyć ze strumienia życia" i w tym sensie socjologia jest nauką estetyczną. Simmel postrzega życie społeczne jako żywą układankę diad, triad oraz wzajemnych oddziaływań, które przybierają postać form uspołecznienia. Forma jest wyznaczana przez relację między elementami, asymetrię – symetrię, rytm, dystans i napięcie. Życie społeczne nie ma tu charakteru ciągłego, „społeczeństwo wydarza się" (*Geschehen*), kiedy z chaosu wykrystalizuje się forma. Wtedy to interakcje zyskują wymiar estetyczny i mogą być same w sobie źródłem zmysłowych doznań[37].

Simmel wyraźnie odróżnia poznanie racjonalne od poznania zmysłowego.

> […] albo chcemy poznać różę, dźwięk, drzewo, albo też akcentujemy ich subiektywną wartość emocjonalną, a więc zapach róży, przyjemne brzmienie dźwięków, taniec poruszanych wiatrem gałęzi odbieramy jako szczęście goszczące wewnątrz duszy – wówczas angażujemy całkiem inne energie[38].

Te całkiem inne energie to doświadczenia estetyczne, które albo mogą być „nićmi", które wiążą ludzi ze sobą, albo przeciwnie, mogą zrywać nici łączące ludzi i tworzyć dystanse społeczne. Tak więc nie

[36] G. Simmel *Filozofia mody* S. Magala (tł.) [w:] *Simmel* S. Magala (red.) Warszawa 1980.

[37] Por. tenże *Socjologia* M. Łukasiewicz (tł.) Warszawa 2005.

[38] Tenże *Most i drzwi. Wybór esejów* M. Łukasiewicz (tł.) Warszawa 2006 s. 188.

tylko świat empiryczny, ale i świat społeczny to dla Simmla światy doświadczane zmysłowo.

Nie jest to spostrzeżenie nowe. Możemy je odnaleźć już u Bronisława Malinowskiego[39]. kiedy opisując społeczeństwa pierwotne, wspomina o fatycznym współuczestniczeniu, które wprowadza zarówno dzikich, jak i cywilizowanych w przyjemną atmosferę nacechowaną wzajemną grzecznością stosunków społecznych.

Według Janusza Barańskiego[40] akcentowanie znaczenia współobecności we współczesnej myśli socjologicznej odpowiada na ponowoczesną próbę wskrzeszenia „racjonalności partycypacji", która przedkłada bycie razem i proces formowania grupy nad cele, jakim dana formacja ma służyć. To zjawisko dobrze obrazuje koncepcja neoplemion zaproponowana przez Michela Maffesolego[41]. Neoplemiona to metafora opisująca nieformalne, nietrwałe formacje społeczne, skupiające ludzi współodczuwających. Strukturotwórcze doznania mogą dotyczyć bardzo różnych zjawisk, począwszy od słuchania muzyki, a skończywszy na zbiorowej euforii podczas sportowego widowiska. Podstawę więzi stanowią tu bardziej emocje i wrażliwość estetyczna niż wspólny cel, działanie, tradycja czy ideologia. Arnold Berleant[42] zauważa, że odkrycie estetycznego wymiaru sytuacji i estetyczne zaangażowanie w relacje społeczną wymaga jednak wyostrzenia percepcji jej uczestników. Simmel dokładnie określa, kiedy to się dzieje, mówiąc o przekroczeniu progu towarzyskości. To właśnie wtedy interakcja staje się wartością samą w sobie, czyli przybiera zabawową formę uspołecznienia, którą Simmel nazywał towarzyskością.

Mimo że towarzyskość jako taka nie daje się wytłumaczyć w ramach tradycyjnej socjologicznej analizy, jest interesująca w takim znaczeniu, że ma realne społeczne konsekwencje: przyjemność z przebywania razem. W ten sposób towarzyskość staje się greckim *kalon,* tym, co pociąga, i tym co, się podoba. Jej istota zaś opiera się na tym, co Simmel nazywał „poczuciem taktu"[43]: przystosowaniem się jed-

[39] B. Malinowski *Problem znaczenia w językach pierwotnych* [w:] tegoż *Jednostka, społeczność, kultura* Warszawa 2000 s. 317–369.

[40] Por. J. Barański *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny* Kraków 2005 s. 41–42.

[41] M. Maffesoli *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych* M. Bucholc (tł.) Warszawa 2008.

[42] A. Berleant *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka* S. Stankiewicz (tł.) Kraków 2012.

[43] G. Simmel *Socjologia* wyd. cyt s. 36.

nostki w jej stosunkach z innymi. W tym ujęciu celem interakcji jest „zapewni[enie] drugiemu człowiekowi maksimum wartości obcowania towarzyskiego (radości, odprężenia, ożywienia), które równałyby się z maksimum wartości przezeń otrzymanych”[44]. Czy nie pobrzmiewają tu echa klasycznej koncepcji piękna opartej na harmonii?

Samo pojęcie taktu wprowadza nas w myśl pitagorejczyków, którzy pierwotnie łączyli piękno z harmonią dźwięków, a następnie uogólnili zasadę harmonii, odkrywając piękno życia domowego, piękno państwa, piękno natury, a wreszcie piękno wszechświata jako Uniwersum. Można powiedzieć, że Simmel wraz z kategorią towarzyskości, czyli zabawowej formy uspołecznienia, dodał kolejny, socjologiczny wymiar piękna: piękno życia społecznego.

Podsumowanie

Mimo że język socjologiczny obfituje w terminy odwołujące się do estetyki, takie jak porządek (społeczny), ład (interakcyjny), asymetria (władzy), proporcja (głosów), socjologowie programowo ignorowali estetykę życia społecznego. Podstawową przeszkodą był brak paradygmatu, który uprawomocniałby socjologiczną analizę. W tym samym czasie, dzięki kolonizacji obszarów będących pierwotnie domeną filozofii, rozwijała się socjologia estetyki, zastępując filozoficzne pojęcie piękna terminami takimi jak sztuka, moda, atrakcyjność fizyczna i smak.

Artykuł o pięknie pisany przez socjologa, a nie przez filozofa, z pewnością wyda się temu drugiemu naiwny. Proponowane w nim koncepcje filozoficzne można uznać za szkolne, a sposób ich przedstawienia za mało pogłębiony. Jego celem jednak było oddanie pewnej myśli, o której nie zawsze się pamięta. Okazuje się, że nawet wówczas, gdy socjologowie nie mówili o pięknie wprost, sięgali w sposób mniej lub bardziej świadomy do filozoficznych koncepcji piękna. Co więcej, te filozoficzne inspiracje, czego obawiał się Pierre Bourdieu, wcale nie zamknęły drogi socjologicznym analizom. Przeciwnie, piękno filozofów i piękno socjologów to wciąż inne kategorie: z tym że inne nie znaczy wzajemnie się wykluczające.

[44] Tamże, s. 37.

Beauty According to Sociologists: a Sociology of Aesthetics and an Aesthetics of Social Life

Although *beauty* has never been a mainstream sociological topic, it is not true that sociologists have not been interested in social aspects of aesthetics. Traditionally, however, sociological and philosophical approaches towards beauty have excluded each other. The article challenges the assumption made by Pierre Bourdieu that sociologists should reject philosophical concepts of beauty. On the contrary, it searches for sociological implications of philosophy. The article presents the thoughts of Theorstain Veblen, Herbert Blumer and Georg Simmel and stresses the similarities between their theories and the philosophical concepts of beauty as clarity, beauty as integrity, and beauty as harmony.

Bogna Dowgiałło – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

JANUSZ KRUPIŃSKI

DETERMINANTY DZIEŁA SZTUKI JAKO *CONTINUUM* OBRAZÓW

Dzieło sztuki istni się obrazami. Determinantami dzieła jako obrazu są:
0. wizja;
1. nośnik obrazu, wytwór lub/i wybrany twór;
2. otoczenie nośnika, w którym jest on ulokowany;
3. funkcjonalny kontekst dzieła;
4. „przedmiot" obrazu, czyli to, co widziane, to, czego obraz jest obrazem;
5. świat „przedmiotu" obrazu;
6. „podmiot" obrazu, czyli „widz", patrzący;
7. ideatyczne konteksty obrazu, w szczególności jego przedmiotu („świat idei").
Kategoria obrazu określa w istocie charakter dzieł sztuki, pierwotnie jednak określa sposób istnienia świata człowieka oraz samego człowieka. Stąd znaczenie sztuki dla człowieka.

Kategoria obrazu odnosi się do dzieł wszystkich sztuk, w tym także do dzieł sztuk projektowych: *design arts*. Co więcej, dzieła są dziełami sztuki jako obrazy – dzieła wszystkich sztuk, a nie tylko malarstwa, jak mógłby sądzić ktoś myślący po polsku.

Kategoria obrazu określa w istocie charakter dzieł sztuki, sposób, w jaki się istnią: dzieła malarskie, rysunki, rzeźby, dzieła architektury czy utwory poetyckie, wszystkie istnią się obrazami, *continuami* obrazów...

Kto z góry zakłada, że dziełu odpowiada jakiś jeden wyróżniony, właściwy mu obraz, kto absolutyzuje jeden obraz wyłaniający się w jego spotkaniu z dziełem, ten dzieło zubaża. Bywa, że redukuje je do poziomu i granic swoich własnych wyobrażeń dobrego obrazu, wypatrując na miarę swojego ideału, mając za nic, za szum, za śmieć wszystko, co jemu nie odpowiada… W praktyce konserwatora czy restauratora, w pracy nauczyciela prowadzącego korektę bądź w pracy krytyka podejmującego się interpretacji takie podejście oznaczać może niszczenie i zniszczenie. Artysta, z chwilą, gdy sam przyjmuje taką postawę wobec swego dzieła, przestaje być twórczy – staje się więźniem swoich intencji, nie otwiera się na to, co pojawia się czy pojawić się może dzięki temu, co nawet nie tyle „zrobił", lecz co pojawia się w tym, co „się mu robi" (a bynajmniej nie chodzi o uświadamianie sobie tego, co chciał zrobić, „od początku").

Stwierdzenie Cassirera, że „gotowe dzieło" z chwilą, gdy stanie przed artystą, „nigdy nie jest jedynie spełnieniem, lecz zawsze rozczarowaniem. Nie nadąża za źródłową intuicją, z której wyszło"[1], czytałbym następująco: owa intuicja nie jest intencją artysty, lecz odpowiada (objawieńczej) wizji, którą on podejmuje. Czy jednak pojawianie się takiej intuicji, wizji, poprzedza akt twórczy artysty, czy też przeciwnie, do niego należy, a miejscem tego pojawienia nie są same obrazy, którymi istni się dzieło? Trudno zgodzić się ze zdaniem Cassirera: „my, odbiorcy, nie mierzymy tą samą miarą, którą mierzył swe dzieło twórca"[2], jeśli zdanie to nie ma charakteru opisowego, lecz normatywny, jeśli nie opisuje stanu faktycznego, lecz miałoby określać ideał. Dlaczego? Ponieważ pierwszym widzem jest sam artysta, i to właśnie w widzeniu tworzy – tam i wtedy pojawiają się obrazy!

Dzieło istni się obrazami

Dzieła wszystkich sztuk ze swej istoty mają obrazowy charakter: istnią się w postrzeganiu (to racja obecności designu pośród sztuk, na akademii sztuk).

Istnią się – od „istnić się". Odkrywam słowo potencjalnie obecne w języku polskim. „Istnić się" wskazuje na dynamiczny, otwarty spo-

[1] E. Cassirer *Logika nauk o kulturze* P. Parszutowicz (tł.) Kęty 2011 s. 128.
[2] Tamże.

sób istnienia, odmienny od statycznego „być" (co się istni, nigdy jeszcze nie jest) oraz od liniowej dynamiki „stawać się" (co się staje, to się tylko aktualizuje, realizuje przedustanowiony projekt, dojrzewa, dochodzi do swej pełni, przypisanej mu z góry entelechii). Człowiek też się istni, dlatego człowiek to Istny (ja, Ego, osobowość, charakter, soboś… to tylko powierzchnia Istnego).

Każde dzieło sztuki istni się obrazami. Również dzieło malarskie (*painting*) nie jest jednym obrazem, lecz otwartym ich *continuum*, a nawet zbiorem wielu takich *continua*. Dzieło istni się obrazami, w ciągach, w sekwencjach obrazów.

Owej wieloobrazowości dzieła odpowiada wielość interpretacji…

Estetyka jednego, idealnego, właściwego, ostatecznego obrazu obecnego w dziele, jeśli ma jakąś rację, to wraz ze wspomnianą koncepcją praobrazu (zgodnie z tą koncepcją, obrazy, jakimi istni się dzieło, byłyby obliczami, aspektami jednego praobrazu).

Kategoria obrazu jako kategoria świata człowieka

Doniosłość kategorii obrazu w sztuce oraz doniosłość sztuki dla człowieka i jego życia wynika stąd, że zasadniczo, pierwotnie kategoria ta określa sam świat człowieka. Świat, czyli to, co w światłach się pojawia, zjawia, jawi, ukazuje... Formy i sposoby istnienia wszystkiego, co należy do świata człowieka (do kultury), mają charakter obrazowy.

Już to krajobrazy są obrazami: istnią się w obrazach, na sposób, w jaki w oczach człowieka pojawia się jakiś kraj – kraj, przed którym ktoś stoi, a który wiednie, a raczej bezwiednie „wykrajał", wykroił w swym spojrzeniu, przyjmując przy tym określony punkt widzenia, w perspektywicznym ujęciu, kierując się…, nie!, nie tyle kierując się przez siebie przyjętym (tym mniej wybranym przez siebie) oglądem, lecz raczej kierowany przez przyjęty, „panujący", a więc władający nim ogląd świata (światoogląd).

Obrazy, czyli wyglądy, widoki, zjawiska, aspekty, sceny, perspektywy, profile, sylwety, postacie, oblicza, oczywistości (czyli wistości oczu, w odróżnieniu od rzeczywistości), wyobrażenia. Formy postrzeżeniowe. Uwaga: jakkolwiek absolutyzować zwykliśmy zmysł wzroku, to jednak istnieją nie tylko obrazy wzrokowe, a co więcej, same te wzrokowe są produktami naszej zdolności wyabstrahowania – na co dzień rzeczy jawią nam się w obrazach będących efektem współpracy

zmysłów. Analogia: rzeczy jawią nam się nie tylko w wyglądach wzrokowych, ale także dotykowych, słuchowych, zapachowych…

Podkreślę: kategoria obrazu odnosi się do samego człowieka: to człowiek jest zarazem człowiekiem-spojrzenia, tym, którym i jakim pojawia się w czyichś oczach, w czyimś spojrzeniu, spostrzeganiu, zależnie od jego sposobu odczuwaniu (do takiego rozumienia człowieka zbliża się Norwid w *Sonecie do Marcelego Guyskiego*, pisząc o „kobiecie-spojrzenia").

Dodam: od dawna, co najmniej już dzięki Platonowi, znamy to pytanie: czy istnieją praobrazy, prapostacie, prawidoki czy prasymbole, niczym absolutne źródła ducha, umysłowości i zmysłowości człowieka?

Słowa: pojęcia, koncepcje, intuicje...

Na samym wstępie poruszam kwestie językowe, zwracam uwagę na znaczenia słowa „obraz". Czynię to w przekonaniu, że w każdym słowie, że w znaczeniach słowa złożone są sposoby pojmowania, ujmowania bądź koncypowania (czyli „poczynania") odpowiadających mu elementów świata.

Uwaga metajęzykowa: pojęcie pojęcia określa słowo jako sposób pojmowania, pojęcie koncepcji określa słowo jako sposób koncypowania. Koncepcje to poczęcia (wie o tym każdy, kto uprzytomnia sobie etymologię słowa „antykoncepcja"), to projekty. Koncepcje nie są neutralne, nie opisują czegoś od nich niezależnego, już samego w sobie określonego, ale przeciwnie, nadają określoność, mają twórczy charakter. Nawet pojęcie, jako pojęcie, nie jest neutralne – nie pozostawi sobie samemu czegoś, do czego się odnosi. Etymologia słowa „pojęcie" (tym bardziej analogicznego doń słowa z języka niemieckiego *Begriff*, od *greifen*, łapać, chwytać…) wskazuje na wpisaną weń intencję zawładnięcia przedmiotem, wzięcia go w „garść", wolę manipulacji, a dalej – wolę wyodrębnienia, ogarnięcia, przyswojenia, naznaczenia, wyniesienia czy poniżenia… W słowa wpisane są postawy, intencje, intuicje, wyobrażenia – bezwiednie przejmujemy je wraz ze słowami.

Znaczenia słowa „obraz"

Gdy na akademii sztuk pięknych pada słowo „obraz", w pierwszym kręgu skojarzeń pojawia się właśnie malarstwo. Polak, a tym bardziej polski artysta, podobnie polski teoretyk bądź historyk sztuki, mówiąc „obraz", ma przed oczyma coś na ścianie, w ramie (z „Obrazem", ze znaczącym obrazem kojarzy „płótno", olejne płótno w złotem kapiącej oprawie)… Jakkolwiek językoznawcy przypominają jednak, że etymologia słowa „obraz" jest iście rzeźbiarska: „rzezanie", „raz"; snycerza zwano „obraźnikiem" (starotestamentowy zakaz obrazów czy nie dotyczył zasadniczo właśnie posągów, figur?).

A przecież jednak takie określenia jak „obraz filmowy" czy „obraz poetycki" dają wyraz przekonaniu o stosowności użycia słowa „obraz" poza dziedziną malarstwa (i to bynajmniej nie w celu podkreślenia malarskości na przykład filmu czy wiersza) i poza dziedziną plastyki czy poza kręgiem sztuk pięknych (także myśląc po niemiecku: poza sferą *bildende Künste* – jakkolwiek *Bild* to „obraz", to język niemiecki teatru, tańca, filmu, literatury, opery, musicalu, a tym bardziej muzyki orkiestralnej czy śpiewu nie ma za *die bildende Künst*). Do obrazów zaliczyć należy także tzw. symbole czy „znaki ikoniczne" (wskazał na to Gadamer).

Polscy malarze, artyści, konserwatorzy, historycy i teoretycy sztuki ze słowem „obraz" spontanicznie, podświadomie kojarzą przede wszystkim dzieło artysty malarza (dzieło malarstwa, dzieło malarskie). Jednak nawet wówczas, gdy słowo, „obraz" pada w odniesieniu do dzieła z zakresu malarstwa, nie chodzi po prostu (i nie tyle) o to, co w języku włoskim nosi miano *pittura*, w angielskim *painting*, w niemieckim *Gemälde*, we francuskim *peinture*, czyli coś, co stanowi efekt malowania, o coś, co w języku polskim nazywano niegdyś malowidłem lub malaturą (w przeciwnym razie trudno byłoby sobie wyobrazić to, że Ingarden potrafił oddzielić obraz od malowidła – fenomenolog wpadł w tę pułapkę języka polskiego[3]).

Można sądzić, że obecne w naszym języku użycie słowa „obraz" w odniesieniu do dzieła malarskiego wiąże się z tą właśnie intuicją, iż dzieło malarskie, jako dzieło sztuki, w istocie jest obrazem (jakkol-

[3] Pisałem o tym szeroko: J. Krupiński *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden* „Estetyka *i Krytyka*" nr 11 (2/2006).

wiek pewne teorie, na przykład „czystej formy" czy radykalnej abstrakcji, sugerują istnienie dzieł sztuki, które nie są obrazami).

Dzieło sztuki, na przykład malarskie, istni się obrazami: nie tylko jednym obrazem, nawet nie istni się tylko jakimś jednym spośród wielu, ale idealnym obrazem, nie istni się tylko jednym, aczkolwiek płynnym obrazem, ale istni się całymi ich ciągami. Czy to będzie jedno *continuum* obrazów bądź *odrębne* continua obrazów, między którymi można tylko przeskakiwać (*switch*) – to zależy od przypadku.

Mówiąc tu o obrazie, mam na myśli to, co odpowiada angielskiemu *image*, niemieckiemu *Bild* czy włoskiemu *immagine*. Tak pojętego obrazu nie należy mylić z dziełem malarskim czy malowidłem.

W te dystynkcje, niestety, bardzo często nie wchodzą nasi tłumacze. Przekłady z języka angielskiego jednym słowem, słowem „obraz", oddają zarówno *image*, *painting*, jak i *picture* (zazwyczaj nawet nie spotykamy w przekładach zaznaczeń tego, jaki termin występuje w oryginalnym tekście).

Skoro w polskim środowisku artystycznym mianem „obraz" określa się coś, co wisi na ścianie, a w szczególności coś, co wisi w złotej ramie, podejmowane bywają nawet karkołomne próby translacji takich słów jak *image* czy *immagine* przy pomocy innego słowa niż… „obraz". Skrajny tego przykład: Cesare Brandi w *Teoria del restauro* spełnienie dzieła sztuki utożsamia z *epifania del immagine*. Polski przekład słowa *immagine* (któremu w języku angielskim odpowiada po pierwsze *image*, ale i po drugie *picture*) nie oddaje jednak jako „obraz", lecz jako… „wyobrażenie" (a to przecież w języku włoskim oznacza *immaginazione*).

Twórca – patrzący

To dzięki „odbiorcy", chociażby dzięki „widzowi" (patrzącemu), w nim i za jego pośrednictwem, włączane i łączone są determinanty – uczynniane w jego mysłach (zmysłach i umyśle) stają się czynnikami określającymi obrazy wyłaniające się na czy w jakimś materialnym podłożu (w szczególności podłoże to stanowi materialne dzieło artysty). Ta aktywność spełniająca się w widzeniu (czy słyszeniu itd.) składa się na to, co nazywamy interpretacją. W tej też mierze widzenie nie tylko jest aktywnością, ale co więcej – ma twórczy charakter. Konsekwentnie dodać należy: także artysta malarz (artysta rzeźbiarz itd.) jako

twórca jest „widzem", patrzącym (jest pierwszym widzem swego dzieła), tworzy w od-czuwaniu przenikającym jego widzenie (o twórczym charakterze kontemplacji pisałem szerzej w tekście *Od-czuwanie jako istota twórczości*). Wraz z tym stwierdzeniem wyjaśnia się, dlaczego słowo „odbiorca" napisałem powyżej w cudzysłowie: proces widzenia nie jest odbieraniem, oko nie jest otworem, przez który wpadałyby do umysłu jakieś gotowe twory (wizualne informacje, bodźce, dane…), by tam się zebrać, odłożyć… Podobnie słowo „widz" zbytnio obciążone jest takimi znaczeniami jak bierność, zdystansowanie, przyglądanie się tylko…

Patrzący włącza, łączy determinanty. Szczęśliwy patrzący znajdują owocne ich konstelacje: w nich wyłaniają się, wyjawiają się, istnią się nowe, odkrywcze obrazy. Twórczy nie wyszukuje przy tym czegoś, co miałby „na oku" czy „na sercu". Nie zmierza w stronę jakiejś ich uprzednio wyznaczonej postaci. Z pewnością nie do jakiejś przez siebie lub kogoś oczekiwanej, upragnionej, wymarzonej. Ale czy także nie do jakiejś ich postaci („z góry") praustanowionej, idealnej, której powinien wypatrywać? To pozostaje pytaniem. Natomiast z pewnością grozi mu idolatria, jeśli jakąkolwiek wypatrzoną przez siebie weźmie za praobraz, za coś absolutnego i ostatecznego (jak gdyby mógł ogarnąć Absolut).

Picasso stwierdza: „dzieło malarskie [*peinture*] żyje wyłącznie dzięki osobie, która je ogląda", „nie jest czymś z góry obmyślonym i kiedy się je tworzy, idzie się w ślad za ruchem myśli" (w rozmowie z Ch. Zurvos); „Kiedy zaczyna się malować, nigdy nie wiadomo, co z tego wyniknie. Kiedy się kończy, także nic nie wiadomo" (w rozmowie z Malraux, *Głowa z obsydianu*). Tym bardziej świadom tego być musiał autor *ready made*, Duchamp: „patrzący są tymi, którzy tworzą obraz".

Esteza dzieła jako obrazu / sytuacja estetyczna

Oto sytuacja, w której tzw. odbiorca wchodzi w relację z dziełem jako takim, czyli jako obrazem, jako istnością obrazów… Wówczas czynniki nieobojętne jeszcze w procesie twórczym, takie jak na przykład inspiracje, pewne kwestie technologiczne czy ekonomiczne, leżą już poza horyzontem uwagi.

Z pewnością słowo „sytuacja" adekwatne jest w stosunku do chwili, w której w pewnym miejscu, otoczeniu, ktoś spotyka pewien obiekt jako dzieło sztuki. Realne oddziaływania zachodzą pomiędzy takimi elementami. Wówczas „odbiorca" wchodzi w relację z dziełem jako takim, czyli właściwą mu istnością obrazów. Ów proces, w którym dzieło istni się obrazami, proces, w którym wyłania się obraz (*image*), określam mianem „estezy". Po określenie to sięgam, zatrzymując się przy etymologicznym, pierwotnym znaczeniu *aesthesis*: zmysłowe spostrzeganie. Obraz wydarza się w aktywności, jaką jest widzenie – wejrzenie, przejrzenie, wgląd, ogląd, przewidzenie, wwidzenie, powidzenie (w nim czynne są powidoki), zobaczenie, wyobrażanie…

Natomiast niedorzeczne jest przekonanie, jakoby dzieła sztuki spełniały się w sytuacjach, gdy odbiorca wchodzi w relację z twórcą…, za pośrednictwem dzieła…, w sytuacjach twórca – dzieło – odbiorca czy nawet „twórca – dzieło – konserwator – odbiorca". Niedorzeczne jest nazywanie takich sytuacji estetycznymi, jeśli miałoby to znaczyć, że w nich dzieło sztuki stanowi ośrodek i medium doświadczenia estetycznego (słowo „estetyczny" używane jest wtedy w znaczeniu „związany z pięknem" itp.). Taka koncepcja sytuacji estetycznej wyłożona została przez Ingardena we fragmencie wykładu, niestety wielu autorów w Polsce idzie bezmyślnie tym tropem. Jeśli nawet takie sytuacje czasem się przytrafiają (wernisaż, wizyta w pracowni, konferencja?), to nie w nich żyją dzieła sztuki. Szczęśliwi twórcy, którzy mogą odejść, a dzieło promieniuje, pomimo że ich (już) nie ma.

Jeśli nawet w szczególnym przypadku sztuki spotykałyby się i występowałyby te osoby, twórca i odbiorca (nie dodam konserwatora, krytyka, marszanda, publiczności…), to ich zachowania, akcje i ich spotkanie same podlegałyby wtedy przemianie analogicznej do efektu *ready made*. W takiej mierze sztuka odróżnia się od życia. Nawet w przypadku autoportretu nie musi on być obrazem twórcy jako twórcy, nie musi być portretem indywiduum, osobowości, ja… Kto w autoportrecie spotyka się z osobą autora, twórcy? Pytania te trzeba dopiero właściwie sformułować, postawić. Tu je sygnalizuję. Niemniej nawet wobec przypadku autoportretu neguję sensowność ekspresjonistycznej teorii sztuki, wedle której w swej istocie dzieła, jako dzieła sztuki, dają wyraz czy są wyrazem ja czy duszy artysty (neguję niezależnie od tego, że faktycznie ja artysty istni się w akcie twórczym). Kto chce się spotykać z twórcą, niechaj idzie z nim „na wino".

Kto ogląda dzieła ze względu na tego, kto je uczynił, kieruje się osobistymi względami…

Położenia twórcy i tzw. odbiorcy w stosunku do dzieła jako obrazu nie różnią się. Wykładał to Ingarden w zapoznawanym, przeoczanym fragmencie wykładu o „sytuacji estetycznej". Nie wiedzą jednak o tym popularyzatorzy i dłużnicy jego myśli, odnoszący się do niej niejawnie lub jawnie, gdy piszą o sytuacji estetycznej, której elementami mieliby być co najmniej artysta, dzieło i odbiorca[4].

Pierwszym widzem jest sam twórca – także artysta w istocie tworzy w widzeniu, w od-czuwaniu wobec tego, co się pojawia, i podejmując ruch odeń płynący lub go odrzucając. W skrajnym przypadku twórca niczego nie robi, a w czymś zastanym wynajduje… traktując je jako nośnik obrazu…

Determinanty obrazu

Obrazy, jakimi istni się/jest dzieło – estezę obrazu – warunkują i współokreślają następujące czynniki:

0. wizja;
1. nośnik obrazu, wytwór lub/i wybrany twór;
2. otoczenie nośnika, w którym jest on ulokowany;
3. funkcjonalny kontekst dzieła;
4. „przedmiot" obrazu, czyli to, co widziane, to, czego obraz jest obrazem;
5. świat „przedmiotu" obrazu;
6. „podmiot" obrazu, czyli „widz", patrzący;
7. ideatyczne konteksty obrazu, w szczególności jego przedmiotu („świat idei").

[4] Ingarden koryguje swoją myśl następująco: „mówiąc o tej sytuacji jako o spotkaniu się jakiegoś człowieka z jakimś obiektem, odróżniłem twórcę i odbiorcę, co jest niepotrzebnym, zbyt daleko idącym przeciwstawieniem, izolacją, bo ten twórca w trakcie swojego procesu twórczego także jest perceptorem" (R. Ingarden *Wykłady i dyskusje z estetyki* Warszawa 1981 s. 173). Przy czym Ingarden *implicite* twierdzi, że w ten sposób artysta zdaje sobie sprawę z tego, co „mu się robi" w trakcie tworzenia (tamże). Cóż, próbuje zdać sobie sprawę…, a nawet, co więcej, tworzy właśnie w takich próbach wypatrywania!

To warunki – determinanty – istnienia się dzieła sztuki jako obrazu. Wraz ze zmianą tych czynników zmieniają się obrazy, którymi istni się dzieło.

Obraz (dzieło jako obraz) istni się w tych odniesieniach, do tych wielu sfer, do pewnych ich elementów bądź aspektów. W gruncie rzeczy zawsze włączonych i zapośredniczonych przez aktualne akty duszy, akty umysłu, świadomości lub nieświadomości „podmiotu" – to znaczy, o ile te wkraczają w horyzont czy tło doświadczenia dzieła. Jako takie czynne są właśnie „czynnikami".

Na powyższej liście jako pierwszą wymieniam wizję. Numer „0" nadaję wizji z dwu powodów. Po pierwsze, to najbardziej kontrowersyjna pozycja na liście determinant obrazu. Najbardziej ulotna. Co więcej, czy nie brak obrazów, które najwyraźniej powstały bez wizji, czy nie brak odbiorców nieporuszonych żadną wizją? Wykreślenie tej pozycji z listy nie zakłóci numeracji. Po drugie, numer „0" może oznaczać punkt wyjściowy, początek...

Powyższe, krótkie charakterystyki determinant obrazów już wskazują, że pomiędzy nimi zachodzą pewne relacje. Narzuca się pytanie, czy tworzą one system warunkujący pojawienie się obrazu? Czy taki system istnieje uprzednio, zanim pojawi się obraz, czy też konstytuuje się dopiero wraz z nim? Potencjalnie wyznacza go nośnik czy też raczej akty podmiotu, widza składające się na interpretację?

Pora, by bliżej scharakteryzować determinanty obrazu.

0. Wizja

Wizja sięga ku czemuś, co nie było i nie jest widoczne i widziane (dotąd; jeśli nie niewidzialne nawet, w skrajnym przypadku), nieznane (niepoznane, niepoznawalne nawet?), niepojęte (niepojmowalne nawet?), inne, obce... Najmniej istotną charakterystyką: „nowe" (do niej przywiązani są progresiści).

Wizja to pierwotne przeczucie innego, pewnej rzeczywistości? Wgląd, podejrzenie, intuicja. Zaś od drugiej strony: wygląd, oblicze, objawienie?

Wizja przychodzi do ciebie, może wciągać, porywać, zawładnąć, odtąd tam wypatrujesz w stronę rzeczywistości, na którą ona otwiera. Ponieważ otwiera się, ciebie, w nieuchwytne, inne niż ty, niż coś, co

widziałeś, stanowi skrajne wyzwanie dla twojej wyobraźni. Wyobraźni, czyli zdolności generowania wyobrażeń – obrazów.

Wizja pobudza cię do mnożenia i formowania obrazów. Błądzenie? Próby i wycofania? Wędrówka bezdrożna. Majaczenie. Majaczenie czegoś, jak we mgle, jak przez zasłonę? Czy majaczenie moje – majaki?

Artysta – tworząc dzieło, w nim i poprzez nie, ściślej: w obrazach, poprzez obrazy, jakich wypatruje, wyłaniają się w pociągnięciach farby, na przykład – próbuje wypatrzyć, dookreślać, krystalizować... wizję. Wizja pełni rolę źródłowego impulsu obrazu, zasady organizującej obraz...

Zauważmy, wizja nie daje się sprowadzić do poszczególnego obrazu, jaki udaje się komuś wypatrzyć w danym malowidle. Ani do ich mnogości.

Rolę wizji szczególnie dobitnie wskazuje Wyspiański:

> wizja –
> podnieca wyobraźnię widza i każe mu myśleć nad sobą – zastanawiać się, nie zejdzie mu z oczu, ale owszem, niezatarcie wryje się w jego pamięć i nie pozwoli o sobie zapomnąć – – w dziedzinę poezji – muzyka. – [...]
> p l a n y, o b r a z y – fantastyczność – czy ma swoją rację?[5]

Wizja otwiera ku czemuś. Daje do myślenia. Wobec tego, na co wizja się otwiera, widz zostaje poruszony, określa się, refleksyjnie (niejako w odbiciu) określa siebie wobec tego, na co otwiera się wizja.

Wizja inicjuje ruch ku... O ile wejdziemy na trop? W tekście *Restauracye jakie się u nas prowadzą* Wyspiański z żalem pisze o tych restauratorach dzieł, którzy najwyraźniej „uszy muszą mieć zalepione woskiem, przez co nie słyszą muzyk i harmonijnych grań, za któremi właśnie duszą iść powinni”[6].

---

[5] S. Wyspiański *Malarstwo a poezja* [w:] tegoż *Dzieła zebrane* t. 14 L. Płoszewski (red.) Kraków 1966 s. 144–145.

[6] Tenże *Św. Krzyż* „Życie” 1897 nr 7 [w:] *Dzieła zebrane* wyd. cyt. s. 19. Wprawdzie Wyspiański pisze o restauratorach dzieł sztuki, ale przecież w tych słowach wyraża swoją koncepcję aktu twórczego jako takiego ruchu duszy, w którym ona „potrafi iść za....”. Wyspiański używa określenia „restauracya” – odnotować należy, że w terminologii polskich konserwatorów słowo „restauracja” weszło w użycie dopiero niedawno, m.in. pojawia się obok słowa „konserwacja” w nazwach wydziałów uczelni).

Uwagę tę Wyspiański formułuje, mając na myśli *Restauracye jakie się u nas prowadzą*. Niemniej odnieść można je do wszelkiej interpretacji dzieł sztuki (konserwacja czy restauracja dzieł sztuki w istocie także opiera się na interpretacji, porównanie jej zadania z interpretacją muzyka wykonawcy wydaje się to uprzytamniać – w tej mierze konserwacja godna jest miana sztuki).

Pamiętajmy w tym miejscu i te pytania, jakie nasuwa lektura *Twierdzy* A. de Saint-Exupery'ego: Czy „widzenie przedmiotów wzbogaca cię o wizję, która nad nimi góruje", czy „wchodzisz w związki nie z poszczególnymi przedmiotami, ale z łączącą je więzią", czy jest coś w tobie, „co pozwoliłoby przedmiotom budzić w sobie wzajemne echa"[7]?

Czyż rdzeniem wizji nie jest intuicja, przeczucie praobrazu (praobrazu, czyli prapostaci, archetypu, idei…)? Pytanie to z jednej strony pokazuje rodzaj problemów i kontrowersji, jakie niesie ze sobą pojęcie wizji, ale z drugiej strony sugeruje stosowność odniesienia tego pojęcia do kategorii obrazu.

1. Nośnik/medium obrazu

Podstawowym członem relacji obrazowej („ikonicznej") jest rzeczowe podłoże obrazu. Pewna rzecz, pewien realny twór (rzeczywisty, rzeczy podobny, znaczy tyle, co realny, za łaciną: *res*, czyli rzecz). Wchodzące w grę rzeczy mogą umożliwić pewien proces, stać się warunkiem pewnego zdarzenia, same są produktem pewnych procesów, efektem ciągów zdarzeń, niemniej to raczej rzeczy, a nie procesy czy zdarzenia są najbardziej podstawowymi nośnikami.

Ingardena twierdzenie o tym, że „realny fundament bytowy" nie stanowi żadnej spośród warstw dzieła sztuki, do niego nie należy, w konsekwencji oznacza, że poza polem uwagi widza leżałaby realność czy materialność dzieła. To prawda, pytając o to, jakie coś jest realnie, chcemy wiedzieć, jakie jest niezależnie od tego, czym się nam wydaje, niezależnie od tego, jak je postrzegamy. Niezależnie od jego zmysłowości (zmysłowość materii nie jest cechą jej samej, przeciwnie, pochodna jest wobec pracy zmysłów perceptora). Nawet nauki

[7] A. de Saint-Exupery *Twierdza* A. Olędzka-Frybesowa (tł.) Warszawa 1998 s. 270, 256, 316.

przyrodnicze borykają się w tym względzie z granicą poznawalności. Zasada „nieoznaczoności" być może przekłada się na niemożliwość subatomowego skanowania obiektów materialnych (identyfikujących ich budowę z dokładnością do położenia cząstek elementarnych). Gdyby takie skanowanie było możliwe, restauracja dzieł sztuki mogłaby stać się problemem czysto inżynierskim. Restaurator-inżynier w ogóle nie musi widzieć obrazów, jakie znajdują nośnik w jakimś obiekcie materialnym. Zatrzymuje się przy nim samym.

Malując lub rzeźbiąc, pędzlując lub dłutując, kładąc farbę lub kamień artysta jednak nie jest inżynierem. Materia i materialność mają znaczenie. Rzeczywiście, nie sama jako taka, lecz tak, jak jest postrzegana, jak się ukazuje, czym się wydaje. Jako taka stanowi medium obrazu, w medium ktoś coś widzi, medium ktoś widzi jako coś… Tym samym jednak dokonuje się przejście do obrazu, na poziom obrazu.

(Wielu odbiorców, na przykład Pollocka, rozczarowuje się, nie widząc niczego poza pewną rzeczą: wylane, rozsmarowane farby – nic w tym nie widzą. Innych rozczarowuje widok roboty konserwatora...).

Złożoność estezy obrazu komplikuje to, że nośnik obrazu nie jest po prostu jakąś rzeczą w samej jej realności i w pełni jej realności. Przykładowo, w odniesieniu do malarstwa oznacza to, że taki nośnik jak malowidło (*painting*), podobnie jak wszystkie obiekty kulturowe, nie jest po prostu rzeczą pośród rzeczy. Wszystkie obiekty kulturowe (od najprostszych przedmiotów użytkowych poczynając) znajdują swój fundament, swoje podłoże, w pewnych tworach realnych, rzeczach, przekraczają jednak ich realność. To podmiot nadaje im celowość. Celowość przedmiotu nie jest redukowalna do żadnych materialnych własności rzeczy stanowiącej jego podłoże, nośnik, ani też nie daje się z nich wyprowadzić, w nich odnaleźć, ani też z tych własności nie wynika (jeśli celowość ma gdzieś źródło i rację, to w świecie idei). Jako takie wszystkie obiekty kulturowe istnieją tylko „dla" kogoś. Dzięki czyimś aktom i w czyichś aktach myśli (myśl obecna jest zarówno tam, gdzie umysł, jaki i tam, gdzie zmysł, tu i tam „mysł"!, bezmyślne zmysły są ślepe, niczego nie widzą).

Szorstkość, surowość, nieokrzesaność kamienia, w jakiej doświadczamy go tak wyraźnie, jak to się dzieje w przypadku rzeźb Michała Anioła czy Rodina, ukazujących postać wyłaniającą się z masy marmurowej bryły, nie są tymi cechami, jakie przedmiotem swych badań czy analiz mogłaby uczynić ta czy inna nauka (mechanika, petrogra-

fia…). To nie realne, ale fenomenalne, czyli zjawiskowe, to symboliczne przymioty… (Wtrącenie: tylko w ignorancji wobec tej różnicy (naturalne – kulturowe, realne – irrealne/fenomenalne) pojawia się postulat zredukowania konserwacji czy restauracji dzieł sztuki do poziomu inżynierii).

Pewna powierzchnia, w szczególności pokryta plamkami, jakkolwiek sama może nie podlegać żadnym wizualnie uchwytnym zmianom, sama niezmienna, staje się malowidłem dzięki temu, że ktoś odnosi się do niej w szczególny sposób. Nie patrzy na nią jak na rzecz pośród rzeczy. Nie widzi już tylko powierzchni pokrytej plamkami, ale w niej i w nich, dzięki niej i dzięki nim, widzi już coś innego, coś, co nie jest własnością tej powierzchni czy tych plam. Wtedy nie widzi się tylko plam, najczęściej nie widzi się ich jako plam, a tym mniej jako poplamienia czy popryskania. Przy czym te same plamy, linie, bliki, cienie w jednym ujęciu mogą zyskiwać znaczący charakter, a w innym mogą być traktowane jako szumy, co najwyżej jako martwe tło – zależnie od tego, co wynajdujemy w widzeniu, „konia bitewnego" czy „nagą kobietę" (M. Denis: „Malowidło, zanim stanie się koniem bitewnym lub nagą kobietą, wcześniej jest pewną płaską powierzchnią pokrytą plamkami farby/plamami barwnymi"[8]). To także swego rodzaju efekt projekcji (*ready made*). Nie inaczej dzieje się wtedy, gdy w smugach marmurowej posadzki, bądź w chmurach, pojawiają się „konie bitewne" lub „nagie kobiety".

Podkreślić należy, że w tym samym dziele (ogólniej: w tym samym wytworze człowieka czy tworze natury) inne aspekty czy jakości mogą nabierać znaczenia, gdy staje się ono nośnikiem tego czy innego obrazu. Inaczej mówiąc, funkcja bycia nośnikiem nie przynależy żadnej rzeczy jako takiej, lecz powstaje dopiero w relacji obrazowej, zależnie od innych determinant wyłaniającego się obrazu (co oczywi-

[8] „Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées" (M. Denis *Définition du Néo-traditionalisme* revue *Art et Critique* 30 août 1890). W polskim przekładzie *tableau* oddano jako „obraz", nawet nie zaznaczając wątpliwości przez przytoczenie, np. w nawiasie kwadratowym, słowa francuskiego: „Pamiętać trzeba, że obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku" (*Definicja neotradycjonalizmu* (1890) H. Morawska (tł.) [w:] *Artyści o sztuce* E. Grabska i H. Morawska (wybór i oprac.) Warszawa 1963 s. 70). Przekład angielski *tableau* oddaje jako *painting*.

ste, oczy-wiste!, w zależności od przyjętego punktu widzenia czy sposobu patrzenia).

Pamiętając o problemie nośnika, porównajmy malarstwo i muzykę. Nośnikiem utworu muzycznego nie jest partytura (zapis nutowy, słowa). Są nim dopiero dźwięki pojawiające się podczas wykonania utworu, w grze czy śpiewie. Wykonanie utworu muzycznego rozpoznawane jest w jego charakterze jako interpretacja. Porusza się ona w żywiole „ucha". Naiwni sądzą, że w przypadku sztuk „wizualnych" na interpretację przychodzi pora po tym, gdy już dzieło zostało obejrzane. Jak gdyby interpretacja dokonywała się niezależnie od widzenia, patrzenia i zobaczenia, z dala od żywiołu „oka". Czy jednak interpretacja dzieła malarskiego nie jest dalece bardziej podobna do interpretacji utworu muzycznego, niż zwykło się sądzić? Patrzący jest wykonawcą!? Obiekt materialny, składający się z pewnej powierzchni pokrytej plamami farby, pełni rolę analogiczną do roli partytury, w „oczach" patrzącego staje się zjawiskiem barwnym, sferą kolorytu, grą wrażeniowych plam barwnych?

To, które własności danej rzeczy-nośniku okażą się ważne, które z cech zostaną uaktywnione – w których będzie coś wypatrywane i wypatrzone – zależy od nałożenia się pewnej konstelacji wszystkich czterech – zmiennych – czynników estezy obrazu, w szczególności od intencji i ukierunkowania aktów składających się na widzenie. Na proces widzenia.

2. Otoczenie nośnika

Pewna rzecz, ów obiekt stanowiący materialne podłoże obrazu (dzieła sztuki jako obrazu), nigdy nie jest nigdzie. Lokowana czy ulokowana jest w pewnym otoczeniu. Materialnym. W zmieniającym się lub/i zmienianym otoczeniu. Pewne elementy otoczenia obiektu, podobnie jak i pewne elementy czy własności samego obiektu, mogą mieć istotny wpływ na jakości pojawiające się w obrazie, jakkolwiek same jako takie w ogóle nie muszą (a często nawet nie mogą, nie powinny) być zauważane, doświadczane w doświadczeniu obrazu… Na przykład, w otoczeniu źródła światła. W szczególnym otoczeniu obiekt nawet nie może funkcjonować jako fundament obrazu (skrajny przypadek: zakopany, przykryty itp.).

Dalece rola materialnego otoczenia obiektu jest podobna do roli samego tego obiektu jako fundamentu obrazu, niemniej ten sam obiekt może być lokowany w różnych otoczeniach, co wpływa na obrazy, jakimi on „się stanie" – rozistni.

Oczywiste przykłady nieobojętnych elementów otoczenia dzieła malarskiego: rama, szyba, ściana, oświetlenie, miejsca, z których dzieło może być widziane...

Elementy występujące w otoczeniu nośnika mogą w doświadczeniu dzieła odgrywać rolę podobną do tej, jaką odgrywa on sam. Toteż wiele uwag poczynionych w odniesieniu do nośnika mogłoby tutaj zostać powtórzonych.

3. Funkcjonalny kontekst dzieła sztuki

Nawet nie wnikając bliżej w różnice pomiędzy pewnym (wy)tworem materialnym, nim jako nośnikiem dzieła sztuki, a dziełem sztuki jako *continuum* czy *continuami* obrazów, łatwo uprzytomnić sobie można, że dzieło sztuki określa wiązane z nim przeznaczenie. W zależności od założonego, przyjmowanego czy nadawanego przeznaczenia ten sam nośnik stanie się tym, a nie innym dziełem, które istnić się będzie tym, a nie innym obrazem (ściślej: *continuum* obrazów). Przeznaczenie – innymi słowy cel, funkcja (sens, znaczenie) – wyznacza odpowiedni, właściwy mu kontekst, lokuje nośnik/dzieło w tym kontekście.

Uwaga: kontekst funkcjonalny dzieła nie jest tożsamy z otoczeniem jego ekspozycji, pewne elementy otoczenia stają się funkcjonalnym kontekstem dzieła, zależnie od owego przeznaczenia, sensu wiązanego z „działaniem" dzieła (wraz z jego zmianą inne elementy otoczenia nabierają znaczenia, a jeśli te same, to odmienne stają się znaczenia).

Uwaga: kontekst funkcjonalny wyróżniamy pochodnie wobec funkcji. Jak wiadomo, wylicza się wiele rodzajów funkcji: dekoracyjne, religijne, patriotyczne, rozrywkowe, terapeutyczne, wychowawcze itp. Jeśli nawet dzieło sztuki miałoby nie pełnić żadnej funkcji, jeśli nie służyłoby do czegoś, w sobie samym mając rację i sens swego istnienia, to wówczas nie istniłoby się nigdzie: wymaga ono miejsca i okoliczności, więcej, wymaga szczególnego odnoszenia się do miejsca i okoliczności jego ekspozycji.

4. Przedmiot obrazu. Przedmiot?

To, czego obraz jest obrazem, nazywam ogólnie „przedmiotem". Nie bez zastrzeżeń. Tym „przedmiotem" może być ktoś, osoba, bynajmniej nie przedmiotowo traktowana. Pewien „przedmiot" może posiadać także tzw. sztuka bezprzedmiotowa, abstrakcyjna. Jeśli dzieło sztuki jako obraz zawsze posiada pewien przedmiot, to jeśliby w ogóle nie miało jakiegoś „przedmiotu", tym sam nie byłoby obrazem.

Dzieła sztuki, które same stają się „obiektami artystycznymi", w których chodzi o nie same i nie chodzi już o nic poza nimi czy o coś, co przez nie, są obrazami. Do natury obrazu należy bowiem to, że „nikt nie może oddzielić obrazu jako takiego od tego, czego jest on obrazem"[9] (Mistrz Eckhart, *Kazanie 43*).

Jeśli nawet użycie zwrotu „przedmiot obrazu" należałoby tu traktować czysto technicznie, nie jest to kwestią czysto terminologiczną, sprawą konwencji. Czy to, czego obraz jest obrazem, jest przedmiotem? W każdym wypadku? Pojęcie przedmiotu niesie ze sobą wiele znaczeń, których adekwatność wobec sfery obrazów wydaje się ograniczona. Podobnie jak obraz zawsze jest obrazem czegoś, tak przedmiot jest zawsze przedmiotem dla jakiegoś podmiotu. To ważne, mamy tę trójkę: podmiot – obraz – przedmiot. W epistemologicznych teoriach relacji podmiot – przedmiot ów trzeci, zapośredniczający relację element bywał charakteryzowany jako „zjawisko", „przejaw" (Kantowskie *Erscheinung*), „wygląd" czy „przedstawienie" (*Vorstellung*). Wymienione tu charakterystyki podkreślają, że właśnie przedmiot jest determinantą obrazu, określa, warunkuje go (to on się zjawia, przejawia, przedstawia, ale: w czyichś oczach). Nawet w przypadku czczej fantazji wyobrażane dyktuje pewne warunki.

Nie można wykluczyć takich rodzajów doświadczenia, w których ta relacja ma niejako przeciwny zwrot: stroną aktywną, czymś, co daje impuls, inicjuje, i w tym znaczeniu podmiotem byłoby wtedy to, czego obraz jest obrazem. Wreszcie czy niemożliwe są sytuacje w istocie niemające przedmiotowo-podmiotowego charakteru?

O ile pojęcia podmiotu i przedmiotu są adekwatne w odniesieniu do tego rodzaju obrazów, które są odbiciami czy odwzorowaniami (mówię w takich przypadkach „obraz-odbicie"), to dalece nie przy-

[9] Mistrz Eckhart *Kazania* W. Szymona (tł.) Poznań 1986 s. 282.

stają do obrazów, które są uobecnieniami („obraz-uobecnienie"). W gruncie rzeczy zwodzą. Przedmiotowe ujmowanie wyklucza uobecnienie Innego.

W odniesieniu do obrazów-uobecnień, do relacji, do estezy, właściwej obrazom-uobecnieniom, zamiast o „przedmiocie" trafniej byłoby mówić o „oryginale" lub o „pierwowzorze" obrazu (dlatego piszę „przedmiot", by przez cudzysłów wyrazić dystans do tego określenia). Tam, po stronie oryginału, leży źródło (*origin*).

5. Świat („przedmiotu") obrazu

Rzeczywistość, do której należy czy do której się odnosi „przedmiot" obrazu, w szczególności jako życiowy kontekst, świat tego, czego obraz jest obrazem. W oderwaniu od tego kontekstu „przedmiot" jest niczym, nie ma sensu (ani bezsensu). Kontekst ten, świat, zasadniczo pozostaje założony, domyślny, domniemany – wyznaczony jest przez pewne idee właściwe dla odpowiadającego mu światooglądu (*Weltanschauung*, to ogląd świata, a nie pogląd na świat, w przeciwieństwie do przekładu polskiego przekład angielski to akcentuje: *world-view*).

6. „Podmiot" obrazu

Problem podmiotu obrazu dalece został już omówiony powyżej – wiąże się ściśle z problemem przedmiotu.

Pamiętamy pytanie, czy para tych pojęć jest zawsze i w jakiej mierze adekwatna do relacji obrazowej. Kolejne zastrzeżenie: skoro sam artysta, autor dzieła, jest widzem – kimś wypatrującym, w konsekwencji z ostrożnością, nie bez zastrzeżeń musi zostać potraktowane określanie go przy pomocy kategorii podmiotu. Widz jest podmiotem, gdyż przyjmuje i podejmuje, uczestniczy lub odrzuca… Wypatrując, wynajduje, odnosi. Tworzy obraz!

Obraz jest zawsze obrazem dla kogoś (w czyichś oczach) i dzięki niemu, jego aktywności spełniającej się w widzeniu. Dlatego też dzieło malarskie czy rzeźbiarskie jako obraz istni się dzięki widzowi.

Ta aktywna rola podmiotu w powstaniu obrazu, rola „subiektu" nie oznacza, że obrazy mają subiektywny charakter, że zależą od „widzi-mi-się" danego widza. „Każdy widzi inaczej"? Jeśliby nawet każdy widział inaczej, to nie znaczy, że wzajem nie możemy wykroczyć poza swój punkt widzenia i w dialogu wzajem „otwierać sobie oczu", na przykład starając się uprzystępniać innym swój punkt widzenia (mówiąc o tym, co z niego widzimy). Co jeszcze jednak donioślejsze, obcując z dziełem stajemy przed zadaniem wyjścia poza własny punkt widzenia, przed zadaniem szukania i odkrycia punktu bardziej owocnego, płodnego. Animującego obraz, pozwalającego mu wzrastać, a przede wszystkim bardziej adekwatnego do „przedmiotu" obrazu, do rzeczywistości otwierającej się przede mną! Przede mną czy na mnie? Otwierającej czy chociażby przeczuwanej, domniemanej?

Punkt widzenia: w sensie dosłownym to położenie naszych oczu (miejsce, z którego patrzymy), szerzej to sposób odnoszenia się, rodzaj przyjmowanej postawy.

To w widzeniu (odpowiednio: w słyszeniu, dotykaniu…) dokonuje się „transfiguracja": przeistoczenie nośnika (np. malowidła) w obraz, a to dzieje się wraz z uczynnianiem determinant obrazu. Widz uczynnia – w tym jest czynny, aktywny!

Podmiot idealny?

Podmiot idealny nie zachowuje swojej faktycznej postawy, z jaką przyszedł do dzieła. Swych oczekiwań, swego światooglądu, swego ja czy swojej osobowości nie ma za miarę dzieła („za miarę wszystkich rzeczy"). Kto tak czyni, ten w dziele spotyka tylko to, co mu odpowiada lub nie odpowiada (co mu nie odpowiada jako jemu nieodpowiadające, a nie w tego czegoś swoistości, autonomii…). Kto tak czyni, ten znajduje tylko refleksy, echa własnej duszy (narcyzm?)? Kto tak czyni, ten żyje swymi upodobaniami, wartości utożsamia z podobaniem lub niepodobaniem się.

Podmiot idealny nie spotyka tylko tego, co go porusza, odpowiednio do swych własnych nastawień; gotów jest je porzucić. Odsunąć, zawiesić… Swej wrażliwości nie ma za coś ostatecznego, lecz podejmuje próby uwrażliwienia się… Otwarcia… Próbuje przyjąć inne, odmienne punkty widzenia. Szuka owocnego punktu widzenia – to mało, ryzykuje punkt widzenia, którego owocność nie jest już uprzed-

nio zdefiniowana przez to, jaki jest, w co wierzy, czego oczekuje… Ryzykuje wchodząc w nowy sposób odnoszenia się…

Od-czuwanie jest przecież istotą twórczości[10]. Każde jest interpretacją – o ile nie jest pseudointerpretacją…

Idealny podmiot wchodzi w wielość punktów widzenia, wchodzi w ruch, w którym podejmuje próby odnoszenia się na wiele sposobów, wypatrując w tym, co dzięki nim się pojawia, nasłuchując… Daje się porwać grze wielu aspektów dzieła – aspektów, oblicz, czyli obrazów, a skoro obrazów, to (i) „przedmiotów" w nich się uobecniających – „pozwala im budzić w sobie echa" (por. A. de Saint-Exupery: „co pozwoliłoby przedmiotom budzić w sobie wzajemne echa"[11]).

7. Ideatyczne konteksty obrazu

Istotnym pozasubiektywnym czynnikiem określającym obraz są idee, w szczególności określają one przyjmowany punkt widzenia. Obraz określa się w odniesieniu, w kolejnych odniesieniach do elementów, grup wieloświata idei. To kolejna determinanta obrazu, jego kontekst ideatyczny.

Wprowadzam określenie „ideatyczny", wiążąc z nim to właśnie znaczenie: odnoszący się do idei, związany z ideami, właściwy ideom. Znajdujące się w obiegu słowa „ideowy" oraz „ideologiczny", jakkolwiek wskazują na związek z ideami, to jednak zbytnio obciążone są konkretnymi, dodatkowymi znaczeniami, których tu nie chcę przywoływać.

Idee: pojęcia, koncepcje, opowieści, mity, ideały, wartości, problemy-pytania, teorie... Idee pozostają w tych czy innych relacjach, tworząc szczególne uniwersum, w którym można wyodrębnić różne poduniwersa. To wieloświat, ale zarazem jeden świat idei.

Ponieważ wchodzące w grę (!) idee mogą przynależeć do różnych, względnie samodzielnych, szczególnych kręgów ideowych czy zbiorów idei – np. nauka, magia, religia, teologia – skłonny byłbym użyć

[10] Zob. J. Krupiński *Od-czuwanie – istota twórczości. Szkic o aktywnym charakterze kontemplacji* „Estetyka *i Krytyka*" 2003 nr 5; wersja poszerzona tego tekstu dostępna na stronie www.krupinski.asp.krakow.pl.

[11] A. de Saint-Exupéry *Twierdza* A. Olędzka-Frybesowa (tł.) Warszawa 1998 s. 316.

właśnie określenia „wieloświat idei". Jednak to jeden świat, nawet jeśli składające się nań podzbiory zawierają wzajem sprzeczne elementy. Nie twierdzę przy tym, że jakikolwiek obraz może pojawiać się dzięki włączeniu lub poruszeniu całego wieloświata idei. Nawet przez to, że sam coś weń wnosi.

Liczba mnoga: dane dzieło może być osadzone, zakorzenione w kilku kontekstach, jeśli nawet jeden z nich dominuje, na przykład kontekst religijny, obyczajowy, moralny, społeczny, historyczny, naukowy bądź techniczny…

Jak wiadomo, o uniwersum idei uczył Platon. Platonik lokowałby tam praobrazy. Historia idei wskazuje, iż same idee myślane były obrazowo. Złagodzony platonizm w tym uniwersum lokuje obrazy, pojęcia, teorie (θεωρίας, pierwotnie: „widoki", „wglądy"), mity, wartości... W XX w. znaczące reinterpretacje platońskiego świata idei dają także K. G. Jung („nieświadomość zbiorowa", archetypy początkowo nazywał „praobrazami"), N. Hartmann („duch obiektywny") czy K. R. Popper („Świat nr 3") – tak pojęty świat idei nie ma już statusu absolutu, ostatecznej Rzeczywistości. Wspomnieć można także, że z myślą o sztuce podobną koncepcję formułuje André Malraux (bodajże w ogóle nie wspominając inspiracji w myśli Platona). Pisze o *musée imaginaire*, „muzeum wyobraźni". Wyjaśniając krótko: to zbiór obrazów, do których odwołuje się nasza wyobraźnia (czyli zdolność tworzenia obrazów) na przykład w doświadczeniu konkretnego tworu, dzieła.

W doświadczeniu dzieła, w stawaniu się obrazu idee mogą być czynne na kilka sposobów. Przede wszystkim pewne idee określają postawę „podmiotu", jego sposób odnoszenia się, ujmowanie, nastawienie. Wyznaczają przyjmowaną przez patrzącego, przez „widza", perspektywę. Perspektywę, czyli punkt i kąt widzenia (to zarazem perspektywa obrazu). Wyznaczają horyzont jego spojrzenia, czyli krąg, w granicach którego wypatruje, po który widzi – „widnokrąg" („podmiotu") obrazu. Po drugie, pośrednio, na drodze projekcji perspektywy czy horyzontu podmiotu, jako jego projekcje wyznaczać mogą sens, znaczenie, wartość, istotę „przedmiotu" obrazu. W jakiejś mierze, wyznaczonej przez inne determinanty obrazu, przede wszystkim dzieło jako nośnik, projekcje te nie mogą być dowolne. To, na co ktoś rzutuje czy próbuje rzutować pewne treści swego umysłu czy swych zmysłów, swego ciała, nie jest tutaj obojętne – w przeciwnym razie dla wyłaniającego się obrazu obojętny byłby nośnik (obraz ist-

niałby rzekomo już „w głowie" podmiotu, a bez znaczenia pozostawałoby, czy jeszcze wtórnie zostanie rzucony na jakiś ekran).

Nie wyklucza to tej twórczej możliwości, że patrzący zmienia perspektywę i horyzont w toku obcowania z dziełem – a wraz z tym ukazują mu się odmienne obrazy. Ten nowy nie musi zastępować pierwszego i wykluczać go; mogą one wchodzić w tę czy inną interakcję, grę.

(Dobry fałszerz trafia w przyjęty przez siebie punkt widzenia. Dopóki reprezentuje panujący w jego kręgu punkt widzenia, dopóty jego falsyfikat nie zostaje rozpoznany jako taki. Na poziomie materialnym przeakcentowane zostają cechy malowidła doniosłe z danego, przyjętego punktu widzenia).

Dzieło, na przykład malarskie, jako obraz określa się w odniesieniu do świata idei (w szczególności ujawnianych przez inne dzieła). To odnoszenie czy odniesienie dzieła jako obrazu do idei może mieć dwojakie ukierunkowanie: dzieło odnosi nas do pewnych idei bądź zostaje przez nas odniesione do pewnych idei? Idee przywołuje, skupia, wiąże, do pewnych idei odnosi, a z drugiej strony właśnie (poniekąd odwrotnie) zestawione z pewnymi ideami, w świetle tych czy innych idei jest widziane. Nie chodzi o nasze skojarzenia (sfera psychiczna), lecz o związki idei (sfera duchowa)!

Nie można przesądzać, że w doświadczeniu estetycznym jako takim muszą zostać pominięte wszelkie możliwe pozaestetyczne czy pozaartystyczne znaczenia wiązane z nośnikiem obrazu. Taki estetyzm prowadzi do negacji obrazu jako obrazu, negując znaczenie estetyczne jego związku z tym, czego jest obrazem, i całej dziedziny, do której taki „przedmiot" należy (estetyka „czystej formy").

Można wyodrębnić ideatyczne konteksty: teoretyczny („literatura") oraz obrazowy („imaginatura") – jakkolwiek nie oznacza to, że dzieli je przepaść.

„Literatura"

Znaczenie kontekstu teoretycznego w sztuce negują wyznawcy przekonania, zgodnie z którym pomiędzy dziedziną obrazów a dziedziną słów, pojęć, koncepcji, teorii występować ma rozdział wykluczający łączność i wzajemne dopełnianie się. Przekonanie to miałoby znaleźć uzasadnienie w tym, jakoby na przykład czyste malarstwo było wolne od „literatury", byłoby sprawą oka, żywiołem samego widzenia. Zwo-

lenników tego stanowiska zapytać należy, czy samo oko cokolwiek widzi, czy „oko" to gałka oczna. A przecież w procesie widzenia bierze udział także nawet nie tyle mózg, ile umysł. Gdzie zmysł, gdzie umysł, tam i tu, o czym „dobrze wie" język polski, jest mysł – myśl! Słowa, a tym bardziej litery, mają także komponentę obrazową (poezja!).

O kontekście „teoretycznym" pozwala w szczególności mówić efekt *déjà dit* (to, co już powiedziano): słowa (pojęcia), zdania (opisy, teorie), „myśli", na których tle, czy w odniesieniu do których, określa się dzieło – z perspektywy (idealnego?) odbiorcy. Jednak na kontekst „teoretyczny" nie składają się tylko elementy literatury.

Dzieło nawiązuje lub może być odniesione do pewnych wypowiedzi, zdań, „myśli". Przywołuje je, narzucają się w związku z nim – pamiętane, żywe, chociażby w nieuświadomiony sposób, określają obrazy, którymi dzieło się istni.

Jeśli autorowi dzieła zależy na ukierunkowaniu uwagi i skojarzeń odbiorcy, może dobrać i użyć możliwie trafnych słów i sformułowań w tytułach prac: poszczególnych dzieł, całego cyklu. Te zwykliśmy traktować jako integralnie przynależne do dzieła, w przeciwieństwie do tekstów i wypowiedzi artysty stanowiących formę autokomentarza (nie rozważę tutaj przypadku sztuki konceptualnej).

„Imaginatura"

Kontekst obrazowy dzieła to swego rodzaju „imaginatura". Termin ten wprowadzam przez analogię do słowa „literatura" (to, co uformowane, zrobione z liter; wedle *Oxford English Dictionary* dosłownie to *acquaintance with letters*, czyli „obycie z literami"; jak pamiętamy, *illiterate* to analfabeta). W imaginaturze chodzi o *images*. Toteż synonimem imaginatury nie jest pinakoteka, czyli zbiór dzieł malarstwa i rysunków (*pinacotheca = picture gallery*; *picture = painting or drawing*).

Podobnie jak „obycie z literami", dla uczestnictwa w kulturze, a w szczególności w jej wytworach o charakterze wizualnym, ważne jest obycie z obrazami. Brak takiego obycia także jest rodzajem „analfabetyzmu" (wizualnego, plastycznego, artystycznego). Niemniej czy w wypadku każdego człowieka jego imaginatura jest szersza od zbioru obrazów, które widział (dzieł obrazowych, zjawisk czy widoków)?

Bogatsza, jeśli w nieświadomości czy genach nosimy obrazy „wrodzone", praobrazy (w ten sposób Jung początkowo określał archetypy).

Przez imaginaturę dzieła rozumiem zbiór wszystkich obrazów składających się na jego kontekst. Obrazów współokreślających je, dających się włączyć w jego sens, do- i współokreślających jego sens – dzieła jako obrazu czy *continuum* obrazów.

Z imaginaturą wiąże się efekt *déjà vu*. „Déjà vu", pojęte dosłownie, jako to, co już widziane, co już widziano, a na tle czego, w czym, wobec czego określa się dzieło (w perspektywie odbiorcy dzieła).

Imaginatura dzieła albo inaczej obrazowy kontekst dzieła to zbiór (sieć) obrazów, które wchodzą w relacje z danym dziełem, określając jego sens – z perspektywy potencjalnego (idealnego?) widza, słuchacza – patrzącego, słuchającego…

Analfabetami wyobraźni, widzami, którzy niewiele widzieli i nie potrafią wiązać, odnosić, bywają często tzw. „odbiorcy".

Nawet artyści „tworząc" mogą nie widzieć własnego dzieła: to znaczy nie widzą w istocie obrazów, jakimi istni się wykonana przez nich praca (nigdy nie wypatrzą wszystkich możliwości). Czy jednak nie jest twórcza dlatego, że przekracza ich myśli, ich samych? Co cudowne, (arcy)dzieło wyróżnia to, że nikt nigdy nie ogarnie wszystkich obrazów, którym może ono pozwolić się pojawić. (Arcy)dzieło obrazami istnić się może nieskończenie. Obrazami, czyli wyglądami, aspektami, profilami, sylwetami… Rzeczywistości?

Determinants of a Work of Art: a Continuum of Images

A work of art exists through images. The determinants of a work of art seen as an image are the following: vision; the carrier of the image, the object produced and/or the chosen artefact; the surroundings of the carrier, in which it is placed; the functional context of the work the "subject" of the image, i.e., what is seen, the thing portrayed in the image; the world of the "subject" of the image; the onlooker, the viewer of the image; the "ideatic" context of the image, and of its subject in particular ("the world of ideas"). Essentially, the category of "image" determines the character of a work of art. Yet on a more basic and original level, it determines the very way the human world exists, and human beings themselves. Thus art becomes significant for human beings.

Janusz Krupiński – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

AGNIESZKA MAJ

CIAŁO JAKO PONOWOCZESNY „PROJEKT ESTETYCZNY"

Pojęcia „estetyki" i „piękna" w odniesieniu do ciała ludzkiego zyskują dziś specyficzne rozumienie. O pięknie ciała nie stanowią już nadrzędnie obowiązujące reguły, ale indywidualne wyobrażenia każdego człowieka, konfrontowane z wzorcem cielesności obecnym w przekazach medialnych. Artykuł ten ukazuje, w jaki sposób proces estetyzacji życia codziennego, opisywany jako jedna z cech społeczeństw ponowoczesnych i kultury konsumpcji, przyczynia się do postrzegania ciała ludzkiego jako swego rodzaju „estetycznego projektu", podporządkowanego obranemu przez jednostkę stylowi życia.

Jak zauważył Wolfgang Welsch, jedną z cech społeczeństw ponowoczesnych jest estetyzacja codziennego życia, przejawiająca się w tym, że „tradycyjne cechy sztuki przenosi się na rzeczywistość, codzienności nadaje się artystyczny charakter"[1]. Włączenie estetyki we wszystkie obszary życia można dostrzec w wielu dziedzinach, na przykład w aranżacji przestrzennej miast, środowiska naturalnego, skłonności do otaczania się ładnymi przedmiotami. Zdaniem Welscha współczesny człowiek to *homo aestheticus*: „jest on człowiekiem wrażliwym, wykształconym hedonistą, a przede wszystkim ma wysublimowany

[1] W. Welsch *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy* [w:] *Sztuka i estetyzacja* K. Zamiara, M. Golka (red) Poznań 1999 s. 13.

gust"[2]. Cechuje go wysoki poziom kompetencji estetycznej, którą nieustannie doskonali, dążąc do stylizacji wszystkiego wokół, także swej duszy i ciała. Welsch dostrzega jednak w tym procesie swego rodzaju upadek dawnych, obowiązujących powszechnie i wyznaczających standardy norm estetycznych oraz wskazuje na ich relatywne pojmowanie jako społecznego lub jednostkowego „projektu", który obowiązuje jedynie w danym miejscu i czasie[3]. Estetyzacja ma służyć zaspokojeniu hedonistycznej potrzeby czerpania przyjemności z używania wystylizowanych przedmiotów czy przebywania w upiększonym otoczeniu i skupia się jedynie na powierzchowności, nie służąc żadnym wyższym celom poza dostarczaniem przeżyć. Proces ten przyczynia się do porzucenia modernistycznej wizji estetyki, według której „prawdziwa sztuka i prawdziwe piękno opierają się na niezmiennych regułach-normach"[4] i przejściu do estetyki postmodernistycznej, dopuszczającej elementy „antyestetyki" w imię wolności jednostki[5]. W tym artykule chciałabym zastanowić się, w jaki sposób wpływa to na charakterystyczne dla ponowoczesnych społeczeństw pojmowanie ciała ludzkiego, które każdy może stylizować zgodnie z obranym indywidualnie „projektem".

Mike Featherstone, pisząc o estetyzacji życia codziennego, odwoływał się do definicji stworzonej przez Jeana Baudrillarda i tak jak on miał na myśli szereg zjawisk, które sprawiają, że „sztuka przestaje być osobną, wydzieloną rzeczywistością; przenika procesy produkcji i reprodukcji, dzięki czemu wszystko, nawet codzienne i banalne życie, nabiera znamion sztuki i staje się estetyczne"[6]. Podobnie jak John Urry (2007) czy Alexandra Howson (2004), Featherstone łączył pojawienie się tendencji do estetyzacji z narodzinami kapitalizmu, procesami industrializacji i urbanizacji. Wywodził ją od intensywnego rozwoju ośrodków miejskich w epoce industrialnej, kiedy to kształtował się nowy rodzaj miejskiego krajobrazu z wydzieloną przestrzenią publiczną. Świadczą o tym dokonywane w tamtym okresie reorganizacje centrów wielu stolic europejskich (na przykład Paryża). W ów-

[2] Tamże, s. 19.

[3] Tamże.

[4] *Powszechna encyklopedia filozofii* A. Młynarczyk i in. (red.) t. 3 Lublin 2002 s. 226.

[5] Tamże.

[6] M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego* [w:] *Postmodernizm: antologia przekładów* R. Nycz (red.) Kraków 1997 s. 308.

czesnych miastach pojawiły się takie miejsca jak bulwary, kawiarnie czy sklepy. Przebywając w tej przestrzeni, można było „więcej widzieć i być widzianym”[7]. Stwarzała ona możliwość obserwowania innych ludzi, porównywania się z nimi i naśladowania ich. Oddziaływanie przestrzeni miejskiej polegało również na tym, że dostarczała ona zmysłom wielu bodźców i stała się miejscem kształtowania nowych doświadczeń, z jednej strony wizualnych, a z drugiej – estetycznych. Miało to swoje konsekwencje na przykład dla rozwoju mody, która przestała być wyłącznie przywilejem elit, a stopniowo angażowały się w nią coraz szersze grupy społeczne. Przyczyniło się to do wprowadzenia elementów estetycznych do życia codziennego, ponieważ moda egalitarna nie odwoływała się wyłącznie do wyrobionych gustów estetycznych, ale czerpała z różnych porządków. Estetyka przestała kojarzyć się tylko z dziedziną sztuki „wysokiej”, wymagającej kompetencji i umiejętności odróżnienia tego, co piękne. Moda rozprzestrzeniła się też na inne niż tylko kreacja ubioru dziedziny życia, a wraz z nią popularyzacji uległa tendencja do upiększania rzeczywistości, znajdując swe odzwierciedlenie na przykład w aranżacji przestrzeni miejskiej czy sposobie urządzenia mieszkania.

Krajobraz ten pełen był zmieniających się obrazów, co nadawało mu nierealnego, baśniowego charakteru[8]. Za pomocą obrazów oddziaływały rozwijające się w tamtym czasie prasa, kino czy fotografia oraz rodzące się branże reklamy i mody. Przyczyniły się one do ukształtowania nowego rodzaju wrażliwości zmysłowej, gdzie istotną rolę odgrywała percepcja wzrokowa. Ten rodzaj oddziaływania wykorzystują na przykład współczesne media.

Inną ważną dla rozpowszechnienia procesu estetyzacji życia codziennego konsekwencją przemian okresu industrializacji było zwrócenie uwagi na estetyczny wymiar towarów[9]. Jak już wspomniałam, istotny element zreorganizowanej miejskiej przestrzeni stanowiły sklepy i domy towarowe. Aranżacje sklepowych wystaw miały przyciągać wzrok, aby zachęcić przechodniów do wejścia do środka. Starano się więc eksponować estetyczne walory oferowanych towarów. Demonstrowano też odwiedzającym, w jaki sposób dobra te mogą funkcjonować w ich codziennym życiu i zmienić je na lepsze, co mia-

[7] J. Urry *Spojrzenie turysty* Warszawa 2007 s. 200–201.

[8] M. Featherstone *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego* wyd. cyt. s. 311.

[9] Tamże, s. 310–311.

ło na celu wywołanie zaangażowania emocjonalnego i chęci kupowania. Zakupy zyskały dodatkowo wymiar czynności wizualnej[10]. Dziewiętnasty wiek to także czas tworzenia się w wielkich miastach, takich jak Paryż, artystycznych kontrkultur, które próbowały wytworzyć własny styl życia, odróżniający je od innych grup społecznych. Sposobem manifestowania wyższości nad masami było dla nich poszukiwanie coraz to nowych doznań estetycznych, „potrzeba kształtowania egzystencji w estetycznie zadowalającą całość"[11].

Zdaniem Featherstone'a procesy estetyzacji życia codziennego zainicjowane w dobie industrializacji przenikają rzeczywistość dzisiejszych społeczeństw ponowoczesnych[12], a wiele z opisanych powyżej tendencji zostało podchwyconych i wykorzystanych, aby podtrzymać zainteresowanie produktami konsumpcyjnymi – stały się, wraz z rozwojem konsumpcji na skalę masową, myślą przewodnią kultury konsumpcji. Oto kilka przykładów.

Kultura konsumpcji wykorzystuje modę, aby wzbudzić zainteresowanie klientów dobrami konsumpcyjnymi. Jak zauważył Welsch:

> Ponieważ mody estetyczne są szczególnie krótkotrwałe, nigdzie popyt na nowości nie pojawia się tak szybko i niezawodnie jak w przypadku produktów stylizowanych estetycznie […]. Ponadto produkty, które ze względów moralnych albo zdrowotnych stają się coraz mniej popularne, dzięki estetycznej nobilitacji powracają do łask i znowu cieszą się popytem. Konsument nabywa przede wszystkim kosmetyczną aurę, a dopiero później sam produkt[13].

Właściwa modzie czynność stylizowania, zmiany powierzchowności, służy tu jako narzędzie promowania produktów, które bez tej kolorowej otoczki nie zwróciłyby niczyjej uwagi. Strategia ta uległa współcześnie popularyzacji głównie za pośrednictwem nowoczesnych mediów wizualnych. Ponieważ posługują się one obrazem, możemy nawet doszukiwać się pewnej analogii ich oddziaływania do opisywanego wcześniej miejskiego krajobrazu w epoce industrialnej. Tak jak

[10] M. Sturken, L. Cartwright *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* Oxford, New York 2001 s. 194.

[11] M. Featherstone *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego* wyd. cyt. s. 306.

[12] Tamże, s. 305.

[13] W. Welsch *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy* wyd. cyt. s. 14.

dawniej wystawy sklepowe przyciągały wzrok klientów barwnymi aranżacjami, tak dziś kusząco oddziałują na nas wyestetyzowane obrazy produktów prezentowane w mediach.

> Według Baudrillarda to właśnie rosnący, gęsty i nieprzerwany strumień wszechobecnych obrazów we współczesnym świecie pchnął nas ku jakościowo nowemu społeczeństwu, w którym zaciera się rozróżnienie na rzeczywistość i obraz, a życie codzienne podlega estetyzacji[14].

Obcowanie z pozbawionymi wszelkiej niedoskonałości obrazami odmienia nasze spojrzenie na otaczający świat. Oczekujemy, że i on będzie pozbawiony brzydoty. Inną myślą przewodnią kultury konsumpcji jest to, że za pomocą „konsumpcji estetycznej”, poszukiwania nowych doznań estetycznych, można stworzyć wyróżniający styl życia. W logice konsumpcji odnosi się to do używania dóbr konsumpcyjnych, posiadających dodaną wartość estetyczną. Poniżej spróbuję pokazać, jak podobny sposób myślenia może odnosić się także do ciała ludzkiego.

Featherstone zauważył, iż jedną z konsekwencji estetyzacji jest pozbawienie sztuki nietykalności[15]. Znaczy to, że sztuka nie jest już jak dawniej oddzielona od życia codziennego, zamknięta w muzeum czy akademii. Ponadto do rangi dzieł sztuki podnosi się również zwykłe przedmioty codziennego użytku i przyjmuje założenie, że sztuką może być dowolna rzecz. Doskonale widać to w nastawieniu współczesnego człowieka do ciała. Cytowany na początku artykułu Wolfgang Welsch, pisząc o *homo aestheticusie*, stwierdził, że ma on tendencję do estetyzacji wszystkiego wokół. Sama mnogość zabiegów upiększających, jakim można poddać ciało, świadczy o tym, jak ważną praktyką społeczną stała się jego stylizacja. W coraz większym zakresie ciała dotyczą też trendy mody. Stosunkowo łatwo dają się zastosować podlegające częstym zmianom tendencje w makijażu, ozdabianiu paznokci czy fryzurach. Ale stylizacja ciała może dotyczyć również jego kształtu (np. dążenie do osiągnięcia odpowiednio szczupłej sylwetki, moda na uwypuklone pośladki), koloru skóry (opalenizna bądź jej brak), jak również trwałego ozdabiania ciała (na przykład

[14] M. Featherstone *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego* wyd. cyt. s. 307.

[15] Tamże, s. 304.

praktyki kolczykowania i tatuowania). Szybkie zmiany trendów mody wywołują swego rodzaju pogoń za nowością, dlatego moda wkracza również w te aspekty cielesności, które dotąd nie podlegały zmianie. Współcześnie trendy mody obejmują na przykład praktyki ingerencji w ciało takie jak korekcje uzębienia, przeszczepy włosów, powiększanie piersi i ust czy liposukcja. Może to dotyczyć także podkreślania bądź zacierania różnicy między płciami i dostępnych w danym momencie wariantów kobiecości bądź męskości obecnych w przedstawieniach mody. Wymóg stylizacji ciała i bycie na bieżąco z kanonami mody odnosi się dzisiaj w równym stopniu do przedstawicieli obydwu płci, reprezentantów wszystkich orientacji seksualnych i kategorii wiekowych. Jako przykład można podać opisany przez Zbyszka Melosika proces „feminizacji kultury”[16], czyli tendencję do wprowadzania na rynek coraz większej gamy produktów upiększających adresowanych do mężczyzn. Zalecenia dotyczące dbałości o wygląd zewnętrzny dotyczą ich dziś na równi z kobietami. Wymóg podążania za modą bez względu na wiek widać natomiast w promowaniu mód w pielęgnacji ciała dla osób starszych i dzieci (na przykład pojawienie się kosmetyków dla osób po 70. roku życia, zestawów do makijażu i stylizacji włosów dla małych dziewczynek).

Podporządkowanie ciała nakazom mody można zinterpretować, odwołując się do cytowanej nieco wcześniej myśli Welscha o nowej wartości, jaką nadaje nieatrakcyjnym już produktom konsumpcyjnym estetyczna stylizacja. Ta potrzeba otaczania się estetycznymi przedmiotami przenosi się także na ciało. Ze względu na ulotność mody ono samo przyjmuje charakter niedokończonego produktu[17]. Dostrzegł to również Baudrillard, którego zdaniem praktyki pielęgnacji ciała nastawione są na podniesienie jego „wartości wymiennej”, a w społeczeństwie konsumpcji ceni się szczególnie dwa walory ciała: piękno i atrakcyjność seksualną[18]. Piękno nie jest tutaj jednak rozumiane jako ideał w sensie estetycznym: coś unikalnego, rzadkiego i niepowtarzalnego, ale sprostania ideałowi wymaga się od wszystkich. Dążenie do piękna polega na mechanicznym powielaniu obowiązującego wzorca. Dlatego celem wielu zabiegów stylizacji ciała

[16] Z. Melosik *Tożsamość, ciało i władza: teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne* Poznań–Toruń 1996 s. 228.

[17] Zob. A. Howson *The Body in Society* London 2004 s. 99.

[18] J. Baudrillard *Społeczeństwo konsumpcyjne: jego mity i struktury* Warszawa 2006 s. 175.

jest usunięcie tych charakterystycznych cech, które mogłyby być uznane za niezgodne z kanonem urody lub zakłócające go, na przykład zmarszczek, znamion, fałdów skóry, nadmiaru tkanki tłuszczowej. Z całą pewnością niespotykany wcześniej na tak dużą skalę dostęp do możliwości modyfikacji ciała w pewien sposób przesuwa granice tego, co uznaje się za piękne. Można powiedzieć, że chirurdzy plastycy standaryzują to, co nazywa się pięknym, lub też narzucają jego określoną interpretację[19].

Mając na co dzień do czynienia z obrazami będącymi wynikiem estetycznej manipulacji specjalistów do spraw cyfrowej obróbki zdjęć, żądamy od naszych ciał, aby pasowały do tej nierealnej i ulepszonej wizji rzeczywistości.

> Wybierając pomiędzy kanałami zaawansowany konsument telewizji ćwiczy się w derealizacji realności, która dokonuje się i bez tego. Obrazy przekazywane przez media nie dają już gwarancji prawdziwości, są w dużej mierze aranżowane i sztuczne, coraz częściej też wirtualność przejawia się w sposobie prezentacji[20].

Podobnie rzecz ma się w stosunku do ciała. Otaczające nas wyestetyzowane wizerunki czynią nas bardziej świadomymi niedoskonałości własnego wyglądu i powodują jeszcze większe nim zaabsorbowanie. Oceniamy swoje szanse na dostosowanie się do prezentowanego w mediach ideału szczupłości, zdrowia i piękna. Osoby niedokładające wszelkich starań, aby nadać swoim ciałom te pożądane społecznie cechy, traktowane są jako leniwe, „zaniedbujące dobre obyczaje”, zamykające sobie drogę do społecznego uznania. Nie różni się to zbyt wiele od epok poprzednich, kiedy za oznakę tego zaniedbania i lenistwa uznawano niechęć do poddawania się zabiegom upiększającym, które z punktu widzenia naszej kultury można by uznać za drastyczne, jak na przykład zwyczaj krępowania stóp w Chinach. Tyle że dziś nakaz sprostania tym wymogom odnosi się nie tylko do elity, ale w równym stopniu do każdego przeciętnego człowieka. Cytując Welscha, można powiedzieć, że „estetyka nie należy już do nadbudowy, ale do bazy”[21]. Nieakceptowalne jest na przykład ciało „zaniedbane” –

[19] Zob. A. Howson *The Body in Society* wyd. cyt. s. 116–117.

[20] Tamże.

[21] W. Welsch *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy* wyd. cyt. s. 16.

noszące oznaki braku należytej kultywacji: niewystaraczająco szorowane, balsamowane, depilowane, perfumowane i trenowane. Można jednak przyjąć, że realizacja nakazów związanych z pielęgnacją ciała leży w zasięgu każdego człowieka. Ale istnieją również aspekty cielesności z gruntu nieestetyczne, związane z fizjologią, chorobą, kalectwem czy procesami starzenia się, będące nieodzowną częścią ludzkiej egzystencji i niedające się kontrolować. Przykładanie tak wielkiej wagi do estetycznego aspektu cielesności sprawia, że to, co dotąd uznawano za naturalne, staje się nieadekwatne. Każdy, najmniejszy nawet defekt ciała, własnego lub cudzego, taki jak cellulit, nadwaga czy zmarszczki, urasta do rangi problemu i wydaje się czymś niestosownym. Ci, którzy nie spełnią społecznych oczekiwań w tym względzie, skazani są na potępienie niezależnie od tego, czy leży to w ich mocy, czy też nie.

Paradoksem kultury konsumpcji jest z jednej strony podtrzymywanie tej skłonności do „oszukiwania" czy też „odgrywania" swojej tożsamości, zaszczepienie w konsumentach przekonania, że przez stylizację ciała mogą wpływać na to, jak odbierają ich inni[22]. Za przykład można tu podać chociażby operacje plastyczne usuwające oznaki starzenia, które nie są przecież w stanie zatrzymać tego procesu, a mogą jedynie usunąć jego widoczne efekty[23]. Nie chodzi tu o odzyskanie młodości, ale o podtrzymanie pozytywnego wrażenia o sobie, udowodnienie, że „jest się na czasie", utrzymanie spójności swego wizerunku. Posługując się językiem Baudrillarda, młodość zostaje w tym przypadku sprowadzona jedynie do znaku podkreślającego wartość jednostki. Potwierdza to też myśl Welscha przytoczoną na początku artykułu: estetyzacja skupia się jedynie na powierzchowności, nie służąc żadnym wyższym celom poza „dostarczaniem przeżyć". Sprawić, aby ciało wydawało się młodsze, szczuplejsze, wyższe, to swego rodzaju gra z drugim człowiekiem, tworzenie iluzji, maskarada. Kontakty społeczne przybierają formę spektaklu. Nadajemy ciału zamierzony efekt estetyczny za pośrednictwem modnych akcesoriów, mających wywołać różnego rodzaju złudzenia: makijaż maskujący prawdziwy i niedoskonały koloryt skóry, ubrania i akcesoria dające ciału

[22] Ten wątek opisuje na przykład Z. Melosik *Młodzież i styl życia: paradoksy pop-tożsamości* [w:] *Młodzież, styl życia i zdrowie. Konteksty i kontrowersje* Z. Melosik (red.) Poznań 2001 s. 25.

[23] Ch. Gilleard, P. Higgs *Ageing and Its Embodiment* [w:] M. Faser, M. Greco *The Body: A Reader* London and New York 2005 s. 119.

korzystniejsze proporcje (buty na wysokich obcasach, bielizna uwydatniająca biust czy wyszczuplająca), ale też sztuczne rzęsy i paznokcie, przedłużanie włosów. Izolujemy od publicznego widoku te momenty, kiedy ciało „wymyka nam się spod kontroli” lub kiedy jest „w trakcie obróbki” – nie uzyskało jeszcze zamierzonego przez nas kształtu. Cały wysiłek włożony w uzyskanie obranej cielesnej kreacji pozostaje poza widokiem innych.

Z drugiej strony kultura konsumpcji postuluje usuwanie oznak zakłamania i konieczność prezentowania innym całej prawdy o sobie[24]. W realizacji projektu, jakim jest ciało, znajduje to odzwierciedlenie w przekonaniu, że wygląd zewnętrzny powinien oddawać wewnętrzne „poczucie siebie” każdego człowieka. Praktyki stylizacji ciała są dla wielu ludzi wyrazem indywidualności i wolności w wyrażaniu swojego „ja”. Niekiedy może to obejmować kształtowanie ciała wykraczające poza ustalone kanony piękna, na przykład celowe oszpecanie ciała, upodobnianie się do zwierząt. Można zinterpretować tego rodzaju działania jako rodzaj „antymody”, „antyestetyki” czy przejawy kontestacji. Niektórzy teoretycy, na przykład Melosik, dopatrują się w nich „zabawy tożsamością”[25]. Argumentują, iż w kulturze konsumpcji media zachęcają nas, abyśmy poprzez zmianę wyglądu eksperymentowali z wizerunkiem, starając się wyróżnić. Inni, jak Paul Sweetman, piszą o tendencji odwrotnej: poszukiwaniu w tego rodzaju praktykach „zakorzenienia w ciele”, dążeniu do nadania mu szczególnych cech, które mogą posłużyć za stały punkt odniesienia właśnie na przekór zmienności i płynności rzeczywistości wokół[26].

Anthony Giddens zauważa jednak:

---

[24] Baudrillard nazywa tę tendencję „kultem szczerości” (J. Baudrillard, wyd. cyt. s. 238). Z kolei Giddens opisuje charakterystyczne dla człowieka żyjącego w epoce „późnej nowoczesności” dążenie do „bycia autentycznym”, czyli zdobycia wiedzy o samym sobie i umiejętności rozdzielenia „ja” prawdziwego od „ja” fałszywego (A. Giddens *Nowoczesność i tożsamość: „ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności* Warszawa 2001 s. 108–110).

[25] Zob. Z. Melosik *Młodzież i styl życia: paradoksy pop-tożsamości* [w:] *Młodzież, styl życia i zdrowie. Konteksty i kontrowersje* Z. Melosik (red.) Poznań 2001 s. 25.

[26] Zob. P. Sweetman *Anchoring the (Postmodern) Self? Body Modification, Fashion and Identity* [w:] „Body and Society” Vol. 5 (2–3) London 1999.

> […] wszystko to, co może przypominać masowy pęd ku narcystycznej kultywacji wyglądu ciała, jest w istocie wyrazem dużo głębszej troski o czynne „konstruowanie" i kontrolę nad ciałem. Istnieje tu idealny związek między rozwojem cielesnym a stylem życia, który przejawia się na przykład w poddawaniu ciała rozmaitym reżimom […]. W dziedzinach reprodukcji biologicznej, inżynierii genetycznej i różnego rodzaju interwencji medycznych ciało staje się przedmiotem wyborów i możliwości, które mają znaczenie nie tylko dla samej jednostki[27].

Według Giddensa chodzi tutaj nie tyle o upiększanie, ile o „konstruowanie siebie", dopasowywanie ciała do projektu własnego życia. Istotnym wymiarem przeniesienia estetycznych wymagań na ciało jest wyeksponowanie powierzchowności jako najistotniejszego w procesie komunikacji interpersonalnej aspektu tożsamości jednostki. Jedną z przydatnych w kontaktach międzyludzkich kompetencji staje się „zarządzanie wrażeniem". Dążymy do kontrolowania naszego ciała: gestów, mimiki, tonu głosu, sposobu poruszania się i wyglądu, dbając o spójność przekazu na nasz temat, jaki chcemy zaprezentować innym. Możemy tutaj dostrzec jeszcze jedną z konsekwencji procesu estetyzacji, czyli przeniesienia sztuki w obszar codzienności: rzeczywistość przybiera dla nas kształt twórczości. To my, niczym artyści, jesteśmy autorami ulepszonych wersji samych siebie.

The Human Body as a Postmodern "Aesthetic Project"

The article shows the ways in which the process of aesthetization of everyday life affects our perception of the human body in postmodern societies. The beauty of the body is no longer defined with reference to the objective aesthetic norms shared by all the members of the society, but it is rather defined individually. The body is shaped according to it, thus becoming an "aesthetic project".

Agnieszka Maj – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

[27] A. Giddens *Nowoczesność i tożsamość…* wyd. cyt. s. 12.

PAWEŁ MOŻDŻYŃSKI

TYM RAZEM POŚWIĘCIMY WŁASNY KOŚCIÓŁ. SACRUM W SZTUCE MŁODYCH ARTYSTÓW

Głównym problemem tekstu Pawła Możdżyńskiego jest obecność sacrum w sztuce młodych polskich artystów. Pierwsza część artykułu jest ukierunkowana na kwestie metodologiczne i wprowadzenie pojęć sacrum, *numinosum*, transgresji, inicjacji. W drugiej części Możdżyński eksploruje sztukę trzech młodych grup: Pracownia Struktur Mentalnych, Galeria „Praca" i Galeria „Dzika 6 na 79". Autor analizuje wiele różnych dzieł sztuki, między innymi prace z kręgu sztuki ciała, performance, wideo.

Wstęp: spisek sztuki?

Sztuka jako taka jest już zaledwie
metajęzykiem banalności.

Jean Baudrillard[1]

O wątkach sakralnych w sztuce nowoczesnej napisano już wiele. Mistyczne inspiracje „ojców abstrakcji" – Malewicza, Kandyńskiego, Mondriana – są powszechnie znane, tak jak i poszukiwania odmiennych stanów świadomości w twórczości dadaistów, surrealistów czy

[1] J. Baudrillard *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki"* S. Królak (tł.) Warszawa 2006 s. 47.

Witkacego. Dobrze udokumentowane i przebadane są fascynacje sacrum (post)awangardzistów drugiej połowy XX wieku, do których zaliczyć można: Kleina, Rothko, Cage'a, Paika, Kantora, Nowosielskiego, Beuysa, Natalię LL, Kijewskiego, Violę, polską sztukę krytyczną itd.[2]

Czytając *Spisek sztuki* Jeana Baudrillarda, można odnieść wrażenie, że artystyczne fascynacje sacrum są jedynie historią, bowiem sztuka – jak patetycznie wieścił socjolog francuski – nie jest już niczym więcej jak „swoją własną reklamą". Co więcej, sztuka bierze udział w „spisku", w „zbrodni" (sic!), jaką jest „ujawnianie tajemnicy", jest przez to „pornograficzna"[3].

Na przekór wizjom Baudrillarda (którego starsze teksty darzę uwielbieniem) zapytam: czy młodzi artyści na początku drugiej dekady XXI wieku poszukują mistycznych korzeni twórczości? Czy dla artystów debiutujących w polu sztuki w drugiej dekadzie XXI wieku świętość, religijność, tradycje kościelne są interesujące jako tematy do zgłębiania i obszary transgresji artystycznych?

Moje badania wskazują na to, że w polu sztuki podejmowane są poszukiwania różnych form sacrum. W niniejszym tekście zanalizuję przykłady takich eksploracji. Zacznę jednak od określenia obszaru badań, technik badawczych, materiału, podstawowych definicji.

Metoda i podstawowe pojęcia

Techniki badawcze, zakres badań, pole sztuki

Wokół dzieła sztuki rozprzestrzenia się pole znaczeń i narracji, które jest „otwarte"[4]. W swoich badaniach, których owocem jest niniejszy

[2] Nie jest możliwe, by wymienić w jednym zdaniu najważniejszych artystów poszukujących sacrum w przestrzeni sztuki. Także wielu badaczy i teoretyków zgłębiało inspiracje mistyczne w sztuce XX i XXI wieku. Niniejszy wywód jest fragmentem moich wieloletnich badań nad współczesnymi sztukami plastycznymi (wizualnymi). Najpełniejszy obraz moich ustaleń oraz obszerna bibliografia prac innych badaczy zob. P. Możdżyński, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011.

[3] J. Baudrillard *Spisek sztuki…* wyd. cyt. s. 76, 82–83.

[4] Por. U. Eco *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych* L. Eustachiewicz i in. (tł.) Warszawa 2008.

wywód, próbuję odczytać owe narracje przebiegające przez pola znaczeniowe dzieł sztuk wizualnych. Poniżej przedstawię fragment swoich badań tekstów (wypowiedzi artystów i kuratorów), dokumentów wizualnych dostępnych w formie drukowanej i zamieszczonych w przestrzeni internetu. Niżej będę cytował te wypowiedzi, które uznam za modelowe i konieczne do zrozumienia opisywanych przeze mnie zjawisk dziejących się w sztuce współczesnej. Będę korzystał także z materiału badawczego, który zebrałem na drodze obserwacji uczestniczących przeprowadzonych w trakcie performance'ów, akcji i wernisaży.

I jeszcze jedno zastrzeżenie: wiele dyskusji o sztuce współczesnej i dziełach sztuki rozbija się o kwestie definicyjne. Pytania typu: „co to jest dzieło sztuki?", „czym dzieło różni się od «zwykłego» przedmiotu materialnego?", „gdzie są granice sztuki?" czy wreszcie „jaka jest definicja sztuki?" pozostają w dzisiejszej dobie oznaczone dużym znakiem zapytania. Sztuka jest rozległą, wewnętrznie zróżnicowaną i wciąż zmieniającą się przestrzenią znaczeń i praktyk kulturowych, którą dziś można jedynie zdefiniować poprzez odwołania instytucjonalne. W swoim tekście będę używał pojęcia „pole sztuki" w rozumieniu Pierra Bourdieu[5]. Tak więc wyznacznikiem sztuki i dzieła będzie to, czy dana sytuacja czy przedmiot są uznane za performance artystyczny/dzieło, czy znajdują się w polu instytucjonalnym sztuk wizualnych/plastycznych. Podejście instytucjonalne pozwala mi na objęcie badaniami wszystkich zdarzeń definiowanych jako artystyczne i rozgrywających się w instytucjach sztuk wizualnych, jakimi są galerie, także tych, w których brali udział muzycy. Poddam również analizie wypowiedzi muzyków, które ukazały się w materiałach wydawanych przez galerię sztuk wizualnych.

W dalszej części tekstu chciałbym poddać badaniu trzy przedsięwzięcia z pola sztuk plastycznych/wizualnych: zeszyt „Doznania mistyczne" Pracowni Struktur Mentalnych, działania Galerii „Praca" oraz wydarzenia rozgrywające się w przestrzeni Galerii „Dzika 6 na 79".

[5] Zob. P. Bourdieu *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia* P. Biłos (tł.) Warszawa 2005; P. Bourdieu, L. J. D. Wacquant *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej* A. Sawisz (tł.) Warszawa 2001 s. 76–99. Tak zarysowane pole sztuki „profesjonalnej" pozostawia poza granicami moich zainteresowań skądinąd ciekawe pola sztuki dewocyjnej czy amatorskiej, oczywiście przy zastrzeżeniu braku wyraźnych granic pól kulturowych.

Sacrum, communitas, liminalność

Pora na zdefiniowanie pojęcia świętości. Sacrum jest pojęciem wieloznacznym, obejmuje ono – jak pisze Rudolf Otto – dwa bieguny: to, co jest święte w znaczeniu moralne, etyczne, dobre (*sanctus, sacer, hagios*), jak też *numinosum*, które przejawia się między innymi w poczuciu „zależności samego siebie", całkowitej wyższości (i niedostępności)[6]. *Numinosum* nie można wypowiedzieć, są to doświadczenia magiczności, ciemności i milczenia, „próżni i przestrzennej pustki" (na przykład pustynia, bezkresny krajobraz). Do znaczenia *numinosum* przybliża właśnie sztuka za pomocą różnych zabiegów formalnych. Składnikiem *numinosum* jest również uczucie *mysterium tremendum* – „tajemnicy pełnej grozy", wszechmocy (*majestas*), wzniosłości, niesamowitości. Jest to synteza dziwności i cudowności, szału i oczarowania - *numinosum* zarazem odpycha i przyciąga (*fascinans*)[7].

Sacrum – w ujęciu Mircei Eliadego – „to doskonałe objawienie bytu", doświadczenie „całości egzystencji, które objawia człowiekowi jego sposób bycia w Świecie"[8]. Świętość jest również odczuwana jako „s i ł a, a ostatecznie także po prostu r z e c z y w i s t o ś ć. Świętość syci się bytem. Święta siła oznacza tyle co rzeczywistość, wieczność i skuteczność w jednym"[9] – pisał Eliade. Przestrzeń święta jest „otwarta ku górze" – dzięki niej człowiek zdobywa „punkt stały", orientację w „chaotycznej homogeniczności" i „możliwość «ustanowienia świata» i rzeczywistego życia" – tak rodzi się podział na przestrzeń rzeczywistą (świętą) i „nierzeczywistą, nieforemną i nieistotną"[10].

Świętość objawia się też w czasie. Cykliczne święto czasowi nadaje swoisty rytm, życie ludzkie zyskuje głębszy sens; w święcie wraca „praczas mityczny", wydarzenie pochodzące „z czasu «u początku»", a świętujący wychodzi z trwania w codzienności i wraca do „Prapoczątku". W ten sposób dokonuje się „ponowne zapoczątkowanie ist-

---

[6] R. Otto *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych* B. Kupis (tł.) Warszawa 1999 s. 16.

[7] Tamże, s. 9–10, 16–17, 26, 29, 43–44, 56, 84–90.

[8] M. Eliade *Sacrum i profanum. O istocie religijności* R. Reszke (tł.) Warszawa 1996 s. 113; tegoż *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii* A. Grzybek (tł.) Warszawa 1997 s. 5; tegoż *Mity, sny i misteria,* K. Kocjan (tł.) Warszawa 1999 s. 9–10.

[9] M. Eliade *Sacrum i profanum...* wyd. cyt. s. 8, 53.

[10] Tamże, s. 8, 15–18, 20.

nienia, (symboliczne) narodziny na nowo”[11]. Święty czas jednocześnie stawia wszystko „na opak”, normalne zachowania zostają „odwrócone” – to znak, że codzienność i towarzyszące jej zachowania zostały zawieszone. Na przykład członkowie społeczności mogą posługiwać się „obscenicznym językiem”. „Odwracanie normalnego zachowania – pisał Eliade – to w sumie przechodzenie od kondycji powszedniej, rządzonej siłą instytucji, do stanu «spontaniczności» i frenezji, umożliwiającego intensywniejsze uczestnictwo w siłach magiczno-religijnych”[12]. Wtedy człowiek przyswaja sobie kondycję zwierzęcia, dzikiej bestii, ducha[13].

Według Stefana Czarnowskiego dwojako może przejawiać się sacrum: jako świętość zorganizowana „wewnątrz kręgu codziennego życia” – „wyłącznie poprzez obrzędy”, jak też w sposób niezorganizowany, poza czasem i obszarem codzienności. Niezorganizowane sacrum jest nieokreślone, odczuwane jako obce, groźne, destrukcyjne, jest symbolizowane przez samotne, puste obszary lasu, gór, pustyni. Groźna i aspołeczna przestrzeń staje się w okresie świąt miejscem regeneracji społeczności i odprawienia przez niektórych magicznych rytuałów[14].

Na koniec tego skrótowego przeglądu koncepcji sacrum chciałbym przywołać teorię Victora Turnera. Według niego każde społeczeństwo jest syntezą trzech sfer: struktury, communitas, liminalności. Struktura to sfera podziałów społecznych, hierarchii i obowiązków wynikających z zależności. Antystrukturę tworzą dwa elementy, pierwszym z nich jest communitas – więzi „niezróżnicowane, egalitarne, bezpośrednie, nieracjonalne (chociaż nie irracjonalne)”[15]. Communitas jest wyrazem tego, co wspólne, bezpośrednie i spontaniczne. Tworzy ona doświadczenia wspólnoty, jedności[16]. Drugim elementem antystruktury jest sfera liminalna, graniczna, doświadczana jako bycie „poza”

[11] Tamże, s. 55, 67, 73, 88; tegoż *Mity, sny i misteria…* wyd. cyt. s. 29.

[12] Tenże *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne: narodziny mistyczne* K. Kocjan (tł.) Kraków 1997 s. 114.

[13] Tamże, s. 114, 123.

[14] S. Czarnowski *Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii* N. Assorodobraj (tł.) [w:] tegoż, *Dzieła* t.3 *Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii* Warszawa 1956 s. 223.

[15] V. Turner *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie* W. Usakiewicz (tł.) Kraków 2005 s. 35.

[16] Tamże.

i „pomiędzy", sfera doświadczeń wyzwolonych zarówno z zasad struktury, jak i wspólnoty. Doświadczenia liminalne są „nie z tego świata", są obce porządkowi społecznemu i działają na ów porządek w sposób destrukcyjny. Liminalność jest obszarem zarazem dezintegracji i destrukcji, jak też kreacji nowego: tu powstaje wszystko to, na co nie pozwala sztywna i hierarchiczna struktura społeczeństwa[17].

Sacrum w sztuce młodych artystów

Doznania mistyczne

Pracownia Struktur Mentalnych została założona przez dwóch studentów (dziś już absolwentów) Warszawskiej ASP. Jak wyjaśniają jej twórcy, Łukasz Izert i Kuba Maria Mazurkiewicz, PSM „jest samozwańczą pracownią dyplomującą. Przestrzenią powołaną oddolnie przez studentów. Ma na celu zwrócenie uwagi na proces myślowy jako fundament wszelkich działań. Pracownia ma otwartą formułę"[18]. Główna działalność Pracowni ma charakter konceptualny, jest skupiona na tworzeniu idei prezentowanych głównie w animacjach wideo oraz w drukowanych Zeszytach. Interesować nas tu będzie w sposób szczególny zeszyt zatytułowany *Doznania mistyczne*. Sama okładka tego woluminu jest znacząca – za pomocą ciekawych środków artystycznych odwołuje się do symboli krzyża i światła jako nośników transcendencji, bowiem na pierwszej stronie okładki wykonanej z szarozielonej tektury widnieje jasny znak krzyża „wypalony przez słońce, dzięki właściwościom światłoczułym […] tektury"[19].

Spośród tekstów zamieszczonych w tym zeszycie wybija się konserwatywno-katolickim podejściem do duchowości *Szopa* Kuby Marii Mazurkiewicza. Autor utożsamia „prawdziwą" świętość z aspektem *sanctus*. Mazurkiewicz nie eksploruje *numinosum*, nie zapuszcza się w regiony świętości niezorganizowanej, a eksplorującym te przestrzenie zarzuca powierzchowność i zdezorientowanie. „Na pierwszy rzut

[17] Tenże *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy* M. i J. Dziekanowie (tł.) Warszawa 2005 s. 73; tegoż *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu* A. Szyjewski (tł.) Kraków 2006 s. 118.

[18] www.facebook.com/PracowniaStrukturMentalnych [dostęp: 06.02.2013].

[19] Ł. Izert, K. M. Mazurkiewicz *Wstęp* „Pracownia Struktur Mentalnych" Zeszyt 7 lipiec 2012 bns.

oka – pisze Mazurkiewicz – wydaje się, że współcześni artyści nie boją się metafizyki czy religii. Często dotykają tych płaszczyzn, jednak zwykle w sposób skrajnie abstrakcyjny albo banalnie krytyczny. Obrazy, instalacje, mają duchowy charakter, ale nie wiadomo, o którego ducha chodzi"[20]. Autor uprzedza: „Nie chodzi oczywiście o to, żeby wszystko było dosłowne i całkowicie konkretne, ale pokazywanie wyłącznie wyabstrahowanej religijności jest poważnym zakłamaniem, zamknięciem oczu na otoczenie"[21]. Mazurkiewicz uważa, że poszukiwania duchowe prowadzone w ramach sztuki europejskiej powinny odnosić się do „chrześcijańskich korzeni" i być w nich, jako w „fundamencie", osadzone: „Przyzwoitością wydaje się zwrócenie uwagi na fundamentalne znaczenie dla kultury jej rodowodu. […] Bez określenia podstawy wszelkie działania stają się wyjątkowo puste"[22] – pisze artysta. Ilustracją postawy twórcy świadomego swoich korzeni jest dokumentacja fotograficzna i szkice szopki zbudowanej przez autora tekstu i jego żonę w warszawskim kościele św. Anny w grudniu 2011 roku.

Autorzy następnych tekstów i ilustracji zamieszczonych w zeszycie *Doznania mistyczne* jakby na przekór poglądom Mazurkiewicza odwołują się właśnie do „nieokreślonej duchowości", sięgają do inspiracji płynących z religii Dalekiego Wschodu, poszukują radykalnych doznań lub przeżyć duchowych w życiu codziennym. Łukasz Izert, w autoironicznym tekście pt. *Doznania mistyczne*, dzieli się swoimi doświadczeniami z poszukiwań przeżyć duchowych na obozie Viapassany, na którym to pomylił „doznanie mistyczne" z doświadczeniem psychofizjologicznym (bólem nóg, drgawkami i wrażeniem opuszczania ciała)[23]. Z kolei Michalina Dąbrowska w swym tekście pt. *Rytuał* buduje swoistą wizję *homo religiosus*, według której religijność jest „naturalną potrzebą" a „[r]ytuały są obecne w każdej społeczności i kulturze człowieka, one także wypływają z naszej ludzkiej natury"[24]. Wedle artystki, „[r]ytuał to recepta na pamiętanie o życiu. […] Rytuał poświęcony sacrum pełni szczególną rolę, jest to rola fundamentalna, bo przypomina nam o tym, co porusza do głębi, co

[20] K. M. Mazurkiewicz *Szopa* „Pracownia Struktur Mentalnych" wyd. cyt.
[21] Tamże.
[22] Tamże.
[23] Ł. Izert *Doznania mistyczne* „Pracownia Struktur Mentalnych" wyd. cyt.
[24] M. Dąbrowska *Rytuał* „Pracownia Struktur Mentalnych" wyd. cyt.

święte i przeklęte, co jest wpisane w rytm naszego życia”[25]. Wizja Dąbrowskiej nie wyraża jednak konserwatywnego przywiązania do rytuału. Autorka podkreśla, że to „nie rytuał w swej formie lub instytucja rozwijają nas duchowo, ale nieustanna fascynacja życiem i opowieść z tym związana”[26]. Taka fascynacja życiem i znajdowaniem przeżyć duchowych wewnątrz kręgu codzienności przebija w tekście Olgi Micińskiej *Podróż: doświadczenie fizyczne/przeżycie duchowe*. Mówi ona między innymi o sportach ekstremalnych i towarzyszących im intensywnych doświadczeniach cielesnych i emocjonalnych, które prowadzą do „poczucia harmonii”[27].

Artyści poszukują sacrum w odmiennych sferach rzeczywistości i podejmowanych działaniach. Często próbują jednak zakorzenić siebie i swe doświadczenia w różnie formułowanych wizjach holistycznych. Na wykresie zatytułowanym *Duchowość* Tymek Borowski kreśli taką całościową wizję świata, duchowości i szczęścia, próbując zobrazować „[t]rzy umowne «poziomy» duchowości”: „Ja”, „My”, „Życie” i relacje pomiędzy nimi. Z planszy wynika, że „mądry człowiek” uwzględnia w swoim życiu te trzy poziomy. Zwraca też uwagę holistyczna, typowo niuejdżowska definicja duchowości Borowskiego, według której „[d]uchowość to poczucie, że jesteśmy częścią czegoś większego niż my sami”, zarazem jest to „warunek dobrego i szczęśliwego życia”[28]. Również Bartosz Gregorek w *Notatkach z okresu dojrzewania* przedstawia swoją holistyczną wizję świata:

> Dostrzegam, że wokół mnie ludzie coraz częściej postrzegają świat jako całość. Coraz rzadziej spotykam się z patriotyzmem, a coraz częściej z kosmopolityzmem. Coraz rzadziej spotykam się ze sztuką egocentryczną, jeśli mogę tak to nazwać, a coraz częściej sztuka dotyczy tej: wieloplanowej i wielowymiarowej; kalejdoskopowej; mikroskopijnej i makroskopijnej; fraktalnej natury wszechświata. Równowaga, porządek, wyższa konieczność; nie ma jednostek, są tylko części całości, jednego organizmu[29].

[25] Tamże.

[26] Tamże.

[27] O. Micińska *Podróż: doświadczenie fizyczne/przeżycie duchowe* „Pracownia Struktur Mentalnych” wyd. cyt.

[28] T. Borowski *Duchowość* „Pracownia Struktur Mentalnych” wyd. cyt.

[29] B. Gregorek *Notatki z okresu dojrzewania* „Pracownia Struktur Mentalnych” wyd. cyt.

Przy czym świat Gregorka jest nie tylko holistyczny, ale i dynamiczny: „nieustannie w ruchu", „płynny", relatywny. Swoiste podkreślenie tej synkretycznej, postmodernistycznej wizji życia i duchowości stanowi tytuł jednego z rozdziałów: „Kundel jest arcydziełem"[30].

Zeszyt *Doznania mistyczne* można interpretować jako zapis potrzeb duchowych i poszukiwań świętości w warunkach ponowoczesnej nieciągłości. Młodzi artyści nie mówią jednym głosem, widzą możliwość przeżycia sacrum w różnych miejscach: w kościele katolickim, na warsztatach dalekowschodnich praktyk duchowo-cielesnych, w sportach ekstremalnych czy holistycznym jednoczeniu się z innymi ludźmi i całym światem. Niejednorodny zeszyt jest dowodem pogodzenia ze stanem rozbicia, różnorodności i prywatyzacji sacrum. W warunkach ponowoczesnej kakofonii artyści poszukują równowagi w wizjach holistycznych lub – rzadziej – próbują restytuować recepty tradycyjne.

Święto

O ile działalność Pracowni Struktur Mentalnych była ukierunkowana na tworzenie idei, wydawanie zeszytów, tworzenie krótkich filmów animowanych, o tyle działalność Galerii „Praca"[31] wydaje się ukierunkowana dwutorowo: w Galerii przedstawiane są dzieła sztuki stworzone przez młodych artystów, natomiast działalność Pracowni jest podporządkowana tworzeniu swoistej *communitas* poprzez kolektywną działalność koncepcyjno-artystyczną. W opisie przedstawionym na stronie internetowej „Pracy" można przeczytać:

> PRACA to galeria oraz pracownia, działająca na zasadzie wymiennej rezydencji. Obie te przestrzenie są miejscem, gdzie można zobaczyć prace rezydującego artysty, a także spotkać jego samego, obserwować jego pracę. To, co istotne, to nie tylko efekt końcowy, który można oglądać na ścianach galerii, a działanie, dzianie się oraz dialog. Celem istnienia PRACY jest bardziej rozumienie intencji niż sprzedawanie obiektów. Sztuka, która nie jest pouczaniem innych, jak mają myśleć, odczuwać i wyobrażać sobie. Sztuka jako ini-

[30] Tamże.

[31] Pracownia Struktur Mentalnych i Galeria/Pracownia Praca są niezależnymi od siebie instytucjami sztuki, choć są powiązane personalnie, z obiema organizacjami związani są m.in. K. M. Mazurkiewicz i Ł. Izert.

> cjacja w doświadczenie podmiotowej wolności oraz uprzytamnianie wagi pojedynczego spojrzenia i myśli[32].

„Praca" wydaje również swoją jednodniówkę, w której drukowane są różne teksty związane z wydarzeniami w galerii. Z punktu widzenia niniejszego artykułu niezwykle ciekawy wydaje się numer pt. *Święto*. Już sam tytuł druku odwołuje się do obszaru sakralności. Poniżej spróbuję zanalizować najważniejsze teksty tego zeszytu.

Cały zeszyt jest podporządkowany eksploracjom różnych obszarów i znaczeń pojęcia święta. Niezwykle sugestywny opis święta jako czasu „odnajdywania się w świecie" dał Jędrek Owsiński, który przyznał: „[ś]więto to dla mnie nie tylko odpoczynek, ale też jakiś rytm, ruch, działanie: muszę wiedzieć, co ze sobą zrobić, zaangażować się, uczestniczyć, żeby odnaleźć się w świecie"[33]. Święto zakorzenia w świecie i daje holistyczny obraz rzeczywistości („W święcie musi być jakiś obraz całości i pełni, w której mogę uczestniczyć, która może być we mnie"[34]). To także doświadczenie bezczasowości („Święto to konkretny moment uczestniczenia w czymś bezczasowym"[35]). Sacrum, jak mówi artysta, to także stan jedności przeciwieństw:

> Święto jest zbudowane jak obraz – tworzy harmonijną, spójną całość z przeciwieństw, pokazuje ich konieczny związek. Obraz może łączyć wnętrze i zewnętrze, bryłę i światło. Święto może łączyć na przykład duszę z ciałem, modlitwę z jedzeniem, wszechmoce ze słabością. Stwórcę kosmosu z ukryciem, wydarzenie historyczne z obecnością w sercu[36].

Dodatkowo zaznacza się opozycja sacrum – profanum, świętowanie – codzienność. Młodemu artyście świętowanie kojarzy się z „z grupowością i ucieczką od codzienności"[37]. Lecz zauważa zarazem: „codzienny kontakt z człowiekiem może być świętem, tylko ukrytym za codziennością. Dlatego świętem dla mnie jest granie koncertu"[38] – zarówno święto, jak i koncert wymagają przygotowań. Podsumowując

[32] http://galeriapraca.pl/idea/ [dostęp: 06.02.2013].
[33] J. Owsiński [bez tytułu] „Praca" druk nr 4 „Święto" 2012 bns.
[34] Tamże.
[35] Tamże.
[36] Tamże.
[37] Tamże.
[38] Tamże.

swój wywód, artysta zauważa: „materialnym wymiarem święta jest odreagowanie codzienności, a duchowym ukoronowanie codziennej pracy i przygotowań. Zatem codzienna praca i święto muszą funkcjonować razem. […] pomiędzy pracą i świętem istnieje pokrewieństwo”[39].

Młodzi artyści zauważają istotną rolę grupy w celebrowaniu/przeżywaniu święta, wspominają o wspólnocie religijnej/artystycznej (*communitas*). Ksawery Wójciński pisze: „Święto to dla mnie coś ważnego, coś, co celebruje grupa”[40]. Maniucha Bikont daje świetny opis doświadczenia *communitas* i przekroczenia jednostkowego ego:

> Święto to jest coś pomiędzy ludźmi. Kojarzy mi się z atmosferą szczególnej bliskości i otwarcia się nawzajem, a także ze zbiorowością, ciepłem, intymnością. […] Świętem może być wspólne praktykowanie czegoś. Na przykład wspólne śpiewanie. Są takie sytuacje we wspólnym śpiewaniu, gdy pojawia się kontakt między uczestnikami i wyzwala się coś, co jest przekroczeniem siebie. Może się to wydarzyć tylko dzięki temu, że są inni ludzie i każdy przekracza siebie. […] [M]am wrażenie, jakbym żyła w wiecznym święcie[41].

Święto musi zostać „ubrane” w rytuał. Jeden z artystów pisze: „Święto to jest stan ducha, ale to wymaga jakiegoś rytuału, nawet małego i osobistego”[42]. I od razu zauważa związek pomiędzy pracą pojmowaną jako rytuał a świętem: „Jeżeli dodatkowo skupię się na procesie, wyraźniej widać, że [praca] jest rytuałem, staje się choć trochę świętem”[43].

Artystów ciekawi – co chyba jest charakterystyczne dla uczestników pola sztuki już od doby romantyzmu – związek pomiędzy sztuką a świętowaniem. W tekście przewodnim zeszytu można przeczytać:

> Odniesieniem wspólnej improwizacji malarza i muzyków będzie pojęcie święta. Nie chodzi nam o jakieś szczególne święto, lecz samą formę świętowania. W kulturach ludowych wielu społeczeństw celebracja święta wiązała się z uczestniczeniem w wydarzeniach łączących różne rodzaje twórczości. […]

[39] K. Wójciński [bez tytułu] „Praca” wyd. cyt.
[40] Tamże.
[41] M. Bikont [bez tytułu] „Praca” wyd. cyt.
[42] J. Owsiński [bez tytułu] wyd. cyt.
[43] Tamże.

> Ciekawi nas, kiedy sztuka zaczyna być świętem, jaka jest relacja między codzienną pracą a świętem[44].

Chciałbym teraz przyjrzeć się filmowi pt. *Tabrimaron* Bartosza Gregorka[45] wystawianym w Galerii „Praca", w którym głównym motywem jest podróż bohatera. Postać ubrana w biały kombinezon podróżuje po różnych planach i przestrzeniach – nie przystających do siebie, kontrastowych i odmiennych formalnie. Są to, jak można przypuszczać, przestrzenie umysłu, świadomości, podświadomości. Film jest swoistym kolażem formalnym, autor umieścił w nim fragmenty znalezione i wycięte z innych filmów (między innymi fragmenty jazdy samochodem, wypadków samochodowych), surrealistyczne animacje nałożone na obrazy fal morskich, zwielokrotnione – jakby w gabinecie luster – obrazy z wklejonymi scenami ukazującymi bohatera wędrującego przez zaśnieżone góry, pijącego wodę ze strumienia, jedzącego zagadkowe rośliny, człowieka lecącego w przestrzeni międzygwiezdnej, delfina pływającego w morzu.

Podróż bohatera przebijającego się przez kolejne przestrzenie i światy oczywiście jest stałym elementem mitologicznym, jest to też motyw symboliczny ukazujący przechodzenie kolejnych etapów rytuałów inicjacyjnych. Michał Chojecki, jeden ze współpracowników Galerii „Praca", odczytuje w filmie Gregorka warstwę mitologiczną w sposób następujący:

> W filmie Bartek przybiera postać osoby podobnej Jazonowi. Podróżuje, przemierza, tułacze się. Szuka. Złote runo dla niego staje się tym, co na wschodzie nazywają mokszą. Wyzwoleniem z kręgu śmiertelności. Buddysta mówiłby o oświeceniu. Bartek w tym sensie stara się rzeźbić w swojej świadomości. Jako zagubiony Argonauta odnajduje się dopiero przy pomocy narzędzia, jakim jest akt tworzenia, jakim jest Tabrimaron[46].

Jednocześnie Chojecki mitologiczność omawianego filmu plasuje w kontekście indywidualizmu, interpretując ten film, ucieka się do dyskursu fizjologicznego: „podróż Bartka to nie jest medytacja, kon-

[44] M. Chylak, D. Mokrzyszewski *Święto* „Praca" wyd. cyt.

[45] B. Gregorek *Tabrimaron* http://vimeo.com/59140541 [dostęp: 08.02.2013].

[46] M. Chojecki *Tabrimaron Bartosza Gregorka* „Praca" druk nr 5 „Tabrimaron Bartosza Gregorka" 2012 bns.

templacja, lecz raczej epileptyczno-psychodeliczna aura, to wytwór mózgu o silnym stanie skupienia, który stara się nadać rytm skomplikowanej sytuacji starcia tego co z zewnątrz i tego co wewnątrz”[47].

Jak widać, mamy tu dzieło i jego interpretację mocno osadzoną w kontekście indywidualistycznym, postmodernistycznym, w którym już nieobecne są tradycje religijne, a indywidualne poszukiwania są okraszone wyrwanymi z pierwotnych kontekstów odniesieniami mitologicznymi. Oglądając po raz pierwszy film Gregorka, zanotowałem: „mity greckie przefiltrowane przez estetykę gry komputerowej”. Z kolei Chojecki napisał: „Bartek maluje Jowisza na swoje podobieństwo, chce w nim zobaczyć swoje demiurgiczne odbicie. Tu wychodzi pycha Gregorka, który w osobie kreatora widzi naćpanego herosa w psychodelicznym rynsztunku”[48]. Postmodernistyczną wymowę twórczości Gregorka podkreślają jego „Notatki z okresu dojrzewania”, a wśród nich najbardziej zdanie: „Nic już nie jest stałe, niebo dla każdego jest innym niebem, a ziemia jest inną ziemią. Nastała era wielkiej zmiany”[49].

Przebadane wyżej materiały wskazują, że środowisko Galerii „Praca” jest ukierunkowane na zgłębianie problemu wspólnoty w ramach ponowoczesnej różnorodności i rozbicia. Młodzi artyści poszukują możliwości „inicjacji w podmiotową wolność”, wydarzenia się święta, zaistnienia jedności przeciwieństw. Święto ma zakorzenić w świecie, umożliwić artystom orientację. Działania „Pracy” jednak nie wyczerpują się w produkcji idei. Artyści poszukują w działaniu twórczej *communitas* konstruowanej w ramach Pracowni (np. zespołowa praca konceptualna nad projektem filmowym, w której każdy chętny może wziąć udział)[50], jak też zawiązywanej w trakcie wernisaży i koncertów w Galerii.

[47] Tamże.

[48] M. Chojecki *Kilka zdań do wystawy* Tabrimaron *Bartosza Gregorka* 2012 http://gablotakrytyki.pl/1230 [dostęp: 05.03.2013].

[49] B. Gregorek *Notatki…* wyd. cyt.

[50] http://galeriapraca.pl/praca/rezydencja/wspolpraca/wspolpraca-w-pracy/ [dostęp: 13.03.2013].

Własny kościół

W Galerii „Dzika 6 na 79”[51] można było spotkać twórczość zupełnie odmienną od tej, którą poddałem badaniu w poprzednich partiach niniejszego wywodu. Galeria ta miała siedzibę w mieszkaniu wynajmowanym i zamieszkałym przez kilkoro dwudziestolatków[52], mieszczącym się w betonowym bloku z lat 70., na sporym warszawskim osiedlu. Raz w miesiącu trzypokojowe mieszkanie zmieniało się w galerię sztuki. W każdym pokoju, w kuchni i – często – w łazience wystawiane były dzieła sztuki: obrazy na płótnach lub malowane wprost na ścianach i suficie, wideo na ekranach laptopów, projekcje z rzutników i instalacje. Wystawiali tam zazwyczaj młodzi, dwudziestokilkuletni artyści, niezwiązani jeszcze z oficjalnym obiegiem galeryjnym, z mainstreamowym światem sztuki – studenci i absolwenci szkół artystycznych i osoby nieposiadające oficjalnego certyfikatu artystycznego (na przykład w postaci świadectwa ukończenia szkoły artystycznej). Środowisko „Dzikiej” więc można zaliczyć do *offu* artystycznego, marginesów pola sztuki.

Tematem przewodnim każdej wystawy organizowanej na „Dzikiej” było święto katolickie (w jednym przypadku – żydowskie). Artyści – zgodnie z zaproszeniem kuratorki – indywidualnie interpretowali każde święto, nieraz przewrotnie komentując czy próbując wyrazić swój sprzeciw wobec wąsko pojmowanego sacrum kościelnego. Na profilu wydarzenia „Rocznica poświęcenia własnego kościoła” umieszczonym na serwisie społecznościowym możemy odnaleźć za-

[51] Wszystkie informacje na temat wydarzeń w Galerii „Dzika 6 na 79” zostały zgromadzone na podstawie przeprowadzonych przeze mnie obserwacji uczestniczących w trakcie wernisaży, jak też dokumentacji fotograficznej i filmowej przekazanej mi przez przedstawicieli Galerii oraz materiałów zamieszczonych na profilu galerii na portalu społecznościowym (www.facebook.com/Dzika6na79?fref=ts), jak też profilach odnoszących się do poszczególnych wydarzeń. O niektórych przedstawionych tu wydarzeniach mających miejsce w Galerii „Dzika 6 na 79” pisałem już wcześniej: P. Możdżyński *Mistycy, jogini, szamani. O poszukiwaniach* sacrum *w polu sztuki XX i XXI wieku* „Przegląd Religioznawczy” 2012 nr 4 (246).

[52] Galeria działała w 2012 i 2013 roku, raz w miesiącu (w ostatnią niedzielę). Ostatnie wydarzenie odbyło się 24.02.2013. Galeria zakończyła działalność z powodu wyjazdu organizatorów przedsięwzięć do Berlina, co samo w sobie jest znaczące przez wzgląd na fakt, że Berlin jest jednym z najważniejszych centrów sztuki współczesnej.

proszenie do udziału w wystawie, będące zarazem swoistym manifestem światopoglądowym organizatorów:

> Tym razem poświęcimy własny kościół. Zastrzegamy, że nie chodzi o prace, w których pojawia się wizerunek kościoła, chcemy, byście rozebrali to hasło na części pierwsze, również w pełni świecki sposób. Chcemy dowiedzieć się, czym jest wasz kościół? czym jest kościół? Miejscem kultu idei, wspólnotą ludzi wierzących w jedną myśl, miejscem świętości, domem bóstwa, domem, miejscem bez wątpliwości. Moment poświęcenia tej świętości. Moment jedynej pewności w świecie, wiara w coś bez wahania, 100% pewność czegoś, w co wierzyć warto. i...[53]

Wystawa – jak to sformułowała wprost kuratorka – miała prezentować dzieła sztuki, których autorzy skupią się na różnych sposobach dekonstrukcji świętości kościelnej. Z pewnością nie chodziło o to, by zobrazować pierwiastek *sanctus*, nie chodziło ani o religijność tradycyjną, ani o sacrum zorganizowane. Zamiast odwołać się do mocno zakorzenionego w tradycji spersonifikowanego pojęcia Boga, kuratorka wolała użyć abstrakcyjnego, zdepersonalizowanego określenia bóstwa, a także oderwanych od konkretnego kontekstu kategorii „świętości" i „idei". W ten sposób koncepcja wystawy wpisywała się w indywidualistyczną mitologię artysty: chodziło o przedstawienie własnego (artysty i widza/uczestnika) spojrzenia na świętość, nieograniczoną do aspektu kościelnego i przekraczającą nawet aspekt religijny. Przestrzeń artystyczna wyznaczona przez dzieła sztuki miała umożliwić stworzenie własnego kościoła, w którym dokonywałby się kult artystycznego sacrum niezorganizowanego, sprywatyzowanego, opartego na transgresji norm społecznych i ponowoczesnych wtajemniczeniach w przestrzenie „ja".

Artyści podjęli to wyzwanie. Instalacja „inst. 1" artystki skrywającej się pod pseudonimem Kobieta-Cukinia wyznaczyła przestrzeń do medytacji oderwanych od ściśle określonego kontekstu religijnego: jeden z pokojów został wypełniony parą wodną. Liminalność przestrzeni w sposób oczywisty wyrywała na chwilę ze świata doczesnego – w czym woda przechodząca kolejne stadia transmutacji, jako żywioł oczyszczenia, odgrywała rolę pierwszorzędną. Ciemność, ciepło, skraplająca się para wodna spływająca po ścianach i spadająca z sufitu

[53] *Rocznica poświęcenia własnego kościoła* 2012 www.facebook.com/events/321788091253247/ [dostęp: 05.03.2013].

na ciało samotnego obserwatora/uczestnika sprzyjały koncentracji na własnych doznaniach psychofizycznych (do pokoju wchodziło się pojedynczo). Zadziwiało prymitywne oprzyrządowanie wykorzystane do instalacji (kuchenka podłączona do butli z gazem i dwa wielkie garnki z parującą wodą), które dodawało swoistej ironii całemu przedsięwzięciu.

Martynka Jastrzębska ustanowiła własny kościół, wieszając na ścianie iście postmodernistyczny ołtarzyk – „Przybornik": drewnianą, pomalowaną na czerwono skrzynkę, ze skrzyżowanymi kośćmi na drzwiczkach i kilkoma świecami przyklejonymi do górnej krawędzi przedmiotu. Cała instalacja przypominała kształtami apteczkę, z symbolami niezbędnymi do życia i komunikacji w postmodernistycznej kulturze: plastikowy rewolwer, głowa lalki nabita szpilkami (odniesienie do eksploatowanego w popularnych obrazach kultu wudu), mała głowa zabawkowego królika, różowe serce. Forma, użyte materiały zaznaczały dystans autorki do podejmowanego tematu. Wiadomo, że artystka pokazuje to dzieło nie do końca na poważnie.

Wydaje się, że autoironiczny dystans do rzeczywistości utrzymał także w święceniu własnego kościoła Paweł Łyjak. Namalowana przez niego na czarnym tle ludzka biała czaszka formalnie oscylowała między malarstwem klasycznym, popkulturowym kiczem a sarkastycznym obrazem doby postmodernizmu (nawiązanie do sławnych czaszek Hirsta?). Z tym malowidłem, ukazującym symbol śmierci, w swoisty konflikt-dialog weszła rama utkana z pnączy winorośli (symbol życia). Widzowie/uczestnicy dodatkowo byli przez artystę zachęcani do zrywania i jedzenia winogron, aby w ten sposób dopełnić swą cielesnością dramat przemiany i podkreślić związek życia i śmierci.

Tomek Adamczuk mniej ironicznie podszedł do tematu przewodniego: w swoim performansie pozwolił zabrać sobie wszystko, co posiada. W kontekście koncepcji wystawy jako kościoła własnego znaczenie akcji Adamczuka było dość oczywiste: performer „oddał siebie" innym uczestnikom zdarzenia, zdejmując po kolei części ubrania, na żądanie publiczności przeszedł ogołocenie w przestrzeni ustanowionej przez artystyczną akcję, kojarzące się ze znaną religioznawcom kenozą (mistycznym ogołoceniem). Adamczuk, pozbywając się odzieży, będącej atrybutem życia w ramach podziałów struktury społecznej, wszedł w artystyczną *communitas*, w której podziały charakterystyczne dla życia codziennego nie istnieją. Sens tej akcji może być

odczytany w sposób następujący: każdy jest nagi w przestrzeni sacrum sztuki.

Ciało i cielesność były często zgłębiane przez artystów uczestniczących w wystawach na „Dzikiej", co zresztą dziwić nie może, wszak ciało jest jednym z najważniejszych tematów sztuki współczesnej, jak też jej istotnym medium[54]. Właściwie w trakcie każdego wydarzenia można było oglądać dzieła poświęcone cielesności, zdecydowanie wyróżniła się w tej kwestii wystawa „Boże Ciało", która – zgodnie z samym tytułem – była podporządkowana ukazaniu związków i napięć pomiędzy biegunami cielesności i boskości. Poniżej przebadam najważniejsze – z punktu widzenia niniejszego tekstu – dzieła poświęcone cielesności.

Wszyscy artyści wystawiający dzieła o ciele wyszli poza schematy obrazowania ciała charakterystyczne dla popkultury. Nie chodziło im o wizualizowanie ciał pięknych, młodych, podniecających według konwencji panujących w świecie mass mediów. Tak jak sztuka ciała w ogóle, tak i twórcy z kręgu „Dzikiej" wystawiali prace próbujące ukazać ciało z odmiennej perspektywy. Artysta skrywający się pod pseudonimem Matwiej ułożył obraz – dywan uformowany z fotografii intymnych części ciał żeńskich i męskich: genitaliów, piersi, ud, pachwin, pach, brzucha. Zdjęcia zostały wykadrowane w taki sposób, że nie od razu było widać, co przedstawiają; można było je też czytać jako abstrakcje fotografowane w podobnej kolorystyce, układające się w długą i szeroką kompozycję.

Film Mateusza Choróbskiego („untitled") ukazywał nogi i brzuch mężczyzny ubranego w białą bieliznę (wystawa „Podwyższenie Krzyża"). Na białych majtkach powoli pojawia się mokra plama, którą można zinterpretować jako zabarwienie moczem. Ten obraz jednak nie budził odrazy – artysta zastosował taki kadr i kolorystykę, które sprawiają, że obraz jest raczej interesujący. Z kolei obraz Pawła Łyjaka włożony w złotą, zdobioną ramę ze styropianu, ukazujący dwa penisy, to popartowa, ocierająca się o kicz homoerotyczna wariacja na temat dziewiętnastowiecznego obrazu Gustava Courbeta *Źródło życia* (wystawa „Święto Obrzezania Pańskiego").

[54] Zgłębienie tego tematu w całości i przytoczenie niezwykle bogatej literatury niestety wykracza poza granice niniejszego artykułu. O cielesności we współczesnych sztukach plastycznych pisałem wcześniej. Zob. P. Możdżyński *Inicjacje*... wyd. cyt. s. 147–152.

Paulina Buźniak poruszyła kontrowersyjny dla Kościoła katolickiego związek cielesności żeńskiej i świętości – na drzwiach pokoju wywiesiła białe szaty liturgiczne, zabarwione na czerwono w okolicach krocza. Czerwona plama przywoływała w sposób oczywisty skojarzenia z krwią menstruacyjną. Menstruacja pojawiła się jeszcze w jednej pracy: Zgirska wystawiła „kołdrę" uszytą ze zużytych podpasek („Boże Ciało").

Zupełnie inaczej podszedł do tematu cielesności Michał Łagowski w dyptyku fotograficznym *Ciepło* (wystawa „Święto Obrzezania Pańskiego"). Na fotografiach widać nagiego performera, siedzącego pomiędzy dwoma bezdomnymi. Artysta o swej akcji napisał: „poprosiłem do współpracy dwie bezdomne osoby, przebywające zazwyczaj na terenie dworca. Podczas performance'u, który miał miejsce w czasie silnych mrozów, ja, półnagi tulę się do nich, stwarzając paradoksalną sytuację, podczas której osoby cierpiące na deficyt ciepła same stają się jego źródłem"[55]. Jest to obraz przewrotny, bazujący na odwróceniu zwykłego stosunku społecznego: tutaj to bezdomni, wyrzuceni na margines społeczeństwa, ogrzewają swoim ciepłem młodego artystę, żyjącego na co dzień w głównym nurcie życia społecznego. W trakcie tej akcji porządek społeczny wraz ze strukturalnym podziałem uległ zanegowaniu. Różnice charakterystyczne dla sfery strukturalnej przestały się liczyć, przestrzeń performance'u stworzyła chwilową *communitas* – cielesność artysty i bezdomnych została odarta ze statusu społecznego. Liczyło się po prostu ciepło ciał.

Kilka prac zgłębiało motyw cielesności w aspekcie cierpienia – nieraz zadawanego świadomie. Na niezatytułowanym wideo Agnieszki Zgirskiej widać było „zapakowany" tors artystki – owinięty wieloma warstwami przezroczystej folii (wystawa „Podwyższenie krzyża"). Pod folią, na ciele, połyskiwały kawałki potłuczonego lustra. Wideo pokazywało też rany na ciele Zgirskiej, które powstały w wyniku tej akcji. W trakcie wernisażu performerka była owinięta w folię i kawałki szkła.

Także Andrzej Szatyński oczekiwał – jak można przypuszczać – wyzwolenia silnych emocji u widzów. Jego performance zaczął się od zachęcania widzów/uczestników do przełożenia koralików z jednego pudełka do drugiego. Po przeliczeniu koralików performer rozebrał

[55] M. Łagowski „Ciepło" 2012 www.facebook.com/photo.php?fbid=402966023123103&set=a.402965979789774.62537364.281948631891510&type=1&theater [dostęp: 07.02.2013].

się i był biczowany pod krzyżem. Dostał tyle razów od swego pomocnika, ile zostało przełożonych koralików przez widzów nieświadomych konsekwencji swych czynów[56].

Niezwykle kontrowersyjną pracą dotyczącą liminalnych stanów cielesności były *Święte anorektyczki* Ani Jochymek zaprezentowane na wystawie „Tydzień modlitw o trzeźwość narodu"[57]. Tworzyły ją fotografie anorektyczek z podpisami i tekstami. Kilkanaście zdjęć było ułożonych na stoliku – można było po kolei je oglądać i czytać podpisy. Wszystkie teksty i zdjęcia dziewcząt artystka znalazła w internecie (między innymi na stronach poświęconych anoreksji i blogach anorektyczek). Niezwykle sugestywnym zabiegiem artystycznym było nadanie fotografiom formy podobnej do „świętych obrazków" (podpisy, ramki wokół zdjęć, rozmiar kartek). Dramatyczność nagich lub półnagich ciał dziewcząt wyniszczonych przez chorobliwe odchudzanie (być może także fotomontaż) była wzmocniona przez teksty ich autorstwa. Oto jeden z nich, zatytułowany *Misja i perfekcja*:

> Wierzę w perfekcję i chcę ją osiągnąć / porażka nie wchodzi w rachubę / chcę widzieć każdą kostkę, chcę panować nad wszystkim po / prostu ma być idealnie i tak będzie / Żyjemy w pełnej harmonii, dążymy do perfekcji, jesteśmy / czyste i lekkie… / Inni nam zazdroszczą, bo sami nie mają tyle siły, żeby dążyć do perfekcji…[58]

Po drugiej stronie kartki, poniżej zdjęcia przedstawiającego dramatycznie wychudzone ciało kobiece, widnieje napis: „Św. Alyssa, patronka czujących się lekko ze sobą, posiadających kości «na wierzchu», a to jest piękne". Na odwrocie zdjęcia podpisanego „Św. Nancy, patronka tych, którym mama i ojciec nie ględzą, że wyglądasz jak prosiak" umieszczono wymowny tekst zatytułowany *Ofiarowanie się św. Nancy*:

---

[56] Krzyż przyklejony na ścianie był pozostałością wcześniejszego performance'u Oskara Chmioły. Jak wyjaśniła mi w rozmowie kuratorka, krzyż na ścianie i biczowanie performera nie były powiązane w intencji artystów, co jednak nie uniemożliwia interpretacji łączącej performance Szatyńskiego z naklejonym krzyżem.

[57] Opis pracy sporządzony na podstawie dokumentacji przesłanej przez Autorkę, Anię Jochymek, za co składam podziękowania. Poniżej poddam analizie najbardziej znaczące zdjęcia i teksty tworzące tę pracę.

[58] A. Jochymek *Święte anorektyczki* Warszawa 2012.

> Drgawki osiągające punkt kulminacyjny. Zimna kawa, papieros gaszony w pośpiechu. Mistrzyni okłamywania. Po części dziwka. / Cała ja. / Dotykając paznokciem swojego ciała czuję wstręt. Palce są zimne i porośnięte tłuszczem. Myślę. Czy zwierzyć się desce klozetowej[59].

Z punktu widzenia przyjętego w niniejszym artykule niezwykle istotny jest tekst pt. *XI Przykazań Anorektyczki*, będący zbiorem reguł określającym etos subkultury anorektyczek:

> 1. «Quod me nutrit, me destruit» – co mnie żywi, niszczy mnie. / 2. Porażka nie wchodzi w rachubę. / 3. Jedz mniej – waż mniej. / 4. Jesteś tym, co zjadasz. / 5. Kalorie nie są w stanie Cię uszczęśliwić. / 6. Wszystko jedno, gdzie się żyje – raz się chudnie, raz się tyje. / 7. Jedzmy mniej, aby inni mieli więcej. / 8. Jeśli zaczniesz jeść, nie będziesz mogła skończyć. / 9. W ogóle nie myśl o jedzeniu i nie jedz – jedzenie sprawia, że stajesz się gruba. / 10. Jedzenie jest moim wrogiem. / 11. Nie wolno mi chcieć[60].

Praca *Święte anorektyczki*, jak sądzę, jest zrodzona zarówno przez przerażenie, odrazę (*mysterium tremendum*), jak i artystyczne zafascynowanie (*fascinans*) zjawiskiem anoreksji. Autorka umiejętnie wskazała na sakralizowanie praktyk odchudzania przez same anorektyczki, na personifikowanie anoreksji w postaci bogini (idei?) Ane. Praca Jochymek zwraca też uwagę na związki praktyk anorektyczek z chrześcijańskimi mistyczkami wieków średnich[61].

Dzieła o cielesności prezentowane przez młodych artystów na „Dzikiej" dosadnie ukazywały zderzenie cielesności z religijnością katolicką i ograniczeniami tej ostatniej. Katolicyzm i tradycyjna duchowość były diagnozowane przez młodych artystów jako odcieleśnione, negujące ciało i potrzeby cielesne człowieka, duchowość katolicka została też tu ukazana jako szczególnie zamknięta na doznania cielesne kobiet. Z kolei inne prace próbowały pokazać ciało jako przebóstwione. Autorzy prac nieraz widzieli wzajemne związki pomiędzy duchowością a cielesnością na sposób charakterystyczny

[59] Tamże.

[60] Tamże.

[61] Można domniemywać, że omawiane dzieło stanowi nawiązanie do sławnej pracy Anny Baumgart *Histeryczki, ekstatyczki i inne święte*, pokazującej relacje pomiędzy kobiecą histerią i praktykami samookaleczania a religijnością mistyczek chrześcijańskich. Zob. P. Możdżyński *Inicjacje*… wyd. cyt. s. 138.

dla uczestników Ruchu Nowej Ery: ciało było widziane jako boskie i uduchowione. Młodzi artyści dokonywali resakralizacji ciała odartego z boskości zarówno przez konserwatywną religijność kościelną, jak i zracjonalizowany i konsumpcyjny zarazem dyskurs późnonowoczesny, przejawiający się w języku mass mediów i reklam. Nie bali się jednak wkraczać w te sfery, które są obłożone milczeniem i tabu wizualnym. Pokazywali cielesność swoją i ciała zniszczone przez anoreksję. Wkraczali w obszar liminalności i sfery niezorganizowanego sacrum cielesnego, wyznaczanego przez zasady przyjęte w polu współczesnych sztuk wizualnych i reprodukowanych w ramach działalności Galerii „Dzika 6 na 79".

W ramach zakończenia tej części wywodu poświęconego zbadaniu aspektu sacrum w twórczości prezentowanej na „Dzikiej" chciałbym przywołać krótki opis performance'u Agnieszki Zgirskiej (wystawa „Święto Obrzezania Pańskiego"). Akcja rozpoczęła się wraz z wyjęciem ubrań z wanny wypełnionej wodą i powieszeniem ich w wielu miejscach mieszkania (między innymi na drzwiach i na pokojowej rozkładanej suszarce). Woda spływała do naczyń i na podłogę, tworząc wielką kałużę. Wcześniej poproszeni o zdjęcie butów widzowie/uczestnicy spontanicznie zdjęli również skarpetki. W pewnym momencie artystka ogłosiła kolejny etap performance'u, który miał zacząć się w łazience. Widzowie wchodzili do łazienki pojedynczo, na żądanie performerki oddawali ubrania, które mieli na sobie. Performerka zanurzała je w wannie i wieszała na suszarce. Niektórzy uczestnicy wychodzili z łazienki nadzy, przepasani pożyczonym ręcznikiem lub półnadzy. Inni nie poszli w ogóle albo oddali tylko niektóre ubrania. Ich zdystansowanie się do akcji było kwitowane przekleństwami performerki. Niektórzy się obrazili, inni wpisali to w zasady gry artystycznej. Artystka, używając obscenicznego języka, podkreśliła liminalny, wywrotowy charakter święta obchodzonego na „Dzikiej". Woda jako żywioł i zarazem kobiecy symbol oczyszczenia, śmierci i odrodzenia miała zabić oczywistość codzienności i podziały wśród zebranych wynikające z zasad panujących w sferze strukturalnej. Ci, którzy wzięli udział w rytuale, przeszli zarazem „na drugą stronę", w pełni uzyskali drugie życie w przestrzeni sztuki. Inni, dystansując się, uciekając przed wejściem w sferę liminalną, nie mogli wejść do sfery *communitas* wyznaczanej przez performance. Nie przeszli ogołocenia, nie przeszli śmierci i odrodzenia w ramach w ł a s n e g o k o ś c i o ł a ustanowionego w Galerii „Dzika 6 na 79".

Zakończenie

Uważam, że Jean Baudrillard w *Spisku sztuki* zbyt pochopnie stwierdził, iż sztuka jako taka jest już tylko „metajęzykiem banalności". Wyżej przedstawiłem fragment swoich badań nad zjawiskami z pola sztuk wizualnych, w przypadku których teza Baudrillarda nie sprawdza się. Zaproponowałem do pobieżnego zbadania przy użyciu terminologii zaczerpniętej z prac religioznawczych twórczość trzech młodych środowisk artystycznych, skupionych wokół Pracowni Struktur Mentalnych, Galerii-Pracowni „Praca" oraz Galerii „Dzika 6 na 79". Jak wyraźnie można było zobaczyć, każdy z tych fenomenów artystycznych był inny, Pracownia Struktur Mentalnych w zeszycie *Doznania mistyczne* skupiła się na intelektualnym zgłębianiu problemu doświadczeń religijnych. Twórcy z kręgu „Pracy" zajęli się intelektualnym i artystycznym zarazem zgłębianiem problemu święta, próbami ustanawiania artystycznej *communitas* w grupowej pracy koncepcyjnej w ramach Pracowni i wernisaży muzyczno-wizualnych w Galerii. Zarówno twórczość Pracowni Struktur Mentalnych, jak i „Pracy" wydaje się naznaczona – tu zapożyczam sławne rozróżnienie wprowadzone przez Fryderyka Nietzschego – pierwiastkiem apollińskim, przejawiającym się w harmonii, optymizmie, wzrokocentryczności, konceptualności, opanowaniu wewnętrznym[62].

Dzieła wystawiane na „Dzikiej 6 na 79" z kolei skupiały się na przeżywaniu liminalnych stanów istnienia, wyzutych konwencji strukturalnych cielesności, ustanawianiu artystycznej *communitas* w ramach performance'ów, ogołacaniu ego, poszukiwaniu artystycznych rytuałów przejścia. Tu już nie było spokoju, panowała frenetyczność, doznawanie żywiołów, przełamywanie tabu wizualnego i dzikość właśnie. Kuratorka i artyści budowali własny kościół, w którym dystansowano się wobec religijności zorganizowanej kościołów tradycyjnych, wkraczano w pola liminalności, *communitas* i świętości niezorganizowanej. Tu artystów w pełni interesowały groźne, odpychające własności sacrum: *numinosum, mysterium tremendum*, tu też dawał o sobie znać aspekt *fascinans*. Kościół własny „Dzikiej" opanowany był w dużej mierze przez pierwiastek dionizyjski[63], przejawiają-

[62] Zob. F. Nietzsche *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm* L. Staff (tł.) Kraków 2006.

[63] Tamże.

cy się między innymi w niepohamowaniu, ukierunkowaniu na przeżywanie, transgresji i pesymizmie.

Podobieństwem łączącym wszystkie przebadane wyżej fenomeny artystyczne jest daleko posunięty indywidualizm. Artyści poszukują sprywatyzowanego sacrum na własną rękę (poza jednym przypadkiem tekstu K. M. Mazurkiewicza), chodzą własnymi ścieżkami, wolą raczej bezdroża niż udeptane przez zorganizowaną religijność kościelną szlaki. Ustanawiany kościół ma być w ł a s n y, a święto ma być o d c z u w a n e, d o ś w i a d c z a n e. Artyści różnią się między sobą w doznaniach i praktykowanych prywatnych rytuałach, lecz dla wszystkich temat sacrum, święta, kościoła jest ważny. Przy czym, posiłkując się emblematami popkultury lub zaznaczając swój postmodernistyczny, pełen ironii dystans, próbują wpisać świętość w warunki ponowoczesnego rozbicia i nieciągłości, ratując się koncepcjami holistycznymi, a nieraz po prostu uciekając się do medium performance'u, mającego ustanowić wspólnotę w sztuce. Przynajmniej na chwilę.

This Time We Will Ordain Our Own Church. Sacrum in the Art of Young Artists

The main topic of this article is sacrum in the art of young polish artists. The first part is focused on methodology and defining such terms as sacrum, numinosum, transgression, initiation. In the second part the author explores the art of three young artist groups: Pracownia Struktur Mentalnych, Galeria "Praca" and Galeria "Dzika 6 na 79". Some specific pieces of art are analyzed, including body art, performances, and videos.

Paweł Możdżyński – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

PIOTR JAN PRZYBYSZ

TEORIA DZIEŁA SZTUKI STEFANA MORAWSKIEGO – PRÓBA REKONSTRUKCJI

Artykuł jest rekonstrukcją stanowiska Stefana Morawskiego co do rozumienia tego, czym jest dzieło sztuki. Pod uwagę brane są trzy podstawowe aspekty: status ontologiczny, status aksjologiczny i status hermeneutyczny dzieła sztuki. Prowadzona rekonstrukcja uwzględnia teksty Stefana Morawskiego, które publikowane były w różnych wydawnictwach i niosły ze sobą nieustannie modyfikowane rozstrzygnięcia.

Uwagi wstępne

Morawski w swoich rozważaniach poświęcił wiele miejsca refleksji o sztuce i jej przejawach[1]. Podstawowe pojęcia, takie jak artysta, dzie-

[1] Do podstawowych prac Stefana Morawskiego poświęconych tej problematyce należy zaliczyć: *Absolut i forma. Studium o egzystencjalnej estetyce André Malraux* Kraków 1966; *Próba określenia pojęcia sztuka* [w:] *Ruchome granice* M. Grześczak (red.) Gdynia 1968 [wersja skrócona podstawowego tekstu: *Kłopoty z pojęciem „sztuka"* „Litery" 1966 nr 9 s. 10–11 i nr 10 s. 12–13]; *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics* Cambridge M.I.T. Press, London 1974; *O alienacji i wolności artystycznej* „Studia Estetyczne" 1966 t. 3 s. 398–405; *From the Ethos of Art to the Ethos of Artist beyond Art* „Polish Art Studies" 1986 t. 7 s. 203–221; *The hopeless game of flânerie* [w:] *The Flâneur* London–New York–Rotledge 1994 s. 181–197; *Sztuka masowa a elitarna. Za i przeciw* [w:]

ło sztuki, odbiorca, sformułował w latach sześćdziesiątych. W kolejnych dekadach porównywał zdefiniowane pojęcia z praktyką artystyczną, teorią i recepcją sztuki. Zgodnie z typologią przyjętą przez Morawskiego ze sztuką mieliśmy do czynienia do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku, po tym okresie nastała epoka antysztuki – neoawangardy do początku lat osiemdziesiątych, a następnie po-sztuki – sztuki postmodernistycznej, która jest zjawiskiem nam współczesnym. Przedstawione cezury w trakcie formułowania stanowiska wobec rzeczywistości artystycznej podlegały modyfikacjom i korektom. Jednocześnie wyodrębnione w ten sposób etapy rozwoju fenomenu XX-wiecznej „sztuki" niosły w sobie elementy, które były ich zaprzeczeniem i podstawą do kolejnego rozwoju. Morawski poprzez kompetentną i erudycyjną krytykę „sztuki" XX wieku potrafił to w sposób niepowtarzalny wydobyć i uzasadnić, posługując się kontekstem historycznym, filozoficznym oraz kulturowym. W swojej metodologii poznawania tego, czym jest sztuka, wykorzystywał wiele współczesnych mu teorii, jednak podstawą coraz bardziej krystalizującego się stanowiska była metoda genetyczno-strukturalistyczna osadzona w obszarze hermeneutyki kulturowej.

Dzieło sztuki

Morawski, tworząc podstawy teorii dzieła sztuki, zmuszony był określić swoje stanowisko wobec wielu kwestii. Rozstrzygnięcia wymagała ontologia dzieła sztuki. Kluczowa kategoria w tej teorii – dzieło sztuki – wymagała sprecyzowanego sposobu rozumienia owego poję-

Polska popularna kultura artystyczna materiały sesji „Polska popularna kultura artystyczna" Warszawa 1977 s. 91–119 [wersja skrócona: *Sztuka masowa a elitarna. Za i przeciw* „Kino" 1975 nr 8 s. 28–31]; *Na zakręcie: od sztuki do posztuki* Kraków 1985; *The Artistic Avantgarde (On two 20th Century Formation)* „The Polish Art Studies" 1989 t. 10 s. 79–107; *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury* Toruń 1999; *Action paiting w świetle świadomości mitycznej* „Więź" 1984 nr 5 s. 125–128; *Pop-art po trzydziestu latach* „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum" 1990 z. 1 s. 189–224. Omawiana problematyka jest podejmowana miedzy innymi w pracach: P. J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska *Wstępny szkic do portretu* [w:] S. Morawski *Wybór pism estetycznych* Kraków 2007 s. VII–LXIV; P. J. Przybysz *Filozofia sztuki Stefana Morawskiego* Gdańsk 2010.

cia. Poczynione w tej kwestii ustalenia wyznaczyły postawę i strategię badawczą. W teorii nie mogło zabraknąć sformułowania warunków niezbędnych, które musi spełnić przedmiot określany mianem dzieła sztuki. Należało ponadto rozstrzygnąć, czy przedmiot tej klasy dysponuje skończoną ilością cech charakterystycznych dla niego, czy też nie, oraz co stanowi kryterium wyodrębniające klasę przedmiotów określanych dziełami sztuki. Przy rozstrzyganiu kwestii pojawiła się konieczność charakterystyki wyodrębnionych w ten sposób kategorii. W celu dopełnienia swojej teorii Morawski określił zatem pojęcia: ekspresywnej struktury jakości zmysłowo danych, względnej autonomiczności, artefaktu i ekspresji indywidualnej.

Podstawą rozważań o dziele sztuki było rozstrzygnięcie jego statusu ontologicznego: „niemniej dzieło sztuki tak samo jak stół i grządka kwiatów egzystuje jako przedmiot materialny w swoistym kontakcie z innymi, znacznie wyżej zorganizowanymi przedmiotami materialnymi, jakimi są odbiorcy”[2]. Morawski na samym wstępie rozstrzygnął więc o materialnym fundamencie dzieła sztuki. Istotną kwestią jest związek istniejący pomiędzy dziełem sztuki a przedmiotem estetycznym. Pojawiają się tutaj następujące wątpliwości: czy przedmiot estetyczny istnieje tak samo jak dzieło sztuki, czy dzieło sztuki jest jednym z przedmiotów estetycznych, czy dzieło sztuki i przedmiot estetyczny to kategorie diametralnie odmienne. Większość estetyków prezentowała stanowisko, że każde dzieło sztuki jest przedmiotem estetycznym, ale nie każdy przedmiot estetyczny jest dziełem sztuki (między innymi Mieczysław Wallis, Władysław Witwicki, Władysław Tatarkiewicz).

Najbardziej rozbudowaną propozycję dał Roman Ingarden, który twierdził, że pod względem sposobu istnienia dzieło sztuki jest przedmiotem intencjonalnym, co znaczy, że do swojego istnienia wymaga dwóch podpór bytowych: podmiotowej i przedmiotowej podstawy czy fundamentu bytowego. Podmiotowym fundamentem jest artysta i odbiorca. Przedmiotowy fundament to rzecz – malowidło, książka itp. Wynika z tego, że dzieło sztuki jest rozumiane jako odpowiednik i wytwór aktów świadomości. Zdaniem Ingardena jego istnienie różni się w sposób istotny od istnienia przedmiotu estetycz-

[2] S. Morawski *J. Makota. O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną* [rec. książki J. Makoty *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną* Kraków 1964] „Studia Estetyczne” 1965 t. 2 s. 335–345.

nego. Dzieło sztuki nie jest współkonstytuowane przez przeżycie odbiorcy. W ten sposób, podobnie jak jego fundament bytowy, nie przestaje być przedmiotem intersubiektywnym, zaś przedmiot estetyczny jest monosubiektywny – dostępny tylko perceptorowi. Zatem dzieło sztuki u Ingardena jest czymś różnym od przedmiotu estetycznego, gdyż przedmiot jest jego estetyczną konkretyzacją. Z punktu widzenia ontologicznego dzieło i jego konkretyzacja istnieją jako przedmioty czysto intencjonalne i transcendentne wobec podmiotu i jego przeżyć. Dzieło sztuki jest przedmiotem intersubiektywnym, zaś przedmiot estetyczny – monosubiektywnym[3].

Morawski uważa to stanowisko za błędne. Proponuje uznać indywidualną konkretyzację estetyczną za czynnik modyfikujący dzieło sztuki jako przedmiot estetyczny, nie zaś konstytuujący ten przedmiot. Taką funkcję współkonstytuującą zarówno dzieło sztuki, jak i przedmiot estetyczny pełniłaby, obok świadomości jednostkowej, świadomość społeczna danej epoki i zbiorowości. Dlatego Morawski w polemice z Ingardenem podkreśla: „dzieło sztuki jest zawsze dla kogoś – a tym ≈kimś ↔ jest przede wszystkim jakiś podmiot społeczny. Tak przekazane współczesnym i przez nich akceptowane dzieło sztuki staje się zarazem przedmiotem estetycznym”[4]. W kolejnych epokach historycznych w świadomości społecznej aktywizowane są różne jakości dzieła sztuki, jednak Morawski uważa, że istnieje ono w ramach tych konkretyzacji (w przedmiotach estetycznych): „Nie istnieje jednak dzieło sztuki poza owymi przedmiotami estetycznymi. Jest

[3] Roman Ingarden wielokrotnie przedstawiał swoje stanowisko w tej kwestii. Zob. R. Ingarden *O dziele literackim* Warszawa 1960; tenże *Wykłady i dyskusje z estetyki* wybór i opracowanie A. Szczepańska, Warszawa 1981; tenże *Studia z estetyki* t. 2 Warszawa 1958; tenże *Spór o istnienie świata* t. 2 Kraków 1948. Ponadto podjęto głęboką oraz wyczerpującą analizę i krytykę stanowiska Ingardena. Zob. J. Makota *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną* Kraków 1964; B. Dziemidok *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego* Warszawa 1980; A. Szczepańska *Estetyka Romana Ingardena* Warszawa 1989; A. Nowak *Ingarden contra Ingarden* Kraków 1992; *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena* A. J. Nowak, L. Sosnowski (red.) Kraków 2001; A. Szczepańska *W sprawie interpretacji niektórych twierdzeń ingardenowskiej estetyki* „Studia Estetyczne” 1972 t. 9 s. 341–355; J. Łoziński *Intencjonalność i przedmiot intencjonalny w filozofii Romana Ingardena* „Studia Filozoficzne” 1974 nr 9 s. 49–62.

[4] S. Morawski *Szkoła stawiania pytań* cz. 2 „Studia Estetyczne” 1971 t. 8 s. 246.

zawsze w nich. Jego tożsamość określa jego własny kontekst historyczny i powtarzalne momenty w dalszej jego recepcji"[5]. Powyższe rozstrzygniecie można uznać za w pełni prawomocne. Należy zgodzić się z tym, że o artystycznym i estetycznym statusie danego wytworu decydują jego przedmiotowe jakości. Są one weryfikowane i przewartościowywane przez każdą epokę i krąg kulturowy. W sumie – jak wskazuje Bohdan Dziemidok:

> Kontekst społeczny i kulturowy, bezpośrednio zaś świadomość społeczna epoki i środowiska kulturowego, decydują, czy przedmioty dotąd wyłącznie użytkowe (np. amfora grecka lub komoda z XVIII wieku) albo też uważane za zbyt prymitywne, pozbawione kunsztu artystycznego (np. maski plemion afrykańskich, prawosławne anonimowe ikony, secesyjne bibeloty lub tzw. malarstwo naiwne) uznane zostaną za dzieła sztuki i przedmioty estetyczne zarazem[6].

Istotną kwestią w rozważanej problematyce było udzielenie odpowiedzi na pytanie, czym jest dzieło sztuki. Morawski za dzieło sztuki uznał

> [...] przedmiot stanowiący ekspresywną strukturę jakości zmysłowo danych, bezpośrednio lub pośrednio oglądowych (semantyzowanych), funkcjonującą w sposób względnie autonomiczny, tzn. wydzieloną z rzeczywistości autentycznej, której pozostaje składnikiem; przedmiot ów jest zarazem artefaktum bezpośrednio lub pośrednio uzyskanym oraz wyraża silniej lub słabiej daną indywidualność twórczą[7].

W definicji tej autor przyjął, że warunkiem fundamentalnym uznania danego przedmiotu za dzieło sztuki jest posiadanie struktury jakości zmysłowo danych, która ponadto powinna być względnie autonomiczna. Za warunki wystarczające (niezbędne) Morawski uznał zaś to,

---

[5] Tamże, s. 247.

[6] B. Dziemidok, wyd. cyt. s. 32.

[7] S. Morawski *Próba określenia pojęcia sztuka* wyd. cyt. s. 54. W tekście z 1965 roku Morawski opowiadał się za dwuwarstwową budową dzieła, którą przedstawiał w pierwszej warstwie jako układ jakości zmysłowo danych, zaś w drugiej jako nadbudowującą się w niektórych utworach warstwę przedmiotów przedstawionych – kwestionował zatem ingardenowską warstwę intencjonalną. Por. S. Morawski, J. Makota *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną* wyd. cyt. s. 341.

że dzieło sztuki musi być artefaktem bezpośrednim lub pośrednim oraz musi cechować je ekspresja indywidualna (musi być oryginalne).

Struktura dzieła sztuki według Morawskiego to nie zbiór przeliczalnych elementów, ale dany układ jakości. Jego zdaniem – w przeciwieństwie między innymi do Wilhelma Diltheya i fenomenologów – struktura owa nie jest uchwytna w całościowym akcie intuicyjnym, ale poddaje się zabiegom analitycznym. O jej cechach właściwych dowiadujemy się dzięki immanentnie w niej istniejącym opozycjom, co oznacza, że nie jest ona idealnie jednolita, jak chciał Claude Lévi-Strauss. Poznanie i zrozumienie struktury dzieła sztuki jest możliwe jedynie poprzez umieszczenie go w szerszej całości: całości dokonań twórczych danego artysty; nurtu lub kierunku sztuki, który był podstawą uprawianej twórczości; epoki, w której artysta żył i tworzył (jej kontekstu kulturowo-społecznego) – to wymiar horyzontalny poznania i rozumienia struktury. Drugi to wymiar wertykalny: związek artysty i jego twórczości z poprzednimi dokonaniami; historyczne zerwanie lub kontynuacja kierunków i stylów dotąd w sztuce uprawianych; splot i uwarunkowania czynników historyczno-kulturowych wyznaczających warunki materialne, społeczne i obyczajowe. Tak więc struktura dzieła sztuki nie jest zrozumiała sama przez się, lecz dzięki odniesieniu jej do systemu, nadstruktury czy struktury globalnej – w wymiarze horyzontalnym i wertykalnym. Sam kontakt ze strukturą to doświadczenie empiryczne, ale operacja strukturowania dokonuje się na podłożu danego systemu kulturowego, zarówno w jego aspekcie synchronicznym, jak i diachronicznym. Ze względu na to, że struktury artystyczne mają charakter jakościowy, który jest zależny od kontekstu historycznego, niemożliwe jest precyzyjne charakteryzowanie tego typu konstrukcji. Morawski opowiedział się za holistycznym, a nie analitycznym pojmowaniem i sposobem rozumienia struktury. Wyznaczył w ten sposób główną zasadę epistemologiczno-hermeneutyczną dzieła sztuki, którą można stosować jako strategię w prowadzonych badaniach. Przyjął, że każda struktura ma tak zwane centrum czy też zasadę naczelną, która ją organizuje. W przypadku tak rozumianego dzieła sztuki taką zasadą jest opozycyjność struktur artystycznych – układów harmonijnych lub układów dysharmonijnych, jak je nazwał Morawski. Są to więc biegunowe punkty kompozycyjne: góra – dół, środek – brzegi, lewa strona – prawa strona itd. To również jedność całości wynikająca z dominanty, która jednoczy wielość róż-

norakich składników. W przypadku opozycyjności układów dysharmonijnych mamy do czynienia z konfliktem struktur artystycznych.

Struktura jakości zmysłowo danych, która stanowiła jedną z kluczowych kategorii teorii wartości artystycznych, jest tutaj pomostem łączącym strukturalistyczno-genetyczne rozumienie dzieła sztuki z jego estetycznym wymiarem. Morawski bowiem, przyjmując za elementy struktury jakości zmysłowo danych kształt, barwę, dźwięk, znak graficzny, bryłę, czarno-białe sygnały (na taśmie filmowej) i elementy ruchowe w tańcu, uznaje, że mają one własną ekspresję[8]. Ta ekspresja wynika z charakteru poszczególnych elementów, z gry, która zachodzi pomiędzy nimi, oraz z kontrastu, dysonansowości i przeciwdziałania elementów. W ten sposób Morawski dochodzi do wniosku, „że punkt ciężkości przesuwa się ze struktury na jakości – to one skupiają naszą uwagę, to one zatrzymują nas na zmysłowej płaszczyźnie zjawisk"[9]. Ani struktura, ani jakości nie funkcjonują samodzielnie – nie można ich od siebie oddzielić.

Istotną kwestią w określeniu przedmiotu, który można nazwać dziełem sztuki, jest wymienienie właściwości uznawanych za cechy wystarczające. Można również twierdzić, że zbiór tych cech jest nieskończony. Pierwsze stanowisko wyznaczać będzie zbiór zamknięty przedmiotów określanych mianem dzieła sztuki, drugi zaś wyznaczy zbiór otwarty. Morawski opowiedział się za drugim stanowiskiem. Uzasadnił to następująco: „Każda z tych właściwości wydaje się ważna, ale żadnej z nich nie sposób wyznaczyć jako cechy wystarczającej. Nie widać też możliwości, by jakikolwiek ich zestaw uznać za bezwarunkowy dla dzieł artystycznych"[10]. Nie zamknął jednak drogi innym artefaktom, które mogły pretendować do tej nazwy. W późniejszym artykule precyzował: „niewyczerpany jest katalog jakości, które mogą uzyskać wartość artystyczną oraz nieprzewidywalna jest twórczość jutrzejsza"[11]. Należy podkreślić, że otwarta koncepcja dzieła sztuki stanowiła konsekwencje przyjętych założeń o kulturowym i historycznym kontekście sztuki. Była też kontynuacją wyodrębnionych w teorii wartości inwariantów. Morawski bowiem za kryterium wyodrębniające w ten sposób klasę przedmiotów zwanych dziełami sztuki

[8] Tamże, s. 26.

[9] Tamże, s. 26.

[10] Tamże, s. 27.

[11] S. Morawski *O obiektywności sądów estetycznych* „Studia Estetyczne" 1967 t. 4 s. 259.

przyjął „współzależność zespołów jakości przedmiotowo i podmiotowo danych w długim procesie historycznym od wyłonienia się przedmiotów sztuki aż po czas dzisiejszy”[12]. Podstawą tego wyboru było przeświadczenie, że od zarania cywilizacji ludzkiej po czasy nam współczesne, pomimo nieustającej zmienności sztuki, można wykazać pewne niezmienniki estetyczne. Zaliczył do nich Morawski: szczególnie intensywną zawartość percepcyjną przedmiotów względnie autonomicznych; formę – konstrukcję tych struktur nastawioną na ujawnianie mistrzostwa, obróbki materiałów, użytych środków wyrazowych i kompozycji; ekspresyjność[13]. Owe niezmienniki wyznaczają klasę przedmiotów zwanych dziełami sztuki bez względu na moment historyczny i krąg kulturowy. Każda z odmian sztuki posiada swoiste dla siebie niezmienniki aksjologiczne, na przykład sztuki przedstawiające – mimesis, sztuki użytkowe – optymalną zgodność konstrukcji i funkcji itp. Wyróżnienie tych niezmienników jako kryteriów wyodrębniających jest również zabiegiem umożliwiającym oddzielenie inwariantów od paradygmatów artystycznych (estetycznych). Chodzi tu o paradygmaty w rozumieniu swoistych stylów artystycznych poszczególnych epok historycznych czy kręgów kulturowych. Właściwością ich jest to, że są zastępowane przez następne: renesans, oświecenie, romantyzm itp. W przypadku zaś niezmienników mamy do czynienia z różnorodnymi akcentami w ich obrębie – uznawanie za najbardziej wartościowe tego, co najbardziej zbliża się do rzeczywistości, bądź wytworów, które prezentują wysoki kunszt wykonania, formę czy ekspresję.

Pojęcie względnej autonomiczności pierwotnie występuje u Morawskiego jako „pozorna autonomiczność”[14]. Pojęcie to ma wyraźne związki z Ingardenowskim „polifonicznym harmonijnym zestrojem”, „otwartym nowym światem” Dufrene’a, „artefaktum stanowiącym system wewnętrznych relacji” Gilsona albo „superstrukturą” Lalo. Droga ta jest więc powszechnie przyjmowana w estetyce i ma bogatą tradycję. Pozorna autonomiczność to, po pierwsze:

[12] Tenże *Sztuka dawniej i dziś* „Odra” 1973 nr 1 s. 49.

[13] Tamże.

[14] Por. S. Morawski, J. Makota, wyd. cyt. s. 335–345. Warto zwrócić uwagę, że w recenzji tej Morawski opowiadał się za zdecydowanym powiązaniem czasowo-przestrzennym dzieła sztuki ze światem realnym: „Myślę, że teza o braku powiązań czasowo-przestrzennych dzieła sztuki ze światem realnym jest niezgodna z faktami”.

> wydzielenie dzieła z otoczenia ze względu na dobitną strukturę, w którym jakości zmysłowe wybijają się na plan pierwszy. Drugi raz „pozorność" to tyle, co świat w dziele przedstawiony, budujący fikcję w relacji do rzeczywistości. Trzeci zaś raz „pozorność" to tyle, co dane nam w percepcji poczucie, że świat sztuki, autonomiczny ze względu na swoje właściwości strukturalne – pierwszego (jakości zmysłowe) czy drugiego rzędu (fikcja) – tworzy całość „zamkniętą" oraz „dodaną" do świata, w którym ona powstała[15].

Już w 1965 roku Morawski wyraźnie wiąże tę kategorię z kulturowym wymiarem dzieła sztuki. Uważa, że kontekst kulturowy wydziela w sferze świadomości oraz instytucji społecznych dziedzinę zwaną sztuką. Kolejnym krokiem w precyzowaniu pojęcia względnej autonomiczności jest przyjęcie pewnych sugestii György Lukácsa, który „stwierdza w procesie historycznym autonomizację dzieła artystycznego jako tworu pozostającego jednak w ciągłej relacji do rzeczywistości pozaartystycznej"[16]. Argumenty przemawiające za takim rozumieniem istotnej właściwości dzieła sztuki wynikają według Morawskiego z przesłanek historyczno-socjologicznych. Źródłem jest rów-

[15] Tamże, s. 336.

[16] S. Morawski *Próba określenia pojęcia sztuka* wyd. cyt. s. 33. Inspiracje Lukácsem są częste w estetyce Stefana Morawskiego. Wielokrotnie poddawał on krytyce propozycje autora *Historii i świadomości klasowej*, tworząc w ten sposób własne rozwiązania. Zob. S. Morawski *Lukácsa filozofia sztuki filmowej* „Kino" 1967 nr 10 s. 21–24; tenże *Wędrówki młodego Lukácsa (od Simmla do Lenina)* „Teksty" 1978 s. 130–150; tenże *Trudny (chyba niezdany) egzamin Lukácsa* „Kultura" 1979 nr 22 s. 4; tenże *Lukács w Moskwie (1933–1940)* „Literatura" 1979 nr 40 s. 4, 14 i nr 41 s. 4, 8; tenże *Wiedeńskie felietony Lukácsa – rok 1922* „Literatura na Świecie" 1979 nr 11 s. 310–337; tenże *Filozofia późnego Lukácsa* „Miesięcznik Literacki" 1979 nr 3 s. 82–93; tenże *Lukácsowska koncepcja realizmu (lata trzydzieste)* „Odra" 1979 nr 2 s. 39–50; tenże *Krucjata Lukácsa przeciwko awangardzie* „Pamiętnik Literacki" 1979 z. 3 s. 153–184; tenże *Lukács przed Lukácsem* „Przegląd Humanistyczny" 1979 nr 2 s. 21–42; tenże *Lukács o gatunkach i rodzajach artystycznych* „Ruch Literacki" 1979 z. 4 s. 237–248; tenże *Początki marksistowskiej estetyki Lukácsa* „Studia Estetyczne" 1979 t. 16 s. 193–217; tenże *Heidelberska filozofia i estetyka Lukácsa* „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 1980 t. 26 s. 275–314; tenże *Filozofia sztuki wczesnego Lukácsa* „Studia Estetyczne" 1980 t. 17 s. 223–249; tenże *Majstersztyk Lukácsa z roku 1923* „Literatura na Świecie" 1981 nr 7 s. 264–305; tenże *Zbliżenia do ontologii społecznej* „Akcent" 1983 nr 4 s. 157–174; tenże *Z dziejów samookaleczonego umysłu* „Literatura na Świecie" 1985 nr 6 s. 265–294; tenże *György (Georg) Lukács – portret intelektualny do 1932* [w:] *Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukácsa: 1908–1932* Warszawa 1994 s. 5–66.

nież rozumienie kategorii *mimesis* nie jako odbicia „makrokosmosu" w „mikrokosmosie" sztuki, ale strukturalnego związania tych całości. Względna autonomiczność jest ponadto udziałem przedmiotów użytkowych. Dokonuje się to dzięki naddatkowi jakości zmysłowo danych: „poza instrumentalną funkcjonalnością zawierają szczególny układ elementów wizualnych (faktura, barwa, deseń itp.) – stają się dziełami sztuki"[17]. Tak więc przedmiot użytkowy dzięki swojej instrumentalnej funkcjonalności istnieje w makrokosmosie, zaś autonomizuje się dzięki pewnemu układowi elementów wizualnych – jakości zmysłowo danych. Względna autonomizacja przedmiotów codziennego użytku, jak również *objet trouvé*, pojawia się także dzięki aktowi wyboru ich przez artystę. Poprzez wybór przedmiot zaczyna funkcjonować autotelicznie, czyli sam dla siebie jako struktura wydzielona. „Wówczas kałamarz Picabii, muszla pisuarowa Duchampa czy łóżko Rauschenberga przestają być kałamarzem, muszlą pisuarową czy łóżkiem"[18]. Z drugiej zaś strony mamy pełną jasność co do ich etymologii – stąd względność tej autonomii. W istocie właściwość względnej autonomiczności wynika z tego, że przedmiot będący dziełem sztuki stanowi strukturę jakości autotelicznych, na których koncentrujemy naszą uwagę. W ten sposób wydzielamy go z rzeczywistości, przedmiot ten traci relacje ze światem zewnętrznym. Fakt ów, jak należy przypuszczać, stał się podstawą do przypisania przez Morawskiego dziełu sztuki tej właściwości.

Warunkiem słabszym dzieła sztuki jest wymóg, aby był to artefakt. Pojęcie to przysparza pewnych trudności wynikających z postępu technologiczno-cywilizacyjnego. Mamy tu bowiem do czynienia z dwoma równoległymi procesami. Pierwszy to zmienność i doskonalenie się materii oraz narzędzi stosowanych do tworzenia. W nurcie tym nie została podważona rola rękodzieła, a wprost przeciwnie – systematycznie się umacniała. Drugi nurt dotyczy użycia maszyny do reprodukcji dzieła sztuki. Samo zaś użycie może być prostym kopiowaniem oryginału – powielanie płyt, kopiowanie obrazów itp. – lub uchwyceniem surowego piękna rzeczywistości – film, telewizja. W związku z tym, jak stwierdza Morawski, mamy do czynienia z jednej strony z tym, że „reprodukcja jest tylko środkiem przekazu [kopiowanie z oryginału – dop. P. P.], tu [film, telewizja – dop. P. P.]

[17] Tenże *Próba określenia pojęcia sztuka* wyd. cyt. s. 34.
[18] Tamże, s. 37.

może stać się jedną z wartości artystycznych”[19]. Zasada artefaktu wzbudza więc poważne wątpliwości – „skoro działalność twórcza ma polegać na uchwyceniu autentyzmu życiowego jako piękna”[20]. Jednocześnie wszak, jeżeli uzna się wartości warsztatowo-konstrukcyjne (muzyka, architektura) za estetycznie fundamentalne, wytwarzanie tego typu przedmiotów przez maszynę bądź człowieka jest kwestią otwartą. Artefakt może być ponadto wytworem samosterującej maszyny. Z tej grupy problemów w odniesieniu do zakresu znaczeniowego pojęcia artefaktu Morawski wyprowadza wniosek o konieczności przeformułowania klasycznej tezy o *techne* – jako specyficznej umiejętności, zwanej artyzmem. Zmiana polega na wprowadzeniu dwóch odmian artefaktów. Pierwszy zbiór to artefakty bezpośrednie – klasyczne rozumienie biorące się z Arystotelesowskiej definicji sztuki: „ars est recta ratio factibilium”, czyli artefakty to bezpośredni wytwór ludzkiej pracy. Drugi zbiór to artefakty pośrednie – twory uzyskane bądź poprzez programowanie maszyny, bądź poprzez sztuczną organizację przedmiotów naturalnych. Przypadkiem granicznym jest uznanie surowego przedmiotu za dzieło sztuki bez umieszczania go w przestrzeni wykreowanej. Tak zdefiniowane pojęcie artefaktu rozbija kategorię *techne* na dwa znaczenia. Pierwsza grupa artefaktów będzie dotyczyła rozumienia *techne* jako kunsztu, artyzmu, a czasami artyzmu niezwykłego, czyli wirtuozerii. Druga grupa będzie związana z rozumieniem *techne* jako umiejętności „programowania pewnych zadań w maszynie cybernetycznej”[21]. To rozbicie pojęcia artefaktu na dwa obszary znaczeniowe pozwala Morawskiemu z jednej strony pogodzić tradycję ze współczesnymi osiągnięciami technologicznymi, z drugiej przyjąć znaczenie to jako otwarte na kolejne nowe rozwiązania.

Ostatnim warunkiem, który musi spełnić dzieło sztuki, jest ekspresja indywidualna. Morawski tego rodzaju wartości definiuje następująco:

> [...] ekspresyjne wartości [...] to tyle co szczególny charakter danych jakości czy też swoisty układ wszystkich jakości wypełniających daną strukturę artystyczną. Ekspresja tak pojmowana jest zarazem ekspresją indywidualną,

[19] Tamże, s. 40.
[20] Tamże.
[21] Tamże, s. 43.

> bowiem stwierdzamy ją i badamy wedle osiągnięcia, a nie wedle samych intencji[22].

Podstawą do stworzenia tego warunku jest fakt istnienia różnorodności wśród twórców, również ich wytwory powinny charakteryzować się takimi cechami indywidualnymi. Samego stwierdzenia owej ekspresji indywidualnej można dokonać dzięki analizie cyklu utworów i wydobyciu cech stylistycznych. Te mogą stać lub nie w konflikcie z intencją twórcy bądź z ekspresją struktury konkretnego dzieła sztuki. Dlatego według Morawskiego z ekspresją indywidualną mamy do czynienia albo w przypadku aktu doraźnego artysty, akcydentalnego, albo związanego z cechami stałymi, z jakimś stylem własnym. Ekspresja indywidualna wiąże się ponadto z pojęciem autentyczności i oryginalności. Autentyczny to tyle, co szczery, świeży. Szczerość ze względu na brak możliwości weryfikacji tej kategorii zostaje odrzucona. Świeżość zaś to nowość lub niepowtarzalność jakiegoś elementu bądź całej struktury. Świeżość w znaczeniu nowości Morawski dyskwalifikuje, uważając, że nie wiadomo, „w jakim sensie to co nowe trzeba by uznać za coś intensywnie ekspresyjnego”[23]. Drugim argumentem uzasadniającym tę decyzję jest stwierdzenie, że w sztuce często nowość przyciąga uwagę, ale bywa jałowa. W ten sposób decyduje się na związanie pojęcia świeżości z kategorią oryginalności. Argument przemawiający za tym rozstrzygnięciem formułuje następująco:

> [...] niektórzy estetycy wprawdzie twierdzą, iż również doskonała kopia daje nam zadowolenie estetyczne, podobnie jak dostarcza radości precyzyjna reprodukcja obrazu w albumie albo utworu muzycznego na taśmie magnetofonowej i płycie, ale zapominają, iż to, co się podoba, to oryginał, a nie samo odtworzenie[24].

W ten sposób dokonuje dystynkcji pomiędzy oryginałem, który jest dziełem sztuki, a kopią, która do tego zbioru się nie zalicza. Oryginalność jako kategoria dystynktywna dzieła sztuki u Morawskiego wiąże się ponadto z ekspresją indywidualną. Chodzi tu o indywidual-

[22] Tamże, s. 46.
[23] Tamże, s. 47.
[24] Tamże, s. 51.

ność twórcy, a nie o umiejętności, choćby genialne, kopisty. Ta indywidualność, dzięki autentyczności twórcy, uzewnętrznia się w wytworze, a to z kolei stanowi cechę konstytutywną dzieła sztuki. Oryginalność można zdaniem Morawskiego stopniować, analogicznie do tego, jak porównuje się indywidualności twórcze między sobą, jednak stopień najwyższy oryginalności – genialność – przekraczałby wszelkie wyznaczone miary i ramy stosowanych podziałów i hierarchizacji. Tak jak oryginalność odnosi się do szczegółowych kwestii dotyczących zmiany chwytów stylistycznych, wprowadzenia nowych wątków tematycznych itp., tak genialność wyróżnia się nie tylko stopniem, ale także jakością. Tego typu dzieło nie modyfikuje i nie uzupełnia, ale wprowadza radykalnie odmienny sposób prezentacji świata, odkrywa chwyty czy wątki dotąd niestosowane. Kategoria tak rozumianej genialności nie pełni u Morawskiego kryterium wyodrębniania dzieł sztuki, ale służy do ich wewnętrznej hierarchizacji.

> Geniusz, a więc i jego dzieło oryginalne, nie dałyby się mierzyć. Nie można też być, w tym sensie słowa, mniej lub więcej oryginalnym. Jest tylko inna oryginalność. Takie rozumienie oryginalności eliminuje jej przynależność do każdego dzieła sztuki; byłby to warunek aksjologiczny nie z poziomu tego, co jest wartością artystyczną, lecz z poziomu hierarchizowania przedmiotów już jako artystycznie akceptowanych[25].

Dotychczasowy opis stanowiska Morawskiego w kwestii nowości i oryginalności z okresu lat 60. nie jest wyczerpujący. W charakterystyce dzieła sztuki w sposób konsekwentny warunki i kryteria są obdarzone naturą estetyczną, podporządkowane indywidualnej ekspresji artystycznej. We wcześniejszym artykule, poświęconym zarysowi układu kryteriów oceny[26], Morawski wyraźnie odróżniał oryginalność od ekspresji indywidualnej.

> [...] nie należy jednak utożsamiać oryginalności z ekspresją indywidualną, która przysługuje każdemu dziełu w mniejszym lub większym stopniu. Oryginalność bowiem jest szczególnym sposobem wypowiedzi, którą odkrywamy dopiero w kontekście. Ekspresja indywidualna jest uchwytna bezpośrednio z samego dzieła, oryginalność wymaga natomiast poza bezpośrednim kontak-

[25] Tamże, s. 53.

[26] Por. tenże *Zarys układu kryteriów oceny* „Studia Estetyczne" 1965 t. 2 s. 31–53.

> tem z danym dziełem jeszcze porównania i to podwójnego: z innymi dziełami tego samego artysty [...] oraz z dziełami innych artystów[27].

Nie mamy tu do czynienia z modyfikacją, a jedynie z rozszerzeniem dotychczas prezentowanego stanowiska. Modyfikacja dotyka bardziej zasadniczej kwestii, a mianowicie wycofania się z twierdzenia, że oryginalność „jest własnością własności, jest – inaczej mówiąc – szczególnym jakościowym aspektem wartości konstytutywnych"[28] i uznaniem jej w tekście późniejszym za cechę konstytutywną dzieł sztuki. Jak należy przypuszczać, powodem takiej decyzji były względy pragmatyczne. W tekście poświęconym kryteriom ocen trudno wszak różnorodności twórczości artystycznej i w związku z tym jej wartości nie oceniać z punktu widzenia kategorii oryginalności. W konstruowaniu definicji dzieła sztuki pojawił się zatem problem relacji kopii do oryginału, który został rozstrzygnięty na korzyść oryginału. Można jednak przyjąć, że te dwa rozumienia oryginalności dotyczą dwóch nienakładających się płaszczyzn znaczeniowych, a stąd wyprowadzić wniosek o braku wewnętrznej sprzeczności. Modyfikacja jednakże postępuje głębiej. Morawski w tekście z 1965 roku stwierdza, iż oryginalność nie daje się kwantyfikować, a w tekście z 1968 roku dopuszcza stopniowanie oryginalności i konstatuje, że genialność występuje albo nie. Co do drugiej kategorii, to w tekście z 1965 roku wyraźnie nowość jest kategorią uzupełniającą w wymiarze wertykalnym – historycznym, co stanowi przedmiot naszego zainteresowania w związku z kryteriami ocen jako elementami teorii wartości. W istocie nowość jest kategorią poręczną do wyodrębniania takich zjawisk rozgrywających się w czasie, jak nurty, kierunki i formacje artystyczne, które są zawsze uchwytne w kontekście tego, co było przed ich pojawieniem się, i tego, co potem nastąpiło. Trudno posługiwać się tą kategorią jako cechą dystynktywną do wyodrębnienia przedmiotów określanych mianem dzieł sztuki, bo nie wszystko, co nowe, musi być sztuką, zaś to, co jest sztuką, nie zawsze jest nowe. W ten sposób miejsce nowości znajduje się nie wśród narzędzi służących do wyodrębniania grupy przedmiotów spośród większej całości, ale wśród narzędzi służących do klasyfikacji i hierarchizacji już wyodrębnionych przedmiotów. Gdy u Morawskiego mamy do czynienia

[27] Tamże, s. 43.
[28] Tamże.

z definiowaniem tego, czym jest dzieło sztuki, nowość jest odrzucona, a gdy określa on kryteria oceny, jest ona niezbędna i wchodzi nawet w relacje z oryginalnością. Morawski słusznie eksponuje względność tych kryteriów w zależności od przyjętej perspektywy prowadzonej obserwacji. Jeżeli badacz podejmuje wysiłek wyodrębnienia i określenia nowych nurtów, nowość absorbuje oryginalność. Gdy obszarem zainteresowania staje się wyodrębniony nurt artystyczny, to „oryginalność takich artystów uderza badacza na tle nurtu awangardowego, z którego oni wyrośli i którego byli współorganizatorami”[29].

Analizując propozycję Morawskiego dotyczącą fundamentu dzieła sztuki, można ją zestawić z marksistowską tradycją w tej kwestii – poczynając od estetyki radzieckiej i estetyki Lukácsa, gdzie powszechnie przyjmowano, że o dziele sztuki decyduje moment mimetyczny, poprzez propozycje Kagana, przyjmującego, że wyznacznikiem dzieła sztuki jest oddziaływanie na wszystkie zmysły, do Ch. Caudwella, uznającego, że o sztuce stanowią czyjeś autentyczne treści emocjonalne. Najbliższym Morawskiemu w tej kwestii stanowiskiem jest jednak propozycja wyłożona przez Maksa Raphaela i kontynuowana między innymi przez Ernsta Fischera, że struktury formalne są czynnikami konstytutywnymi dla sztuki.

Stefan Morawski’s Theory of Art – An Attempt at Reconstruction

This paper is a reconstruction of Stefan Morawski’s understanding of what a work of art is. Three fundamental aspects are taken into account, namely: the ontological status, axiological status, and hermeneutical status of a work of art. This reconstruction includes as its sources diverse papers published by Morawski in various places – a diversity which attests to the constant modifications of his conclusions.

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

[29] Tamże, s. 44.

ROBERT ROGOZIECKI

PRAWDA DZIEŁA SZTUKI W DOBIE JEGO TECHNICZNEJ REPRODUKCJI

PRÓBA HEIDEGGEROWSKIEJ WYKŁADNI SZTUKI MASOWEJ

Tekst stanowi próbę zaaplikowania estetyki Heideggerowskiej, a zwłaszcza Heideggerowskiego pojęcia prawdy dzieła sztuki, do badań nad zjawiskiem sztuki masowej. W punkcie wyjścia przyjmuje się w nim Benjaminowskie pojęcie sztuki masowej jako sztuki nieauratycznej, tj. sztuki wolnej od czasowego i przestrzennego usytuowania. Połączenie ze sobą aparatu pojęciowego Benjamina oraz Heideggera wskazuje na konieczność zasadniczego pogłębienia pojęcia sztuki masowej. Przede wszystkim o ile sztukę wysoką wykłada się za pomocą kategorii prawdy egzystencjalnej i co za tym idzie transcendencji dzieła sztuki względem świata, z którego ono wyrasta, o tyle sztukę nieauratyczną należało będzie wykładać w kategoriach nie-prawdy egzystencjalnej, a więc wskazywać na sposób, w jaki sztuka ta każdorazowo zakorzeniona jest w świecie *Dasein*. O ile dzieła sztuki elitarnej poza świat ten transcendują, o tyle dzieła sztuki masowej poza tenże świat nigdy nie wykraczają – nie są bytami światowymi, lecz wewnątrzświatowymi. Oznacza to, że dzieła sztuki masowej przede wszystkim należało będzie analizować w kategoriach ideologicznych struktur świata, z którego one wyrastają. Dla dzieł sztuki masowej niesie to ze sobą cały szereg konsekwencji, takich jak to, że żadne z nich nie jest bytem samodzielnym, ale stanowią jednostki strukturalne, oraz to, że ich aczasowość wynika nie tylko ze sposobu ich produkowania i rozpowszechniania, ale z ufundowania w świecie *Dasein*. Z uwagi na strukturalny charakter dzieł sztuki masowej konieczne okazuje się zarysowanie podziału na sztukę popularną, alternatywną oraz sztukę eksperymentalną.

W klasycznym tekście *Źródło dzieła sztuki*[1] Martin Heidegger twierdzi, iż w dziele sztuki wydarza się prawda – prawda pojęta jako *a-letheia* (nieskrytość). Sztuka to, jego zdaniem, jeden z „istotowych" sposobów dziania się prawdy; podkreśla przy tym, że chodzi mu tylko o sztukę wielką i żadną inną. Z orbity jego zainteresowań całkowicie wypada tzw. przemysł kulturowy czy sztuka masowa.

Poglądy Heideggera jako całość są zakorzenione w tradycji filozoficznej, i to – dodajmy – tradycji rozumianej dość jednostronnie, skutkiem czego nie był on w stanie zmierzyć się z przemianami w praktyce artystycznej drugiej połowy XX wieku. Dał temu wyraz w swej krytyce instytucji muzeum[2]. Muzeum – twierdzi Heidegger – pozbawia dzieło sztuki odniesienia do rzeczywistej egzystencji ludzi, a w konsekwencji również prawdy. Ów nostalgiczny gest, później powtórzony w *Prawdzie i metodzie*[3] Hansa-Georga Gadamera, pozostawia wiele do życzenia pod względem jasności sensu i rzeczywistego znaczenia. Wszakże w społeczeństwach przedburżuazyjnych sztuka wysoka nie istniała w obrębie świata ludzi z krwi i kości, a jeśli już, to tylko w szczątkowej formie sztuki sakralnej. Na co dzień ludzie z nią nie obcowali; prawda ich bycia wyrażała się raczej w małej i zwykłej sztuce ludowej – dziele nie tyle geniuszu, ile raczej potrzeby wyrażania różnorakich emocji; wielka sztuka zaś pozostawała domeną arystokracji, czyli zdecydowanej mniejszości społeczeństwa, która dysponując wolnością polityczną i osobistą, partycypowała w istocie prawdy.

To samo tyczy się klasyków szkoły frankfurckiej – Waltera Benjamina oraz Theodora Adorna. Wprawdzie dostrzegają oni, że wraz z pojawieniem się środków masowej reprodukcji dzieł sztuki zmienia się również sposób ich funkcjonowania, jednak w niedostatecznym stopniu ujmują związek pomiędzy zmianami zachodzącymi w społeczeństwie, mianowicie pojawieniem się mas, a przemianami artystycznymi. Przemawia przez nich odmienny w stosunku do ojców współczesnej hermeneutyki typ nostalgii, a mianowicie tęsknota za społeczeństwem pojednanym. Stąd obecna u Benjamina wiara w możliwość integracji świadomości rewolucyjnej społeczeństwa w kierun-

[1] M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki* J. Mizera (tł.) [w:] tegoż *Drogi lasu* Warszawa 1997.

[2] Tamże, s. 26.

[3] H.-G. Gadamer *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischer Hermeneutik* [w:] tegoż *Gesammelte Werke* Tübingen 1990.

ku jego całkowitej przemiany pod wodzą sztuki masowej, u Adorna zaś gorzkie nią rozczarowanie i przeświadczenie, że sztuka masowa wyradzać się musi w przemysł kulturowy, który nie pełni żadnych innych funkcji społecznych, jak tylko dyscyplinujące. Zważywszy, jak skromnym materiałem empirycznym dysponował Benjamin, nie sposób odmówić geniuszu jego spostrzeżeniom dotyczącym sztuki masowej. Wydaje się, że stwierdzając, iż sztuka ta pozbawiona jest aury, utrafił w sedno, lecz jego uwagi utrzymują się raczej na powierzchni rzeczy, nie sięgając jądra problemu. Benjamin nie zdawał sobie sprawy z faktycznej dynamiki historycznej sztuki masowej. Najwyższą ze sztuk masowych był dlań film, który wszakże za jego czasów był jeszcze w powijakach.

Stawiam tu kwestię dość nietypową dla rozważań o estetyce Heideggera, a mianowicie pytam o możliwość zaaplikowania tej estetyki, zwłaszcza Heideggerowskiego pojęcia prawdy dzieła sztuki, do sztuki masowej. Próba ta przedstawia się dość obiecująco: wskazuje na konieczność radykalnego doprecyzowania i przekształcenia Benjaminowskiego pojęcia sztuki masowej i ugruntowania tego pojęcia w kategoriach właściwych myśleniu strukturalnemu i poststrukturalnemu, a także konieczność przeprowadzenia nowatorskich dystynkcji w obrębie sztuki masowej. Niezbędne – jak się okazuje – jest rozróżnienie w jej obrębie: (1) sztuki popularnej, (2) sztuki alternatywnej i (3) eksperymentalnej[4].

Żadna z teorii sztuki masowej nie może obyć się bez choćby krytyczno-historycznego odniesienia do Benjamina i Adorna. Jednak do rzadkości należą koncepcje, którym udałoby się jakoś radykalnie to benjaminowsko-adornowskie pojęcie sztuki masowej przeformułować. Przykładem tego rodzaju nieudolnej krytyki Benjaminowskiej wizji sztuki masowej jest niedawno opublikowane w Polsce *A Philosophy of Mass Art*[5] Noäla Carrolla. Carroll wyróżnia sztukę masową z szerszego zbioru, jakim jest sztuka popularna, a zarazem przeciwstawia ją awangardzie. Sztuka popularna to sztuka – jak to się mówi – dla zwykłych ludzi. Obejmuje całe uniwersum intuicyjnie zrozumiałych dzieł sztuki. Inaczej rzeczy się mają ze sztuką masową. Wpraw-

[4] Pomimo że na ogół mówi się w tym kontekście o awangardzie, np. o awangardzie rockowej czy filmowej, to jednak tu lepiej będzie przynajmniej tymczasowo używać terminu „masowa sztuka eksperymentalna" celem odróżnienia jej od „awangardy" jako zjawiska właściwego sztuce wysokiej.

[5] N. Carroll *A Philosophy of Mass Art* New York 1998.

dzie również jest ona samooczywista, to jednak jej pojawienie się wiąże się z określonym etapem historycznego rozwoju społeczeństw, a mianowicie wyłonieniem się społeczeństwa masowego. Jest ona przeznaczona dla mas i wykorzystuje właściwe dla nich środki produkcji – masowe technologie, to – innymi słowy – produkowana w ilościach hurtowych sztuka przeznaczona do masowej konsumpcji. „Sztuka masowa jest sztuką masowego społeczeństwa, adresowaną do masowej publiczności za pomocą masowych technologii. Jest ona wytwarzana i rozpowszechniana przez mass media”[6]. Fakt, że dzieła masowe produkowane są na masową skalę, jest – twierdzi Carroll – warunkiem koniecznym, lecz nie wystarczającym do tego, by dane dzieło sztuki uznać za egzemplarz sztuki masowej. Istnieje cały szereg dzieł awangardowych, które mają reprodukowaną masowo formę, na przykład istnieją w postaci płyt gramofonowych, ale nie są adresowane do masowego odbiorcy. Znamienne dla dzieł masowych jest to, że są one łatwo przyswajalne, podczas gdy dzieła awangardowe za cel stawiają sobie „podważenie, a przynajmniej przekroczenie utartych konwencjonalnych oczekiwań oraz sposobów rozumienia”[7]. Dzieł awangardowych nie cechuje właściwa dla sztuki masowej łatwa przyswajalność, egzoteryczność, intuicyjna uchwytność, schematyczność. Koncepcja Carrolla budzi sprzeciw przede wszystkim dlatego, że przedstawione przezeń kryteria masowości sztuki są dość pokrętne i grzeszą psychologizmem. Nie wiemy na przykład, dlaczego mielibyśmy filmy Luisa Buñuela zaliczyć do dzieł awangardowych, podczas gdy *Przeminęło z wiatrem* do masowych. Co łatwe jest w odbiorze dla jednego, dla innego może okazać się niezwykle trudne i odwrotnie. Innymi słowy, aby utrzymać tę teorię musielibyśmy dysponować jakimiś kryteriami dostępności odbioru, a tych nie sposób sformułować inaczej, jak tylko w kategoriach psychologicznych i statystycznych, co zresztą sam Carroll czyni. Wróćmy zatem do klasyków.

Koncepcja sztuki masowej Waltera Benjamina

Aby w ogóle dało się mówić o sztuce masowej, musimy wcześniej dysponować jakimś jej pojęciem. Zdaniem Waltera Benjamina elementem, względnie cechą odróżniającą sztukę wielką od masowej jest

[6] Tenże *Filozofia sztuki masowej* M. Przylipiak (tł.) Gdańsk 2011 s. 189.
[7] Tamże, s. 191.

aura. Wielką, elitarną sztukę spowija aura, czyli „osobliwa pajęczyna przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliżej”[8]. Posiadanie aury w sensie Benjamina równa się czasowo-przestrzennemu usytuowaniu zjawisk zarówno artystycznych, jak i przyrodniczych, które decyduje o ich niepowtarzalności. W dobie technicznej (niemanualnej) reprodukcji dzieł sztuki tracą one aurę. O ile pragnieniem sztuki auratycznej było przybliżenie ludziom niepowtarzalności fenomenów, o tyle sztuki masowej – zniesienie ich niepowtarzalności w reprodukcji. Przez sztukę masową należy zatem rozumieć sztukę, która jest, po pierwsze, technicznie reprodukowalna, niekiedy na skalę hurtową, i jako taka przeznaczona do masowego odbioru. W przypadku sztuki masowej moment indywidualności, pochodzący od twórcy dzieła, traci na znaczeniu.

Pierwszą spośród sztuk masowych we właściwym tego słowa znaczeniu była fotografia[9]. Od swego zarania nosiła ona na sobie piętno bluźnierstwa: „Człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, a obraz boży nie może być utrwalony przez żadną ludzką maszynę”[10]. Toteż oddawanie ludzkich rysów było zarezerwowane dla genialnych jednostek. Jako pierwsze ofiarą fotografii padło malarstwo portretowe. Później podobny los spotkał pejzaże. I oto – jak pisze Baudelaire:

> Bóg zemsty wysłuchał próśb […] tłumu. Daguerre był jego mesjaszem. Wtedy tłum powiedział: ‘Skoro fotografia daje rękojmię upragnionej składności (wierzą w to szaleńcy!), sztuka to fotografia’. Od tej chwili plugawe społeczeństwo rzuciło się jak Narcyz, by podziwiać swój trywialny wizerunek w metalu. Szaleństwo i niesłychany fanatyzm ogarnęły tych nowych czcicieli słońca. Pojawiły się przedziwne ohydy. Pochlebiano sobie, że łącząc i ustawiając w grupy szelmy i nicponiów, wystrojonych jak praczki i rzeźnicy

[8] W. Benjamin *Mała historia fotografii* [w:] tegoż *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty* H. Orłowski (tł.) Poznań 1996 s. 117.

[9] Można mieć uzasadnione wątpliwości co do literatury. Wszakże książki produkowano masowo na długo jeszcze przed pojawieniem się dagerotypii, jednak w tym przypadku nie był spełniony drugi z warunków masowości sztuki, a mianowicie nie istniał masowy odbiorca. Masy wszakże jako społeczny fenomen pojawiają się dopiero po dokonaniu się dwóch rewolucji: przemysłowej, która zaowocowała pojawieniem się nowego rygoru ekonomicznego – kapitalizmu, a później nastaniem ery industrializmu, oraz zmianą porządku społecznego przez zniesienie przywilejów stanowych.

[10] Tamże, s. 106.

> w karnawale, i prosząc tych bohaterów, aby na czas potrzebny do operacji zechcieli łaskawie zachować swój okolicznościowy grymas, będzie można oddawać tragiczne lub wdzięczne sceny z historii starożytnej[11].

Baudelaire oczywiście dostrzega zagrożenia, jakie dla sztuki wysokiej niesie pojawienie się fotografii – geniusz jako darowana człowiekowi przez naturę zdolność do uchwytywania zarówno form zewnętrznych, jak i wewnętrznych zniknie. Toteż pisze, że trzeba, „aby fotografia wróciła do swych prawdziwych zadań i stała się narzędziem nauk i sztuk"[12]. Jednak nadzieje Baudelaire'a nie spełniły się. Rychło bowiem pojawiła się sztuka ruchomych obrazów – film. Co więcej, masowa sztuka zaczyna oddziaływać zwrotnie: „łupem kamery" pada już nie tylko rzeczywistość, ale również sztuka – pojawiają się fotograficzne reprodukcje dzieł, które wpływają na sposób ich percypowania przez odbiorców. Sztuki reprodukowalne odnoszą się do auratycznych, rzutując na sposób ich funkcjonowania:

> […] np. fotografia może wydobyć aspekty oryginału dostępne jedynie dającej się ustawić i dowolnie zmieniającej punkt widzenia soczewce, a nieuchwytne dla oka ludzkiego. […] Po drugie: za jej sprawą kopia oryginału może się znaleźć w sytuacji nieosiągalnej dla samego oryginału. I tak reprodukcja przede wszystkim […] umożliwia dziełu wyjście naprzeciw odbiorcy. Katedra opuszcza swoje miejsce, aby pojawić się w pracowni jakiegoś miłośnika sztuki; utworu chóralnego, wykonanego w jakiejś sali lub pod gołym niebem, można posłuchać w pokoju[13].

Pierwotny związek dzieła z miejscem i czasem zostaje zerwany. To samo dotyczy również wzorców służących auratycznym dziełom sztuki, na przykład utrwalony w fotografii lub filmie krajobraz raz na zawsze traci swą autentyczność, która wszakże opierała się przekazowi i komunikacji, a ufundowana była na rzeczywistej materialnej egzystencji rzeczy. Świadectwo oryginalności wystawiała rzeczom nauka historii. Z chwilą, gdy niepewna staje się oryginalność bytu, niepewna staje się również historia – autorytet rzeczy zostaje podważony

[11] Ch. Baudelaire *Salon 1859. Nowoczesna i publiczna fotografia* [w:] tegoż *Rozmaitości estetyczne* J. Guze (tł.) Gdańsk 2001 s. 246.

[12] Tamże, s. 247.

[13] W. Benjamin *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] tegoż *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty* H. Orłowski (tł.) Poznań 1996 s. 206.

raz na zawsze. Tak oto z jednej strony wielkie dzieła sztuki tracą swą samodzielność i zostają pochłonięte przez masy, z drugiej zaś same rzeczy stają się przez to bliskie człowiekowi zarówno w aspekcie przestrzennym, jak i czasowym.

Pierwsze dzieła sztuki związane były z kultem religijnym i tradycją. „Ogólnie biorąc, technika reprodukcji wyrywa reprodukowany obiekt z ciągu tradycji”[14]. Przoduje w tym film. Jego pojawienie się – twierdzi Benjamin – prowadzić musi do unicestwienia tradycyjnych wartości dziedzictwa kulturowego. Utrata aury oznacza utratę związku z rytuałem, zaś cały proces prowadzi do sekularyzacji świata. Reakcją na odbóstwienie świata jest teoria ubóstwiająca samą sztukę – sztukę dla sztuki. Techniczna reprodukcja dzieł umożliwia ich emancypację z religii. Benjamin pisze: „Lecz z chwilą, gdy kryterium produkcji artystycznej zawodzi, funkcja sztuki ulega przeobrażeniu. W miejsce oparcia w oryginale znajduje oparcie w innej praktyce, a mianowicie – w polityce”[15], co później obrodzi słynną estetyzacją polityki w przypadku faszyzmu oraz polityzacją sztuki w komunizmie. Tak więc wraz z utratą aury sztuka wprawdzie wyzwala się z religii, lecz zarazem traci autonomię, będąc wydana na pastwę ideologii. W ten sposób „sztuka wymknęła się ze świata ‘pięknych pozorów’ uchodzących dotychczas za jedyną niwę, na której może istnieć”[16].

Powiemy zatem za Moniką Bokiniec, że sztukę masową cechuje: (1) istnienie w formie reprodukowalnych technicznie kopii, (2) powtarzalność i powierzchowność, (3) ideologiczne zakorzenienie w rzeczywistości, z której wyrasta, (4) utrata autonomii, (5) uwolnienie od związku z rytuałem. Przeciwnie tradycyjna sztuka auratyczna. Ta odznacza się: (1) istnieniem w formie oryginału, dla którego reprodukcje są nieistotne, (2) niepowtarzalnością i trwaniem, (3) oddaleniem i dystansem, (4) autentycznością, (5) związkiem z rytuałem[17].

[14] Tamże, s. 207.

[15] Tamże, s. 212.

[16] Tamże, s. 221.

[17] M. Bokiniec *Estetyka współczesna wobec sztuki masowej* rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem B. Dziemidoka, obrona UMCS Lublin 2007 praca niepublikowana.

„Sztuka wielka"

Powyższe Benjaminowskie pojęcie sztuki auratycznej stanowi podstawę do doprecyzowania pojęcia „sztuki wielkiej", która jest przedmiotem rozważań Heideggerowskiego *Źródła dzieła sztuki*.

Zastanawiając się nad Benjaminowskim pojęciem aury, dochodzimy do następujących wniosków: jeśli chodzi o *stricte* poznawczy wymiar pojęcia aury, to winno się stwierdzić, że do istoty auratycznych dzieł sztuki należy to, że z uwagi na obecny w nich moment indywidualności, i co za tym idzie niepowtarzalności, nigdy nie wyczerpują się w rzeczywistości, z której wyrosły i w której toczy się ich życie. Zawsze funkcjonują jak gdyby na granicy świata, a nie w jego ramach – transcendują rzeczywistość, dostarczając tym samym odbiorcy punktu oparcia dla refleksji nad tą rzeczywistością. W tym sensie w pełni auratyczna byłaby tylko sztuka spełniająca od początku do końca postulat sztuki dla sztuki, tzn. sztuki nastawionej na realizację wartości czysto estetycznych i żadnych innych. Taką wartością jest oczywiście piękno i nic poza nim. Czyni ono dzieło sztuki wytworem egzemplarycznym, spełniającym estetyczny ideał, który wiążący jest zarazem dla twórcy, jak i odbiorcy. Auratyczne dzieło sztuki jest reprodukcją ideału piękna. Tego rodzaju dzieła określać się zwykło mianem wytworów geniuszu. Przez geniusz jako zdolność artysty rozumie się zdolność do uchwytywania ideału estetycznego, który genialnemu twórcy w pewien sposób się narzuca, zmuszając go do nadania dziełu określonej postaci w oparciu o dostępne dlań środki techniczne. Podobnie sprawy mają się z odbiorcą. Genialne dzieło sztuki zmusza go do uznania jego piękna i wielkości, wynikających z uchwycenia ideału. Z przedstawionej perspektywy aurę dzieła sztuki należy określić jako indywidualny moment uchwycenia ideału estetycznego, za sprawą którego to momentu dzieło dystansuje się względem rzeczywistości, zarówno tej, z której wyrasta, jak i tej, w której się historycznie przejawia. Stąd auratyczne dzieło sztuki wiąże się z owym „niepowtarzalnym zjawiskiem pewnej dali, choćby była najbliżej".

Przedstawione pojęcie aury pozwala na zarysowanie swoistej dialektyki dzieła sztuki, która znalazła swój wyraz w dziejach sztuki. Żadne dzieło (może poza niektórymi wytworami konceptualnymi) nie jest tylko i wyłącznie dziełem auratycznym, każde zawiera w sobie

coś, co ściśle wiąże je z rzeczywistością. Tym, co wiąże dzieło z rzeczywistością, jest artystyczny kunszt, który w pierwszym rzędzie polega na technicznym opanowaniu materiału, stosownie do dostępnych środków, ale nie tylko. Do kunsztu zaliczyć należy także biegłość w posługiwaniu się panującymi kanonami artystycznymi czy wyczucie norm społecznych decydujących o akceptacji i odbiorze dzieła sztuki. Kunszt jest tym, czego można się nauczyć i co w pierwszym rzędzie podlegało kształceniu w pracowniach wielkich mistrzów, jest – innymi słowy – powtarzalny. W oczywisty sposób warunkuje możliwości twórcze wyrażania ideału. Jeśli mówi się o indywidualnym kunszcie artysty, to w tym sensie, że w dobie manualnej reprodukcji dzieł kunszt był niejako napiętnowany indywidualnością z uwagi na jego wykorzystanie do wyrażania ideału. Dialektyka dzieła sztuki polega na stałym występowaniu w nim napięcia pomiędzy momentem auratycznym, który jest indywidualny i niepowtarzalny, a z istoty swej powtarzalnym i nieindywidualnym momentem kunsztu. Wraz z pojawieniem się sztuki masowej oba momenty – moment aury i moment kunsztu – rozchodzą się i pojawia się z jednej strony sztuka awangardowa, która realizuje estetyczny ideał, rezygnując przy tym z momentu kunsztu, z drugiej zaś sztuka masowa, która stawia na techniczny aspekt produkowania dzieł, zarzucając odniesienie do ideału.

W rozważaniach Heideggera refleksem powyższej dialektyki dzieła sztuki jest toczący się w dziele sztuki spór Świata i Ziemi. Prawda dzieła sztuki opiera się na tym, że ukazuje ono („wystawia w nieskrytość") egzystencję ludzką w jej zmaganiu się („trosce") z konstytutywną skończonością („byciem-ku-śmierci") istnienia ludzkiego. Dodam, że zachodzi to nie tylko na poziomie treści dzieła sztuki, ale również jego formy jako artefaktu, tj. czegoś, co zostało wytworzone przez człowieka wskutek inwencji i praktyczno-technicznego opanowania materiału („Ziemi"). Jako coś wytworzonego dzieła sztuki ukazują nasz sposób pojmowania świata i nasze w nim zakorzenienie. „Dzieło sztuki wyjawia na swój sposób bycie bytu. Owo wyjawianie, tzn. odkrywanie, tzn. prawda bytu, dzieje się w dziele. W dziele sztuki odłożyła się prawda bytu. Sztuka jest odkładaniem-się-w-dzieło prawdy"[18]. By jednak możliwe było wyrażanie prawdy egzystencji *Dasein*, tj. bytu, którym jest każdy z nas i który zawsze odnosi się do swego

[18] M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki* wyd. cyt. s. 25.

bycia[19], wielkie dzieła sztuki nie mogą należeć do świata ludzi; nie są – jak by powiedział Heidegger – bytami wewnątrzświatowymi, lecz sytuują się na granicy świata – transcendują go, a transcendencja ta decyduje o ich wielkości i możliwości wyrażania egzystencjalnej prawdy bycia *Dasein*. Kwestia dzieła sztuki kieruje nas zatem ku problematyce prawdy egzystencji.

Prawda dzieła sztuki

Tematem Heideggerowskich rozważań wokół prawdy są egzystencjalne warunki jej możliwości. Prawdę w sensie egzystencjalnym Heidegger definiuje jako nieskrytość. Tak pojęta prawda jest wcześniejsza od wszelkich prawd szczegółowych oraz wszelkich innych określeń prawdy, tj. od prawdy rozumianej jako zgodność sądu z rzeczywistością czy nawet prawdy branej rzeczowo, czyli zgodności rzeczy z jej istotą, przy czym dodajmy, że – zdaniem Heideggera – to drugie pojęcie prawdy jest bardziej pierwotne aniżeli pierwsze. Aby możliwa była prawda jako adekwatność myślenia i rzeczywistości, konieczne jest, by to, co ma być poznane, zostało wpierw ujęte jako przedmiot, rzecz, byt obecny. U podstaw klasycznej definicji prawdy znajduje się zatem pewne uprzednie rozumienie bycia bytu poznawanego jako przedmiotu możliwego poznania – rozumienie bycia jako obecności. W tej formie przedmiot pojawia się w przestrzeni możliwych odniesień myślenia i ogółu rzeczy, przestrzeni, która przez samego Heideggera została określona jako „Otwarte"[20]. Otwartość warunkuje dostępność tego, co obecne, a w konsekwencji możliwość realizacji stosunku myślenia (wzgl. wypowiedzi) do rzeczy. Ustosunkowanie to przybiera nade wszystko postać zachowania (*das Verhalten*)[21], które zrazu wyraża się jako przychylenie się. Zachowanie – dodajmy – jest zawsze jakoś nastrojone przez „jawność bytu w całości"[22]. Jeżeli jednak u podstaw otwartości leży zachowanie, tj. zajmowanie określonej postawy względem bytu, to tym samym istotą praw-

[19] Tenże *Sein und Zeit* [w:] tegoż *Gesamtausgabe* t. 2 Frankfurt am Main 1977 s. 20.

[20] Tenże *O istocie prawdy* J. Filek (tł.) [w:] *Heidegger dzisiaj* P. Marciszczuk, C. Wodziński (red.) „Aletheia" nr 1 (4) 1991 s. 17.

[21] Tamże, s. 17.

[22] Tamże, s. 23.

dy staje się to, co zajmowanie wszelkich postaw umożliwia, a mianowicie – wolność. Tak oto Heidegger dochodzi do jednego z najsłynniejszych stwierdzeń historii filozofii: „Istotą prawdy jest wolność”[23]. To samo moglibyśmy zarazem powiedzieć o wielkich działach sztuki – są one ekspresją wolności ludzkiej. Wolność pozwala bytowi występować w obszarze otwartości i dzięki niej może on przedstawiać się jako byt właśnie. To pozwalanie być bytowi (wolność) polega – według Heideggera – na egzystencjalnym „wdaniu się” człowieka w świat, tj. przestrzeń, w ramach której byt pojawia się jako byt właśnie, przy czym wolności nie pojmuje się tu jako pewnej własności człowieka, którą ten może dysponować lub nie; dzieje się raczej tak, że człowiek jako egzystujący pierwotnie jest jej oddany. Tak oto pojęcie wolności kieruje rozważania ku pojęciu egzystencji, czyli bycia *Dasein.*

Dasein to nade wszystko byt skończony i światowy, który z uwagi na własną skończoność stale musi zabiegać o utrzymanie swego istnienia na gruncie jakiegoś świata. Innymi słowy, *Dasein* troszczy się o swoje bycie, obchodząc się z otoczeniem. Troska jest modusem rozumienia bycia[24]. Pierwotnie przybiera ona postać praktyczno-użytkowego obchodzenia się ze światem, co oznacza, że *Dasein* jako skończone (śmiertelne) musi posługiwać się narzędziami. Do charakteru zaś bycia narzędzia należy to, że z istoty swej jest ono czymś, co służy do czegoś, co ma – innymi słowy – swoje „ażeby…” (*Um-zu*)[25] i swoje „wobec czego” czy „ze względu na” (*mit… bei…*), np. szydło wiąże się z celem, do którego służy (ma służebność) ze względu na szycie. Różnorakie rodzaje tego „ażeby” konstytuują całokształt na-

[23] Tamże, s. 17.

[24] Jak wiadomo, dla współczesnej hermeneutyki rozumienie nie jest metodą poznawczą właściwą naukom humanistycznym, ale raczej specyficznie ludzkim sposobem bycia. Zwierzęta oraz bogowie nie odnoszą się do własnej skończoności (bogowie są nieskończeni, zwierzęta zaś zdają się nie rozumieć tego, że mogą umrzeć) i nie troszczą się o bycie. Bogowie są bytami bezświatowymi, zwierzęta i rośliny zaś wewnątrzświatowymi. O tych ostatnich Heidegger pisze w *Phänomenologishe Interpretation von Kants Kritik der Reinen Vernunft*. W przypadku roślin oraz zwierząt nie sposób mówić o egzystencji. Nie mają one świata, w sensie, w jakim świat ma człowiek, ale raczej środowisko. Życie, które tu należy odróżnić od egzystencji, polega właśnie na zorientowaniu na środowisko. Por. tenże *Phänomenologishe Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft* [w:] tegoż *Gesamtausgabe* t. 25 Frankfurt am Main 1977 s. 20.

[25] Tenże *Sein und Zeit* wyd. cyt. s. 68–69.

rzędzia[26]. W ten sposób narzędzia zawsze wchodzą w strukturalne zależności z innymi narzędziami oraz swymi celami i jako takie nigdy nie są pojedyncze, lecz zawsze występują w związkach strukturalnych[27]. Jak egzystencja jest właściwym sposobem bycia *Dasein*, tak właściwym sposobem bycia narzędzia jest jego poręczność. Tę zaś konstytuuje struktura jego odniesień.

Ów całokształt powiązań, w jaki wkracza narzędzie, Heidegger określa mianem świata[28]. Jest on wcześniejszy aniżeli poszczególne narzędzia – dzieje się raczej tak, że to narzędzie wchodzi w możliwe dlań powiązania. Ostatecznym powiązaniem (ostatecznym „ze względu na…") narzędzia jest bycie samego *Dasein*. *Dasein*, wprowadzając byt poręczny do swego świata, nadaje mu pewną służebność – pozwala mu być „tak, *jak* on teraz jest i *z czym* tak jest". W ten sposób *Dasein*, posługując się narzędziami, a więc obchodząc się jakoś z bytem go otaczającym, stale wykłada własne rozumienie bycia, i to bycia zarówno własnego jako „bycia-w-świecie", jak i bytu je otaczającego. W rozumieniu relacje związane ze światowością oraz świat utrzymują się w otwartości[29]. Sprawiają one, że byt napotykany w obrębie świata zyskuje charakter czegoś, co od samego początku nosi w sobie pewne znaczenie. Oznaczoność ta leży też u podstaw możliwości słowa i języka, co z kolei gra pierwszorzędną rolę w Heideggerowskiem rozumienia poezji i poetyckiego zamieszkiwania świata przez *Dasein*. *Dasein*, zgodnie z intencją Heideggera, jest bytem, który konstytuuje się jako byt określony przez logos, mowę, słowo, sens[30]. Przestrzeń nie-skrytości, o której Heidegger mówi w tekstach *O istocie prawdy* oraz *Źródło dzieła sztuki*, to właśnie świat w jego wyłanianiu się – jak powiedziałby Heidegger – „światowaniu". Zaznaczyć tu należy, iż owa konstytucja świata jako przestrzeni otwartości jest fenomenem dziejowym; prawda jako nieskrytość zatem także ma charakter historyczny.

W *Sein und Zeit Dasein* zostaje określone jako byt światowy, tj. byt, który zawsze ma własny świat i którego bycie toczy się jako bycie-w-świecie, podczas gdy narzędzia (byty poręczne) oraz rzeczy (byty obecne) istnieją jako byty wewnątrzświatowe. Rzeczy nie egzy-

[26] Tamże, s. 112–113.
[27] Tamże, s. 68–69.
[28] Tamże, s. 116.
[29] Tamże, s. 112–113.
[30] Tamże, s. 116–117.

stują – one mają byt. Ich bycie w porównaniu z byciem *Dasein* to bycie pod-ręką (*vorhanden sein*), nacechowane dostępnością, gotowością do bycia wykorzystanym. Byt obecny, przedmiot, rzecz poznawana, możliwy jest dopiero na gruncie jakoś ukonstytuowanego świata. Choć każde narzędzie niesie ze sobą strukturę własnych odniesień, to jednak w trakcie jego używania struktura ta pozostaje niejako w ukryciu: gdy posługuję się narzędziem, nie myślę wszakże o jego odniesieniach ani budowie, ale po prostu działam. Dopiero utrata poręczności sprawia, że kontekst wielorakich odniesień narzędziowych staje się wyraźny, a wraz z nim objawia się „świat". Byt obecny pierwotnie napotykany jest pod postacią narzędzia jako byt poręczny; nie jesteśmy w stanie inaczej pomyśleć obecności, jak tylko pod postacią utraty poręczności. Byt obecny (rzecz) to byt pozbawiony odniesień – byt, który po prostu jest. Rzeczy są obojętne na swoje bycie. *Dasein* – przeciwnie – zawsze się do swego bycia odnosi, pozostając w trwałej z nim relacji. Nie istnieje żadna zasada, która raz na zawsze określałaby możliwości bycia *Dasein.* W tym sensie człowiek pozbawiony jest istoty, a raczej jego istotą jest egzystencja, która zachowuje stałą otwartość na możliwości bycia, co oznacza, iż człowiek jest wolny. I tak istota prawdy (jako adekwatności myślenia i rzeczywistości) wyłania się z prawdy istoty, z bycia bytu: „istota prawdy to prawda istoty"[31].

Tę właśnie prawdę wystawia dzieło; i to właśnie jest jego sensem oraz racją jego istnienia. „Być dziełem – bowiem – znaczy: wystawiać jakiś świat"[32]. W słynnym fragmencie o butach van Gogha czytamy:

> W topornym masywie narzędzia-butów spiętrzył się mozół powolnego stąpania przez rozległe i stale jednakie bruzdy roli, nad którą unosi się ostry wiatr. Skórę pokrywa wilgoć i lepkość ziemi. Pod podeszwami przesuwa się samotność polnej drogi wiodącej przez zapadający wieczór. W narzędziu-butach pulsuje dyskretne wezwanie ziemi, jej ciche rozdarowywanie dojrzewającego ziarna i jej niepojęte odmawianie siebie w pustym odłogu zimowego pola. Przez to narzędzie przeciąga bezgłośna obawa o zapewnienie chleba, milcząca radość ponownego przetrwania biedy, niepokój w obliczu nadejścia narodzin i drżenie wobec zagrożenia śmiercią. Narzędzie to przynależy *ziemi*, a strzeże go *świat* chłopki. Z tego strzegącego przynależenia powstaje samo narzędzie ku swemu spoczywaniu w sobie[33].

[31] Tenże *O istocie prawdy* wyd. cyt. s. 31.
[32] Tenże *Źródło dzieła sztuki* wyd. cyt. s. 29.
[33] Tamże, s. 20.

Nie wnikając w to, czy buty faktycznie należały do chłopki, czy też do samego van Gogha, od razu uchwytujemy sens dzieła sztuki według Heideggera. Dzieło wystawia fragment świata *Dasein* w jego różnorakich powiązaniach i uwikłaniach – ukazuje bycie bytu, stosownie do różnych *modi* jego realizowania się, tj. dziejowe bycie *Dasein* jako egzystencję, bycie narzędzia jako jego poręczność i niezawodność, bycie rzeczy jako obecność (rzeczowość)[34]. Czyni to oczywiście we właściwy dla siebie sposób, tj. z pewnej dziejowej perspektywy. Wszakże jest ono jakoś historycznie posadowione i pozostaje w związku ze światem, który ukazuje, a jako że prawda ma, zdaniem Heideggera, charakter dziejowy, to sensem dzieła sztuki jest historyczne ujęcie wydarzania się bycia *Dasein*.

Lecz tu nie wyczerpuje się sens sztuki. Dzieła wystawiają świat i charakter bycia *Dasein* także przez swoją strukturę, a mianowicie przez to, że będąc artefaktami, wskazują na twórczy (poetycki) charakter bycia *Dasein* w świecie. Sensem tworzenia jest wydobywanie[35]. Poetyzacja w znaczeniu greckiego *poesis* polega na tym, że *Dasein* powołuje do istnienia własny świat na zasadzie projektu. Poetyckość bycia *Dasein* opiera się na jego projekcyjnym stosunku do własnego bycia jako bycia-w-świecie[36], gdzie świat stanowi kontekst oznaczoności, w obrębie którego każdy byt staje się jednostką strukturalnie znaczącą, tzn. niosącą w sobie sens i znaczenie (swoje „ażeby" oraz „ze względu na"). Ów sens wydobywany jest w akcie nazywania. Język, zdaniem Heideggera, nie jest przede wszystkim narzędziem komunikowania się, lecz raczej rozumienia świata. „Istotą sztuki – powiada Heidegger - jest poetyzacja. Atoli istotą poetyzacji jest ufundowanie (*Stiftung*) prawdy"[37]. Wszelka poezja (*Poesie*) w sensie twórczości językowej jest pochodna względem poezji (*Dichtung*) jako projekcyjno-twórczej egzystencji *Dasein*. Heidegger pisze:

> Prawda jako prześwit i skrycie bytu dzieje się w poetyzowaniu (*Dichten*). *Wszelka sztuka* jako dopuszczanie dziania się nadejścia prawdy bytu jako takiego jest *w istocie poetyzacją* (*Dichtung*). Istotą sztuki, którą stanowią zarazem dzieło sztuki i artysta, jest odkładanie-się-w-dzieło prawdy. Z poetyzującej istoty sztuki dzieje się rozwieranie za jej sprawą otwartego miejsca pośród

[34] Tamże, s. 25.
[35] Tamże, s. 40.
[36] Tamże, s. 51.
[37] Tamże, s. 53.

> bytu, miejsca, w którego otwartości wszystko jest inne niż zwykle. To za sprawą dzieła wszystko, co zwyczajne i dotychczasowe, staje się niebytem na mocy odłożonego w dzieło projektu na-rzucającej się nam nieskrytości bytu. […] Oddziaływanie dzieła nie polega na skutkowaniu. Polega na dziejącej się z dzieła nieskrytości bytu, to zaś znaczy: bycia[38].

Poetycki charakter bycia *Dasein* wyraża się już w tworzeniu przez człowieka narzędzi, co – że się tak wyrażę – stanowi najniższy poziom wydobywania bytu ze skrytości, tyle że w przypadku narzędzia to, z czego zostało ono wytworzone, ulega zakryciu, jest zapomniane, w dziele natomiast określony skonfigurowany materiał dochodzi do głosu. Egzystencjalnym odpowiednikiem materii dzieła sztuki jest Ziemia. Bycie *Dasein* jest bowiem zmaganiem się z ziemią – tworzeniem własnego świata w oparciu o jakąś podstawę, która stanowiąc substrat świata, w świecie tym nie dochodzi do głosu. Ziemia z istoty swej jest niepoznawalna czy skrywająca, pozostaje czymś nieuchwytywanym w codziennym byciu *Dasein*; i o ile bycie w świecie obciążone jest konstytutywną dlań niestabilnością, o tyle Ziemia stanowi to, co stabilne.

> Wiele z bytu stawia człowiekowi opór. Tylko niewiele zostaje poznane. To, co znane, jest czymś przypadkowym, to, co opanowane, jest niepewne. Byt nigdy, jak nazbyt łatwo mogłoby się wydawać, nie jest naszym wytworem, czy choćby tylko naszym przedstawieniem[39].

Tak więc Ziemi nie daje się sprowadzić od ogółu rzeczy. Te ostatnie pojawiają się dopiero na gruncie już ukonstytuowanego świata[40]. Dlatego dzieło sztuki nie tylko „ustawia" Ziemię, a właściwie ją wytwarza, w tym sensie, że wydobywa z zapomnienia: „Dzieło wsuwa samą ziemię w Otwarte świata i w nim ją utrzymuje. *Dzieło pozwala ziemi być ziemią*"[41]. Tym, co dzieło sztuki wystawia, jest właśnie owo napięcie, spór Ziemi ze Światem. Dzieło sztuki dostarcza tu swoistej egzystencjalnej wiedzy dotyczącej właściwości naszego dziejowego stawania się, wiedzy, która nie jest po prostu poznaniem, ale raczej rozumieniem sporu zachodzącego pomiędzy Światem a Ziemią; dzieło

[38] Tamże, s. 51.
[39] Tamże, s. 36.
[40] Tamże, s. 31.
[41] Tamże.

pokazuje, iż ludzki sposób bycia opiera się na trudzie przekształcania Ziemi w Świat[42]. „Istota prawdy jest sama w sobie prasporem, a w nim poprzez walkę wytwarza się otwarte centrum, do którego wstępuje byt i z którego wycofuje się w siebie"[43].

Jak powiedziano wcześniej, rozumienie zawsze jest jakoś nastrojone. Nastrój konstytuuje otwartość „tu oto", które samo w sobie jako takie nie podlega tematyzacji, toteż przestrzeń otwartości umyka *Dasein*[44]. W nastroju *Dasein* jest postawione wobec „że" swojego „tu oto" – staje wobec samego siebie, zanim jeszcze rozpocznie się jakiekolwiek poznanie czy dążenie. Nastrojem, w którym ujawnia się całokształt struktury bycia *Dasein* i w którym *Dasein* dochodzi do właściwości swego bycia, a co za tym idzie jego nieskrytości (prawdy), jest trwoga. Trwoga w pierwszym rzędzie uwalnia *Dasein* od związków ze światem i innymi, stawiając je wobec nicości, toteż pozbawia je możliwości rozumienia i wykładania bycia na podstawie tego, co w świecie zastane, czyli wykładni publicznej. Tym, o co trwoży trwoga, jest właściwa możliwość bycia-w-świecie *Dasein*[45] wobec jego konstytutywnej skończoności. Sensem fenomenu trwogi jest to, że oddaje ona *Dasein* jego byciu-ku-śmierci. Śmierć traktuje się tu jako najbardziej własną, bezwzględną, pewną, nieokreśloną i nieprześcignioną możliwość bycia *Dasein* – możliwość kresu bycia, ale i możliwość całościowego ujęcia egzystencji *Dasein*. Innymi słowy, trwoga trwoży o bycie wobec możliwości nie-bycia. Z tej perspektywy ukazują się najbardziej własne możliwości bycia *Dasein*[46]. Śmierć bowiem jest dla *Dasein* możliwością wyróżnioną w tym sensie, że ukazuje bycie *Dasein* jako rzuconą możliwość, jako możliwość niemożliwości, tj. możliwość ostateczną i nieodwracalną, która piętnuje wszystkie pozostałe możliwości, pozwalając odróżnić te, które przynależą właściwości bycia *Dasein*, od tych, które podsuwa mu opinia publiczna.

Możliwość śmierci indywidualizuje *Dasein*. Z uwagi na nią bowiem zawsze musi ono samo podejmować wysiłek bycia autentycznego. Wobec śmierci każdy stoi we własnej osobie – nikt nie wyręczy nas w osobistym wysiłku umierania. Śmierć zarysowuje nieprzekraczalną różnicę pomiędzy *Dasein* a wszystkim innym. Wszelkie bycie

[42] Tamże, s. 47.
[43] Tamże, s. 37.
[44] Tenże *Sein und Zeit* wyd. cyt. s. 180.
[45] Tamże, s. 254.
[46] Tamże, s. 333.

przy tym, o co *Dasein* troszczy się, oraz współbycie z innymi zawodzi, toteż przekształceniu podlega tu sama troska: *Dasein* może być sobą tylko o tyle, o ile projektuje się na najbardziej własną możliwość bycia[47] i odnosi się do tego bycia bez żadnego zapośredniczenia. Teraz *Dasein* rozumie nie tylko świat jako obszar nieskrytości bytu, ale również innych jako innych właśnie. Indywidualizacja *Dasein* polega na tym, że popadłszy w trwogę, staje ono przed najbardziej własną możliwością bycia samym sobą. Antycypacja własnej śmierci uwalnia egzystencję *Dasein* od niewłaściwości bycia i czyni je wolnym ku własnej śmierci, tj. ku właściwości swego bycia. Innymi słowy, *Dasein* staje się wolne ku możliwości wybierania własnych możliwości[48]. Odtąd świat jawi się jako obszar realizacji własnych możliwości *Dasein*, a i samo *Dasein* zaczyna pojmować własne bycie jako możliwość. Bycie-ku-śmierci bowiem wyraża się w typie zatroskania, byciu przy rzeczach – autentycznie zatroskanym sposobie bycia. Ukazuje bowiem *Dasein* jako byt rzucony w świat – świat, który wyznacza, jakie możliwości należą do *Dasein*, a jakie znajdują się całkowicie poza jego zasięgiem. W ten sposób istota prawdy zostaje ugruntowana w prawdzie bycia *Dasein*, w jego egzystencji. Istotą tej ostatniej jest natomiast ugruntowana w egzystencjalnej wolności transcendencja *Dasein* względem świata.

Dopiero teraz w pełni jesteśmy w stanie pojąć, na czym polega wspomniane odkładanie się prawdy w dziele sztuki. Heidegger pisze:

> Im bardziej samotnie stoi w sobie dzieło ustalone w postać, im czyściej zdawałoby się zrywa wszelkie związki z człowiekiem, tym prościej pchnięcie sprawiające, że to dzieło *jest*, wstępuje w Otwarte, tym bardziej istotowo wypchnięte zostaje to, co nadzwyczajne, a odepchnięte to, co dotąd wydawało się zwyczajne. Atoli owo różnorodne pchanie nie ma w sobie nic gwałtownego; im czyściej bowiem samo dzieło odsunęło się w otwartość bytu przez nie samo wyjawioną, tym prościej wsuwa nas ono w tę otwartość i w ten sposób zarazem wysuwa z tego, co zwykłe. Podążać za tym przesunięciem znaczy: zmieniać utarte związki ze światem i ziemią i odtąd powstrzymywać się od wszelkiego obiegowego działania i oceniania, znania i oglądania, aby przebywać w prawdzie dziejącej się w dziele. Wytrwałość tego przebywania pozwala dopiero temu, co utworzone, być tym dziełem, którym jest. Owo pozwalanie dziełu na bycie dziełem nazywamy przechowywaniem (*Bewahrung*)

[47] Tamże, s. 350.
[48] Tamże, s. 249–250.

> dzieła. Dopiero ze względu na przechowywanie, dzieło oferuje się w swoim byciu utworzonym jako rzeczywiste, tzn. teraz: dziełowo się wyistaczające[49].

Heidegger przeciwstawia dzieła sztuki z jednej strony rzeczom, z drugiej narzędziom. Każde dzieło sztuki zawiera w sobie element rzeczowy w postaci materiału, z którego zostało wykonane, lecz od rzeczy różni się tym, że jest strukturą znaczącą. Od narzędzia z kolei dzieło sztuki odróżnia to, że nie istnieje ono po coś – cechuje je pewien rodzaj samowystarczalności. Dzieła sztuki znajdują się niejako na szczycie hierarchii, w której na najniższym stopniu występuje rzecz, wyżej zaś narzędzie. Dzieło sztuki zatem zajmuje transcendentalną postawę względem świata – nie należy do świata, ale stoi niejako ponad nim. W wielkim dziele sztuki przeto dokonuje się w łagodny sposób proces, który w przypadku trwogi zachodzi gwałtownie. *Dasein*, rozumiejąc wielkie dzieło sztuki, ujmuje świat, który dzieło przed nim otwiera, oraz właściwie rozumie własne uwikłania w świat. Odkładanie się prawdy w dziele polega zatem na tym, że wielkie dzieło sztuki czyni *Dasein* wolnym ku najbardziej własnym możliwościom jego egzystencji.

Nieprawda

Dochodzimy do kluczowej dla rozumienia sztuki masowej kwestii, a mianowicie – skrywania, które pierwotniejsze jest od wszelkiej prawdy. Brak aury w sensie Benjamina będzie dla dzieła oznaczał nie co innego, jak to, że dzieło nie transcenduje rzeczywistości, z której wyrasta, że – ujmując rzecz w terminach Heideggera – jest bytem wewnątrzświatowym. Jak powiedziano, egzystencja *Dasein* określona jest przez jego możliwości, toteż daje się o nim powiedzieć, że jest bytem, któremu przysługuje możliwość bycia prawdziwym lub nieprawdziwym, autentycznym lub nieautentycznym, odpowiednio do *modi* właściwości lub niewłaściwości realizowanego w tym byciu rozumienia. Stosownie do tego powiemy, że wielkie auratyczne dzieła sztuki to dzieła wyrastające z właściwego rozumienia bycia, sztuka ludowa oraz jej szczególna kontynuacja – sztuka masowa – byłyby produktem niewłaściwego egzystowania *Dasein*.

[49] Tenże *Źródło dzieła sztuki* wyd. cyt. s. 48.

Z oferowanej przez wielkie dzieło sztuki, a ugruntowanej w egzystencjalnym doświadczeniu trwogi, transcendentalnej perspektywy względem świata *Dasein* pojmuje nie tylko właściwość swego bycia, ale także konstytutywną dlań niewłaściwość. Heideggerowskie pojęcie prawdy jako nie-skrytości ma charakter negatywny: punktem wyjścia dla jej realizowania się jest skrytość, względnie zbłądzenie. Z tekstu *O istocie prawdy* dowiadujemy się, że skoro istotą prawdy jest wolność, to człowiek może nie dopuścić do realizacji tejże istoty – nie pozwolić bytowi być tym, czym on jest i jak jest. Do władzy wówczas dochodzi pozór, a byt ulega zapomnieniu i skryciu. Jako że wolność człowieka nie jest jego własnością, a dzieje się raczej tak, że człowiek egzystuje jako tej wolności wydany, to i nieprawda nie jest wynikiem niedbałości i niemożliwości człowieka, ale wynika z samej istoty prawdy. Pozwalanie bytowi być polega właśnie na wydobywaniu go z pierwotnej skrytości[50], która jako właściwa prawdzie nieprawda starsza jest aniżeli wolność. Bierze się to stąd, że w codziennym zatroskaniu człowiek interesuje się bytem konkretnym, koncentrując się na wybranych jego aspektach. W ten sposób niejako dobrowolnie oddaje się temu, co obiegowe i zapomina o skrytości całości bytu. Trzyma się jedynie własnych konstrukcji i dąży do zabezpieczenia swych potrzeb, z których następnie czerpie miary, a w końcu samego siebie czyni wzorcem i miarą dla wszelkiego bytu w ogóle. Innymi słowy, staje się podmiotem[51].

Na co dzień *Dasein* jest uwikłane w świat swego zatroskania i od niego wychodzi w swym rozumieniu bycia – wszakże wraz z narodzinami zostaje weń wrzucone i nań skazane. Świat wyznacza tu horyzont rozumienia – możliwość rozumienia samych możliwości. Stosownie do tego, *Dasein* egzystuje w *modusie* właściwości, o ile projektuje się na możliwości jemu przysługujące, jeśli zaś na możliwości, które do jego bycia nie należą, popada w niewłaściwość – zbłądzenie. Konsekwencją rzucenia jest to, że *Dasein* upada w świat go otaczający[52], świat, w którym przede wszystkim napotyka innych ludzi – bycie *Dasein* jako bycie-w-świecie jest z istoty swej współbyciem. *Dasein* upada i oddaje siebie innym, tracąc własne bycie, jak gdyby oni mu je odbierali: popada w bezosobowy sposób egzystowania, określony

[50] Tenże *O istocie prawdy* wyd. cyt. 23.
[51] Tamże, s. 25
[52] Tenże *Sein und Zeit* wyd. cyt. s. 180.

przez Heideggera mianem *das Man*[53], w „bezpodstawność i marność niewłaściwej powszedniości", nie odróżniając siebie od innych. Od zarania swej egzystencji *Dasein* odwraca się od samego siebie jako właściwej możliwości bycia Sobą[54]. Jako że *das Man* wyznacza pierwszą i podstawową wykładnię świata i bycia-w-świecie oraz stanowi wyjściową artykulacją odniesieniowego kontekstu oznaczoności, to niebycie-samym-sobą winno się tu traktować jako pozytywną możliwość *Dasein*, jako jego najbardziej podstawowy sposób bycia-w-świecie. Właściwe rozumienie bycia musi zatem przybrać postać korekty, uwalniania się od przesądu czy wydobywania z zapomnienia, jakie na *Dasein* nakłada samo jego bycie-w-świecie; toteż jest ono w istocie modyfikacją *das Man.* Sam świat jako przestrzeń nieskrytości okazuje się tu źródłem skrywania bycia bytu: zanurzone w świecie *Dasein* przeocza całościowy fenomen świata na rzecz bytu obecnego. Rozpoznanie tego przeoczenia daje podstawę do uwolnienia się od skrytości, a także do ontologicznej interpretacji konstytucji bycia *Dasein*[55].

Trwoga, w której ugruntowana jest właściwość bycia *Dasein,* przyprawia je o nieswojość, dlatego odwraca się ono do bycia-ku-śmierci. Nieswojość wynika tu z odkrycia własnego rzucenia w świat, bycia zdanym na ten, a nie inny świat, z tego, że ów świat jest obszarem realizowania się możliwości i tylko możliwości, że – innymi słowy – wszystko mogłoby być inaczej, że egzystencja *Dasein* jest niczym innym, jak tylko stałym umieraniem. Stawia to *Dasein* wobec konieczności szczególnego zatroskania o własne bycie, dlatego uwalniając się od nieswojości i troszcząc się, upada ono w świat[56] tak, iż autentyczne zatroskanie przekształca się tu w egzystencję *das Man*[57]. Ucieczka przed śmiercią stanowi tu najlepsze potwierdzenie jej pewności, choć w codziennożyciowym krzątaniu się *Dasein* zapomina o tym, że śmierć możliwa jest w każdej chwili. Dwuznaczność powszechnej wykładni śmierci wyraża się w tym, że z jednej strony *Dasein* egzystując w *das Man* unika i odsuwa od siebie śmierć, z drugiej zaś to unikanie jest najlepszym potwierdzeniem jej pewności. W ten oto sposób bycie *Dasein* przybiera postać ciągłej gry właściwo-

[53] Tamże, s. 240–241.
[54] Tamże, s. 172.
[55] Tamże, s. 173.
[56] Tamże, s. 334–335.
[57] Tamże, s. 338.

ści i niewłaściwości bycia – ciągłego sporu pomiędzy Ziemią a Światem. Istotą skrytości i zbłądzenia nie jest to, że coś jest zakryte czy schowane, ale raczej to, że z uwagi na swą oczywistość w ogóle nie podlega tematyzacji, a w końcu popada w zapomnienie.

Das Man Heidegger charakteryzuje za pomocą trzech fenomenów: (1) gadaniny, (2) ciekawości oraz (3) dwuznaczności. Wiodą one *Dasein* ku byciu-w-świecie pozbawionym gruntu, ku swoistemu wszędzie i nigdzie jego bycia. (1) Gadanina to forma powierzchownej komunikacji, która jako taka nigdy nie sięga natury rzeczy[58]. Mowa stanowiąca konstytutywny element kształtowania otwartości i zrozumienia bycia-w-świecie, przechodząc w gadaninę staje się raczej podstawą skrywania bytu z wnętrza świata. Jej sensem jest to, że zawiesza relacje *Dasein* z jego światem oraz innymi w taki sposób, iż *Dasein* stale trwa przy świecie[59]. (2) Z kolei u podstaw ciekawości leży ludzkie dążenie do poznania, które tutaj staje się chwilowym, rozproszonym i przelotnym odnoszeniem się do bytu; w ogóle nie dba o prawdę, ale zdaje się na to, co podsuwa świat, dążąc raczej do przyjemności poznawczej niż rzeczywistego poznania[60]. (3) Dwuznaczność zaś opiera się na niemożliwości rozstrzygnięcia, co jest dostępne rozumieniu, a co nie. Jest ona cechą gadaniny oraz ciekawości. O ile te ostatnie podsuwają przeczucie odnośnie do tego, co powinno się wydarzyć i jak należy postępować, o tyle dwuznaczność sprawia, że skoro tylko coś, co zostało podjęte przez gadaninę, się spełni, *Dasein* traci dla tego czegoś zainteresowanie[61]. Jednak dwuznaczność zasługuje na pewne wyróżnienie, wyrasta bowiem z najbardziej pierwotnego rozumienia możliwości bycia *Dasein*, a mianowicie ze zrozumienia skończoności własnego bycia: im lepiej *Dasein* pamięta o własnym byciu jako skończonym i gorliwiej się o nie troszczy, tym bardziej upada w świat najbliższego zatroskania, zapominając o własnym byciu, im bardziej otwiera się przed nim byt w całości, tym bardziej się on zamyka.

[58] Tamże, s. 223.
[59] Tamże, s. 225.
[60] Tamże, s. 227–229.
[61] Tamże, s. 230–231.

Sztuka masowa

Z perspektywy myśli Heideggera rozróżnienie na sztukę elitarną (auratyczną, wysoką) i popularną (nieauratyczną, niską), która obejmuje sobą fenomeny sztuki ludowej oraz masowej, sprowadzałoby się do dystynkcji pomiędzy sztuką odkrywającą właściwość bycia *Dasein* a sztuką, która tej właściwości sprostać nie jest w stanie. O ile znamienna dla wielkiej sztuki auratycznej jest transcendencja względem rzeczywistości, o tyle sztuka niska właśnie tego nie czyni. Słowa takie jak „niska" czy „przyziemna" nie mają tu charakteru wartościującego, ale raczej opisowy i wskazują na nieauratyczność dzieł sztuki popularnej, na to, że jest ona zakorzeniona w świecie samego *Dasein,* przez co do złudzenia przypomina byty wenątrzświatowe. Stąd jej – wspomniana przez Carrolla – intuicyjna zrozumiałość, łatwa przyswajalność, egzoteryczność i schematyczność. Cechy te dzieli z gadaniną i ciekawością. Stanowi ideologiczne narzędzie służące propagowaniu opinii publicznej i obiegowej wykładni bycia. Nie odkłada się w niej prawda bycia *Dasein,* lecz przeciwnie – właściwa tej prawdzie nieprawda. W tym też zawiera się konstytutywna dla niej dwuznaczność i powierzchowność. Dwuznaczność sztuki masowej oraz sztuki ludowej polega na tym, że systematycznie odwraca się ona od skończoności bycia *Dasein*, a zarazem ją przywołuje. Sztuka ludowa zakorzeniona jest w życiu wspólnot symbolicznych, egzystencji w bezpośredniej bliskości przyrody. Jak pokazuje Jean Baudrillard, wspólnoty symboliczne nie znają radykalnego rozdzielenia życia i śmierci. Sztuka masowa z kolei, przynajmniej ta należąca do – że się tak wyrażę – głównego nurtu, opiera się na wykluczeniu śmiertelności bycia ludzkiego z przestrzeni społecznej. Jeśli zgodzić się z Baudrillardem, to tym samym zarówno w przypadku wspólnot symbolicznych, jak i mas ufundowana na radykalnym rozróżnieniu życia i śmierci Heideggerowska właściwość bycia staje się niemożliwa, przynajmniej w wymiarze społecznym. Rzecz w tym, że na pojęciu ludzkiej śmiertelności Heidegger oparł również swą wizję dziejów. Sensem bycia *Dasein* jest jego czasowość, rozciągnięcie bycia pomiędzy narodzinami i śmiercią, gdzie *Dasein* wraz z narodzinami zostaje wrzucone w świat, który dziedziczy po swoich przodkach i zrazu egzystuje pod przemożnym jego wpływem, toteż punktem wyjścia w ludzkim rozumieniu bycia jest egzystencja niewłaściwa, która następnie podlega korekcie wsku-

tek egzystencjalnego doświadczenia trwogi. Efektem tego doświadczenia jest to, że *Dasein* dochodzi dzięki niemu do właściwości rozumienia, tj. rozumienia własnych możliwości i własnego bycia-w-świecie jako rozciągniętego między narodzinami i śmiercią, po której z kolei pozostawia spadek swoim potomkom w postaci zawsze jakoś już ukonstytuowanego świata. Hedeiggerwska wizja dziejów, i to w wymiarze zarówno jednostkowej egzystencji *Dasein*, jak i społecznym, jest w istocie koncepcją liniową, gdzie historia toczy się od przeszłości ku przyszłości. Wiarę późnego Heideggera oraz jego następów (Hansa-Georga Gadamera oraz Paula Ricouera) w możliwość restaurowania właściwego rozumienia bycia pod wodzą myśliciela i poety należy raczej zaliczyć do kategorii *wishful thinking*; dodam od siebie, że w przypadku Heideggera o dość obrzydliwych konotacjach politycznych, gdyż zapomnienie bycia stanowiło większy problem aniżeli mordowanie ludzi w obozach koncentracyjnych. Wspólnoty symboliczne, w przeciwieństwie do społeczeństw przedburżuazyjnych i burżuazyjnych, opierają się na cyklicznym doświadczeniu czasu, stąd akcentowana przez Baudrillarda ambiwalencja egzystencji symbolicznej (Heidegger powiedziałby „dwuznaczność"). Masy zaś w ogóle nie odnoszą do czasu historycznego – istnieją poza nim, w swego rodzaju wiecznym teraz, opartym na cyklach produkcji i konsumpcji.

Ta bezczasowa egzystencja wspólnot symbolicznych oraz mas znalazła swój wyraz w charakterze tworzonej w tych społecznościach sztuki. Dzieła ludowe oraz masowe nie wystawiają sporu Ziemi i Świata, ale raczej są członami tego sporu, sposobem radzenia sobie przez *Dasein* z własną skończonością. Sztuka ludowa oraz masowa winny być ujmowane w kategoriach struktur świata, w ramach którego funkcjonują, oraz materialnego zakorzenienia *Dasein* w tymże świecie. W ramach sporu Ziemi i Świata sztuka ludowa i masowa sytuują się raczej po stronie Ziemi, tj. wspomnianego materialnego ufundowania bycia *Dasein* jako bycia-w-świecie. Z uwagi na swą przyziemność sztuka ta z definicji ma charakter zamykający, względnie skrywający. Widzimy zatem, że bezczasowość sztuki nieauratycznej nie redukuje się – jak to przedstawiał Benjamin – do samych tylko metod tworzenia dzieł, a mianowicie zastąpienia manualnego ich produkowania produkcją maszynową, lecz ma głębsze podstawy egzystencjalne – wynika ze sposobu egzystowania ludzi w ramach wspólnot symbolicznych oraz mas.

Zarówno Banjamin, jak i Heidegger nie poświęcili uwagi sztuce ludowej, czyli sztuce nieauratycznej, lecz też niepodlegającej reprodukcji mechanicznej. Przypadek sztuki ludowej jednak wskazuje na fakt, że aczasowość sztuki nieauratycznej wynika z jej natury, a nie tylko środków produkcji i reprodukcji dzieł sztuki. Czy zatem medium artystyczne i sposób tworzenia dzieł nie odgrywają żadnej roli? Otóż odgrywają. Pojawienie się masowych środków reprodukowania dzieł zadecydowało o przekształceniach w obrębie sztuki ludowej, a mianowicie o wyłonieniu się z niej sztuki masowej, z jednej strony, oraz przekształceniach w obrębie sztuki wielkiej, z drugiej – przekształceniach, których Heidegger zdawał się kompletnie nie dostrzegać, a mianowicie o końcu sztuki wielkiej jako zbioru jednostkowych dzieł geniuszu ludzkiego. Heideggerowska krytyka muzeum grzeszy romantycznym infantylizmem, wiarą w to, że dzieła sztuki są w stanie jeszcze funkcjonować poza instytucją świata sztuki. Opisywany do znudzenia casus *Fontanny* Marcela Duchampa pokazuje, że instytucja muzeum czy galerii wystawienniczej przynależy dziś do istoty samej sztuki wysokiej, a zarazem daje do zrozumienia, że sztuka wielka uległa swego rodzaju heglowskiemu zniesieniu – została zniesiona i zachowana zarazem, a właściwie zachowana w formie nieważnej, skazanej na bezgłośne życie w kosmosie świata sztuki, która rację swego bytu znajduje jedynie dzięki własnej teorii.

Arthur Danto przedstawia koniec sztuki jako przejście w jej historii od okresu historycznego do posthistorycznego. Dzieje sztuki to dzieje utraty jej historycznego azymutu oraz wewnętrznego wyczerpania się pojęcia sztuki. Danto twierdzi, że w epoce historycznej rozwój sztuki podporządkowany był realizowaniu kategorii *mimesis*. Model ów dominował aż do pojawienia się fotografii, a później filmu. Rozwój polegał na wynajdywaniu coraz to nowych technik odwzorowania – percepcyjnych odpowiedników doświadczenia. Jednak jak nieprzekraczalną granicą dla sztuk plastycznych było przedstawienie ruchu, tak dla sztuk narracyjnych – obraz. Film okazuje się pierwszą sztuką, która te ograniczenia znosi.

> Malarze zaś i rzeźbiarze zaczęli otwarcie porzucać ów cel sztuki właśnie w tym samym czasie, gdy zostały sformułowane wszystkie podstawowe strategie kina narracyjnego. Około 1905 roku odkryto i zaczęto stosować niemal wszystkie kinowe strategie. Właśnie wtedy artyści zaczęli zadawać sobie pytanie, niekiedy jedynie przez swoje działania, o to, co pozostało im do zrobienia teraz, gdy inicjatywę przejęły inne technologie. […] Ale zważywszy na to,

> jak postęp był rozumiany, to około 1905 roku okazało się, że malarze i rzeźbiarze mogli usprawiedliwić swoje działania jedynie dzięki redefinicji sztuki w sposób, który musiał być prawdziwym wstrząsem dla oceniających malarstwo i rzeźbę nadal przy użyciu paradygmatu postępu, nie rozumiejąc, że przekształcenie technologii czyniło teraz praktyki zgodnie z tym kryterium coraz bardziej archaicznymi[62].

W ten sposób przedstawieniowość traci na znaczeniu w sztuce, a jej miejsce zajmuje ekspresja. Zmienia się także struktura historii sztuki – sztuki nie daje się już traktować jako dziedziny postępu, ponieważ nie ma kryteriów, na podstawie których dałoby się ocenić stopień ekspresyjności dzieł, toteż historia sztuki przybiera odtąd postać następstwa „indywidualnych aktów" artystycznych. Od 1906 roku historia sztuki staje się historią nieciągłości, a z uwagi na ową nieprzystawalność styków i nurtów artystycznych każdy kierunek w sztuce wiązał się odtąd będzie z teorią. Koniec sztuki polega na jej wchłonięciu przez własną teorię, w stosunku do której sztuka sama staje się niemalże zbędna. Danto nawiązuje do Hegla:

> Historyczna doniosłość sztuki wynika więc z faktu, że umożliwia ona i czyni ważną filozofię sztuki. Jeżeli przyjrzymy się teraz sztuce ostatniego okresu w tych wspaniałych zresztą kategoriach, to widzimy, że w coraz większym stopniu zależy ona w swym istnieniu od teorii. Dlatego teoria nie jest czymś zewnętrznym wobec świata, który stara sie zrozumieć, i dlatego też aby zrozumieć swoje przedmioty, musi zrozumieć samą siebie. Lecz te późne wytwory sztuki eksponują inną zależność, która pokazuje, że gdy przedmioty te zbliżają się do zera, to ich teoria zbliża się do nieskończoności, tak że w końcu niemal wszystko, co istnieje, jest teorią, sztuka zaś znika ostatecznie zaślepiona czystą myślą o sobie i pozostaje jedynie przedmiotem własnej teoretycznej świadomości[63].

Sztuka nowoczesna staje się filozofią sztuki. Przestaje przy tym zwracać się ku światu, tracąc związek z rzeczywistą egzystencją ludzką. Awangarda nie zajmuje pozycji transcendentalnej względem rzeczywistości, jak to się działo w przypadku dzieł klasycznych, do których odnosił się Heidegger, lecz wręcz transcendentną. Widzimy zatem, że Heideggerowska koncepcja sztuki jako odkładania się prawdy w dzie-

---

[62] A. C. Danto *Koniec sztuki* [w:] tegoż *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki* L. Sosnowski (tł.) Kraków 2006 s. 206.

[63] Tamże, s. 213.

ło odnosi się tylko do określonego okresu historii sztuki – okresu historycznego w sztuce. Sytuacja, w której dziełem może stać się dowolny artefakt uznany przez świat sztuki za dzieło sztuki, była dla Heideggera całkowicie nie do pomyślenia. To, co wydarzyło się około roku 1905, kiedy to pojawił się film, daje się opisać jako zasadniczy rozpad estetycznego porządku świata, który odtąd zostaje podzielony na świat ludzki – świat mas oraz elitarny świat sztuki. Jak zatem przedstawia się ów świat mas?

Jeśli przyjrzymy się Heideggerowskiemu pojęciu świata, w którym zawarte są sztuka ludowa i masowa, to od razu dostrzegamy, że świat ten stanowi strukturę znakową w sensie de Saussure'a, gdzie każde narzędzie funkcjonuje jako jednostka czysto pozycyjna i różnicująca, której tożsamość jest skutkiem różnic i odniesień względem innych jednostek znaczących. Heidegger w *Sein und Zeit* podaje charakterystykę świata jako języka, względem którego mowa, którą na co dzień się posługujemy, jest wtórna:

> Rozumienie […] utrzymuje wspomniane relacje w pewnej uprzedniej otwartości. Zażyle przebywając pośród nich, trzyma je przed sobą jako to, w czym się jego odnoszenie porusza. Rozumienie daje się odnosić w obrębie samych tych relacji i na ich podstawie. Relacyjny charakter tych relacji odnoszenia ujmujemy jako o-znaczanie (*be-deuten*). W zażyłości z tymi relacjami jestestwo oznacza dla samego siebie, daje źródłowo do rozumienia swe bycie i możność bycia w aspekcie swego bycia-w-świecie. […] Relacje te są sprzężone ze sobą jako źródłowy całokształt, są tym, czym są, jako owo o-znaczanie, w którym jestestwo już z góry daje sobie samemu do rozumienia swe bycie-w-świecie. Całokształt relacji tego oznaczania nazywamy *oznaczonością* (*Bedeutsamkeit*). To ona stanowi strukturę świata, czyli tego, w czym jestestwo jako takie zawsze już jest. *Zżyte z oznaczonością jestestwo jest ontycznym warunkiem możliwości odkrywalności bytu, który jest spotykany w świecie mając sposób bycia powiązania (poręczności) i tak może się ujawniać w swym w-sobie.* […] Sama jednak oznaczoność, z którą jestestwo zawsze już jest zżyte, kryje w sobie ontologiczny warunek możliwości tego, by rozumiejące jestestwo mogło jako interpretujące otwierać coś takiego jak 'znaczenia', które ze swej strony fundują możliwe bycie słowa i języka[64].

Ten długi cytat ma dla nas znaczenie o tyle, że pokazuje, do jakiego stopnia Heidegger pojmuje świat i światowość w kategoriach językowych w sensie strukturalnym.

[64] M Heidegger *Bycie i czas* B. Baran (tł.) Warszawa 1994 s. 124; por. tenże *Sein und Zeit* wyd. cyt. s. 116–117.

Jeśli mielibyśmy zdefiniować język na podstawie wywodów zawartych w de Saussure'owskim *Kursie językoznawstwa ogólnego*[65], to definicja ta przedstawiałaby się następująco: Język jest złożonym systemem znakowym (składającym się ze znaków), istniejącym w społeczeństwie i umożliwiającym wzajemne komunikowanie się członków tego społeczeństwa; elementarną cząstką znaczącą języka jest fonem, tj. jednostka pozbawiona tożsamości, której wartość w całościowym systemie języka wynika z różnic i pozycji, jaką zajmuje ona względem innych jednostek. Znaki językowe tworzą liniowe ciągi znaczące, o charakterystyce czasowej, zwane syntagmami i wchodzące w związki skojarzeniowe z innymi znakami. Zachodzące w każdym ze znaków, na mocy samej tylko definicji znaku, połączenie elementu znaczącego ze znaczonym jest arbitralne. Przez analogię powiedzielibyśmy: świat jest złożonym systemem narzędziowym (składającym się z narzędzi), istniejącym społecznie i umożliwiającym wzajemne odnoszenie się do siebie członków wspólnoty; elementarnymi cząstkami tegoż świata są narzędzia, tj. jednostki pozbawione tożsamości, których wartość w całościowym systemie świata wynika z różnic i pozycji, jakie zajmują względem innych jednostek. Narzędzia tworzą złożone konteksty narzędziowe ze względu na ich odniesienie do potrzeb ludzkich (tj. mają swoje „ze względu na") o charakterystyce czasowej (mają swoje „ażeby", odniesienie do celów, którym służą) oraz wchodzą w zależności z innymi narzędziami. Chciałoby się postawić tu kropkę na „i" i powiedzieć, że zachodzący na mocy definicji związek każdego narzędzia z byciem *Dasein* jest arbitralny, lecz na to właśnie Heidegger nigdy by nie przystał.

Próba zastosowania pojęcia *das Man* do analizy sztuki nieauratycznej ukazuje ją jako zakorzenioną w potrzebach ludzkich i jako taką wchodzącą w strukturalne związki ze światem ludzi. Sztuka ta bowiem dzieli z narzędziami to, że jest niesamodzielna względem świata, co oznacza, że każde jej dzieło jest jednostką strukturalną, która swój sens i znaczenie uzyskuje dopiero na mocy różnic i stosunków zachodzących między nią a resztą kontekstu znaczeniowego, w którym się pojawia. Sztuka ta zatem winna być analizowana w kategoriach kodów znaczeniowych właściwego dla niej świata, to znaczy „oznaczoności". Pod pojęciem kodu będziemy rozumieli

[65] F. de Saussure *Kurs językoznawstwa ogólnego* K. Kasprzyk (tł.) Warszawa 1961.

zbiór reguł, które: wyznaczają (1) zasób symboli systemu znaczącego, (2) ich wzajemne relacje, (3) dopuszczalne sposoby ich wiązanie ze sobą i/lub (4) ich interpretację. Sztukę nieauratyczną trzeba ujmować w kategoriach struktur, czyli kategoriach synchronicznych. Pozwala to na uniknięcie psychologizmu obecnego u całkiem sporej części teoretyków kultury masowej czy odwoływania się do tak pokrętnych pojęć, jak „łatwa przyswajalność dzieła". To także dość dobrze tłumaczy zaakcentowaną przez Benjamina aczasowość sztuki nieauratycznej. Brak aury sprowadza się do tego, że dzieła zostają wyjęte spod warunków czasowego stawania się. Każdy charakteryzujący się brakiem aury fenomen kulturowy winien zatem być analizowany na tle kulturowym, z którego się wyłania, ujęty w złożony system opozycji binarnych decydujących zarówno o jego kształcie, jak i tożsamości. Analizowanie poszczególnych dzieł w odosobnieniu czy jako zbiorów dystrybutywnych nie ma najmniejszego sensu i może tylko zaciemnić znaczenie fenomenów.

Posługując się przyjętym aparatem pojęciowym, możemy nakreślić podstawowe podziały strukturalne w obrębie sztuki jako całości. Wyróżniam zatem: (I) sztukę auratyczną, a w jej obrębie (1) sztukę auratyczną okresu historycznego oraz (2) sztukę auratyczną okresu posthistorycznego; (II) sztukę nieauratyczną, a w niej z kolei (1) sztukę ludową oraz (2) masową. Ta ostatnia zaś dzieliła się będzie na: (a) pop, (b) sztukę alternatywną oraz (c) sztukę eksperymentalną.

(I) Charakterystyczne dla całej sztuki auratycznej jest to, że kod, wedle którego się ona organizuje, ma charakter diachroniczny. Do jej istoty bowiem należy systematyczna transcendencja poza każdorazowo zastaną rzeczywistość historyczną. (1) W przypadku sztuki auratycznej okresu historycznego znamienne jest to, że dokonuje ona stałych przekształceń kodu, wedle określonej reguły – pewnego znaczącego transcendentalnego, jak powiedziałby Derrida. Warunkiem możliwości linearnej historii sztuki jest jej podporządkowanie realizacji jakichś wyższych, niekiedy pozaartystycznych celów. Regulacją jej dziejów może być np. *mimesis*[66], dochodzenie do absolutności samopoznania ducha (Hegel), ukazywanie prawdy bycia (Heidegger). Innymi słowy, sztuka taka powołuje do istnienia nowe symbole lub

[66] Danto podkreśla, że w swej wizji rozwoju sztuki jako opartej na kategorii *mimesis* opiera się na analizach Gombrichowskiej interpretacji *Żywotów najsłynniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* Giorgia Vasariego.

przynajmniej, jak w przypadku manieryzmu, je rekonfiguruje, lecz trzyma się przy tym określonych zasad, na mocy których jest rozpoznawalna jako sztuka właśnie. Dzieło całkowicie i bez reszty rewolucyjne nie zostałoby rozpoznane jako dzieło. (2) Sztuka auratyczna okresu posthistorycznego z kolei uwalnia się od reguł kierujących kodem. Ciągle powołuje do życia nowe kody, poddając refleksji i dekonstrukcji kody zastane, przy czym mogą to być kody wywodzące się zarówno z wcześniejszej praktyki artystycznej (np. muzyka Arvo Pärta czy Meredith Monk), jak i świata ją otaczającego (np. *Differend Trains* Steva Reicha).

(II) Odmiennie sprawa przedstawia się w przypadku sztuki nieauratycznej. Kody, którymi się ona posługuje, wywodzą się wprost ze środowiska społecznego, w ramach którego sztuka ta funkcjonuje, i pozostają w ścisłym strukturalnym związku ze sposobami zabiegania przez ludzi o zapewnienie sobie środków do życia, ujmując rzecz w terminach Heideggera – odmianami zatroskania o własne bycie i związanymi z nimi typami upadania w świat najbliższego zatroskania. (1) W przypadku sztuki ludowej będzie to zatroskanie oparte na posługiwaniu się stosunkowo prostymi narzędziami, dostosowanymi do konkretnych potrzeb ludzkich, zarówno materialnych, jak i emocjonalnych, których zaspokajanie zwykle powiązane było z cyklami przyrodniczymi i cykliczną formą życia plemiennego, względnie wiejskiego. (2) Sztuka masowa rodzi się jako produkt uboczny zmian w sposobie produkcji materialnej w dobie industrializmu i postindustrializmu. Nie tylko dzieła sztuki zaczęto wówczas produkować na masową skalę, lecz cały świat człowieka zaczął podlegać reprodukcji. Kod epoki industrializmu to kod produkcji materialnej, kod epoki postindustrialnej to kod konsumpcji. Z uwagi na relację dzieł sztuki masowej do tychże kodów wyróżniam: (a) sztukę popularną jako sztukę nacechowaną afirmatywnym stosunkiem do kodu, np. popularne seriale, muzyka dyskotekowa czy „opery mydlane"; (b) sztukę alternatywną (kontrkulturową) jako sztukę, która występuje w opozycji do kodu, np. punk rock, heavy metal, reggae; (c) sztukę eksperymentalną, czyli sztukę, która wykorzystuje kody i dokonuje ich rekonfiguracji, piętnując w ten sposób z gruntu nie-właściwy sposób bycia *Dasein* w świecie. Jako przykład tej ostatniej można podać chociażby wieloletnią działalność grupy The Residents, filmy Petera Greenawaya, twórczość Franka Zappy czy postpunkowy kabaret Tiger Lillies.

Jak widzieliśmy, Heidegger opiera pojęcie właściwości bycia *Dasein* na jego stosunku do śmierci. Baudrillard poszedł dokładnie w przeciwnym kierunku. Rozwój kapitalizmu oraz przejście do epoki konsumpcjonizmu to czas, w którym dochodzi od zasadniczych przemian w stosunku człowieka do dóbr materialnych. Stosunek pomiędzy światem człowieka a jego byciem stał się arbitralny, co więcej, same potrzeby ludzkie podlegają ustawicznemu kształtowaniu ze strony społecznego totum. Innymi słowy, otaczający *Dasein* świat przestał być obszarem nieskrytości i rozumienia bycia, wręcz przeciwnie, stał się obszarem zapomnienia, które nie polega na oczywistości i przeoczeniu bycia, ale tym, że świat ten narzuca człowiekowi określoną jego wykładnię. Heidegger nie dostrzegł, w jakim stopniu bycie zostało pochłonięte przez strukturę otaczającego człowieka świata. Nie trwoga, lecz upadanie decyduje o charakterze egzystencji ludzi. Parafrazując tezę z *O istocie prawdy*, powiemy: prawdą istoty jest niemożliwość prawdy. Baudrillard wskazuje na to, że w społeczeństwie industrialnym i postindustrialnym dokonuje się wyrugowanie śmierci z obszaru życia publicznego – bycie-ku-śmierci zostało obłożone ekskomuniką. Znalazło to swój wyraz również w charakterze samych dzieł sztuki. O ile pop oraz twórczość kontrkulturowa przesiąknięte są witalizmem, choć nierzadko odmiennie pojmowanym, o tyle twórczość eksperymentalna dąży do oddania realności śmierci. Piętnuje tym samym z gruntu nie-prawdziwy (niewłaściwy) sposób bycia ludzi w społeczeństwach współczesnych, lecz w przeciwieństwie do Heideggerowskiej wielkiej sztuki nie rości sobie żadnych pretensji do prawdy ani piękna.

Wnioski

Próba zaaplikowania aparatu pojęciowego filozofii Heideggera do sztuki masowej pokazuje, co następuje:

(1) Zachodzi możliwość ujęcia różnicy pomiędzy sztuką wysoką a niską w terminach właściwości i niewłaściwości bycia. Sztuka wysoka to sztuka zakorzeniona we właściwości bycia *Dasein*, zaś sztuka niska – przeciwnie – w jego niewłaściwości.

(2) Pociąga to za sobą przekształcenie w Benjaminowskiem pojęciu nieauratyczności sztuki masowej. Nieauratyczny, aczasowy charakter dzieł masowych pochodny jest do niewłaściwego bycia *Dasein* i upadania w świat najbliższego zatroskania.

(3) O ile świat bycia *Dasein* stanowi w pierwszym rzędzie strukturalny kontekst narzędziowy, o tyle dzieła sztuki nieauratycznej winny być traktowane jako jednostki strukturalne wpisane w kontekst świata.

(4) Jeśli świat bycia *Dasein* został ukonstytuowany wskutek troski, jaką *Dasein* okazuje własnemu byciu, to sztukę nieauratyczną należy analizować jako pochodną względem form zatroskania *Dasein*, zwłaszcza materialnego ufundowania bycia *Dasein*.

(5) Słabość myśli Heideggerowskiej polega przede wszystkim na niedostatecznym ujęciu fenomenu troski, a mianowicie nieuchwyceniu przemian, jakie dokonały się w egzystencji ludzkiej pod wpływam zmian w produkcji materialnej, które wpłynęły także na sposób tworzenia i funkcjonowania sztuki w świecie współczesnym. Toteż dalsza analiza ujawnia:

(6) Konieczność przeformułowania myśli Heideggerowskiej pod kątem analizy zjawiska konsumpcji jako współczesnego sposobu realizowania się troski o bycie *Dasein*, czego późniejszą konsekwencją jest zasadnicze odrealnienie rzeczywistości społecznej, to znaczy jej estetyzacja. Estetyzację świata społecznego winno się tu rozumieć jako zasadnicze odwrócenie perspektywy, polegające na społecznym ustanowieniu totalności *das Man*, tak iż pochłania ono całość bycia *Dasein*, unieważniając tym samym opozycję właściwości i niewłaściwości bycia – opozycję, na której funduje się również egzystencjalne pojęcie prawdy. W społeczeństwie współczesnym właściwość bycia wyparowuje, a wraz z nią oparte na niej pojęcie rzeczywistości. Ta ostatnia, jak pokazuje Jean Baudrillard, zostanie zastąpiona hiperrzeczywistością – społecznym symulakrum pozbawionym jakiegokolwiek odniesienia do oryginału.

(7) W sztuce proces ten znalazł odzwierciedlenie w postaci instytucjonalizacji sztuki wysokiej i umasowienia sztuki niskiej. Dla sztuki wysokiej oznacza to jej historyczne wyczerpanie się i zamknięcie w uniwersum świata sztuki. Można by tu wysunąć dość ryzykowną tezę, iż w obliczu mas sztuka wysoka nie pełni żadnych funkcji pozaestetycznych. Jej funkcje zostają przejęte przez eksperymentalną sztukę masową, która dokonując rekonfiguracji kodów lub sięgając po to, co społecznie zakazane, na przykład śmierć, brzydotę czy ideologię nazistowską, podejmuje się estetycznej krytyki społeczeństwa masowego. Należy tu nadmienić,

że niekiedy sztuka wysoka opuszcza swój świat teorii estetycznych, zbliżając się do sztuki masowej, sztuki eksperymentalnej, czego przykładem są opery Philipa Glassa czy sięganie do wzorów sztuki masowej przez Alfreda Schnittke. Zjawiskom tym jednak należy poświęcić odrębny tekst.

(8) Przyjęta perspektywa wskazuje również na uwikłania myśli Heideggera jako całości, a estetyki w szczególności, w ideologię burżuazyjną, a przez to dostosowaną do historycznej epoki historii sztuki. Zastosowanie jej do analizy sztuki epoki posthistorycznej wymagałaby bardzo głębokich przeformułowań w fenomenologii Heideggera. „Głębokich" jednak nie oznacza tu „niewykonalnych".

(9) Zastosowanie aparatu pojęciowego fenomenologii do analiz sztuki masowej jest jednak o tyle obiecujące, że pozwala uwolnić teorię sztuki masowej od stale jeszcze pokutującego w niej psychologizmu. To samo zresztą dotyczy przywołanego tu w paru miejscach Baudrillarda.

The Truth of the Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. An Attempt at a Heideggerian Interpretation of the Work of Art

The text attempts to find a way for Heidegger's aesthetics, especially the concept of the truth of a work of art, to be applied to the analysis of the phenomenon of mass art. It takes as its point of departure Benjamin's notion of mass art seen as art deprived of aura, i.e., art that is not situated in space and time. Merging Benjamin's conceptual apparatus with Heidegger's indicates that the notion of mass art needs major deepening. Above all, if we define high art in terms of existential truth and, in consequence, the way the work of art transcends the world in which it is rooted, then the non-auratic art will be defined by the notions of existential untruth, i.e., what will be pointed to is the way it is rooted in the world of Dasein. While the works of elite art always transcend this world, the works of mass art never do – they are worldly entities; they belong to the world (within-the-world entities). It means that the works of mass art have to be analysed primarily in terms of the ideological structures of the world in which they are rooted. This bears a number of ramifications for works of mass art, such as that they are not independent beings, but rather structural units, and also that their non-temporality is not just a result of the way they are produced and distributed, but also an effect of their origins in Dasein. Bearing in mind the structural character of the works of mass art, it seems necessary to outline a division into popular art, alternative art, and experimental art.

Robert Rogoziecki – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

MARCIN SZULC

„CZY TAKI DIABEŁ STRASZNY?" FENOMEN BLACK METALU I WPŁYW MUZYKI METALOWEJ NA ODBIORCÓW

Spośród wielu odmian muzyki rockowej heavy metal stał się ikoną buntu, a jego entuzjaści kojarzeni są z ekscesami seksualnymi, alkoholowymi i narkotycznymi, nierzadko mrocznym i obrazoburczym widowiskiem scenicznym, jak również satanistycznymi rytuałami. W sposób szczególny złą sławą cieszy się ekstremalna odmiana tego gatunku muzyki, jaką stanowi black metal. Biorąc pod uwagę fakt, że sztuka bywa pasem transmisyjnym między twórcą a odbiorcą, interesujące wydaje się dokonanie charakterystyki gatunku muzycznego i samej subkultury, a także określenie sposobu, w jaki kształtują się preferencje muzyczne, i tego, jaki jest zakres wpływu black metalu/heavy metalu na odbiorców. Potoczne powiedzenie brzmi: „Jesteś tym, co jesz", czy zatem propagowana w tekstach idea śmierci, mroku, epatowanie złem pada na podatny grunt nihilizmu, amplifikuje postawy negatywne i sprzyja kształtowaniu pesymistycznej wizji świata? W celu odpowiedzi na pytania dokonano szerokiego przeglądu literatury ukazującej zróżnicowany obraz słuchacza. Wyniki analizy ukazują bowiem bardziej typowy niż atypowy portret nastolatka – fana metalu, myślącego, odczuwającego, a przede wszystkim zbuntowanego wobec rzeczywistości, w której przyszło mu żyć.

Definicja pojęcia subkultury

W literaturze spotyka się dużą różnorodność definicyjną pojęcia subkultury. Słownik psychologiczny tłumaczy podkulturę jako:

> [...] kulturę wyraźnie określonego segmentu szerszej społeczności, odzwierciedlającą dominujące wzorce kulturowe tej społeczności, lecz nadto zawierającą specyficzne, odmienne wartości, normy i obyczaje. Termin subkultura jest używany subiektywnie, ponieważ nie da się określić, jak bardzo odmienne muszą być te wzorce kulturowe, by można go zastosować wobec nich[1].

Pojęcie podkultury czasami ogranicza się do dużych, dających się wyodrębnić grup etnicznych lub religijnych albo segmentów społeczeństwa niestanowiących zwartych całości. E. Bielicki definiuje subkulturę jako autonomiczny układ norm oraz wytworzonych wartości i wzorców zachowań przez określoną grupę[2]. Subkultura ma charakter nieformalny i może powstać jako wyraz stosunku do kultury, przeciwstawienia się aktualnemu porządkowi, aktualnej kulturze czy ogólnym zasadom życia, a więc poniekąd dotychczasowym ograniczeniom[3]. Niektórzy definiują subkultury odmiennie, jako niewielkie grupy społeczne, które pozostając na marginesie dominujących w danym systemie kulturowym tendencji życia społecznego, negują lub podważają utrwalone i powszechnie akceptowane wzorce funkcjonowania[4]. Celem jest manifestacja odrębności od całości społeczeństwa poprzez formułowanie swoistego protestu przeciw *status quo*[5], czego naturalną konsekwencją jest skupienie się na dosłownym, a zarazem oceniającym rozumieniu pojęcia „subkultura" jako „podkultura", zatem gorsza kultura od tej aktualnie dominującej[6].

Zjawisko subkultur należy traktować przede wszystkim w kategoriach kulturowych, choć bywa, że zachowania członków podkultur

[1] S. A. Reber *Słownik psychologiczny* Warszawa 2000 s. 852.

[2] E. Bielicki *Determinanty funkcjonowania podkultur przestępczych a proces resocjalizacji* Bydgoszcz 1980 s. 19.

[3] M. Pęczak *Mały słownik subkultur młodzieżowych* Warszawa 1992 s. 12–13.

[4] M. Jędrzejewski *Młodzież a subkultury* Warszawa 1999 s. 19.

[5] M. Filipiak *Od subkultury do kultury alternatywnej* Lublin 1999 s. 25–28.

[6] H. Machel *Niektóre właściwości podkultur młodzieżowych* [w:] *Podkultury młodzieżowe w środowisku szkolnym i pozaszkolnym* S. Kawula, H. Machel (red.) Toruń 2000 s. 11–17.

mogą naruszać normy obyczajowe i porządek prawny. Subkultura zawiera cztery elementy strukturalne:

– swoisty język,
– swoistą intonację uczuciowo-emocjonalną,
– specyficzne zachowania,
– specyficzny system wartości[7].

Jak twierdzi Marian Filipiak[8], każda subkultura jest kontestacją, zatem sprzeciwem wobec zastanego porządku nie tylko w sferze kultury, ale też w sferze globalnej, ekonomicznej, sposobu rządzenia państwem, sposobu komunikacji z młodzieżą lub jej braku. Podkultury gromadzą wokół siebie przede wszystkim młodzież, dlatego że korespondują z cechami psychicznymi charakteryzującymi naturalny etap rozwoju człowieka, jakim jest adolescencja, którą często cechuje bunt. Definicja buntu mówi, że jest on „formą sprzeciwu i braku dalszej zgody na te sytuacje i stany rzeczy, które jednostka subiektywnie spostrzega jako ograniczające, zagrażające lub szczególnie niezgodne z jej idealistycznymi oczekiwaniami i wyobrażeniami”[9]. Dlatego można również rozumieć i wyjaśniać przynależność do podkultur w kategoriach rozwojowych i ciekawości poznawczej[10]. Subkultura z jednej strony kontestuje komercję i globalizację, unifikację stylu życia i pogoń za dobrami materialnymi, z drugiej jednak pada ich ofiarą. Internet – narzędzie globalnej komunikacji – służy między innymi propagowaniu treści podkulturowych, takich jak sztuka rap, metal, graffiti. Globalny podkulturowy nastolatek kupuje ubrania i koszulki w specjalnej sieci sklepów, na przykład dla „skejtów” czy „metali”, i w ciągu kilku chwil ściąga z Internetu dyskografię dowolnego artysty. W aspekcie kulturowym reprezentanci podkultur pragną tworzyć sztukę niezależną, niszową, niekonformistyczną i wolną[11]. Taka postawa stoi w sprzeczności z pragnieniem rozpropagowania własnych dzieł i stania się postacią sławną i dobrze sytuowaną. David

[7] C. Cekiera *Ryzyko uzależnień* Lublin 2001 s. 103–105.

[8] M. Filipiak, wyd. cyt. s. 25–28.

[9] A. Oleszkowicz *Bunt dorastania – jego mechanizmy i funkcje* „Psychologia Wychowawcza 5/1996 s. 394.

[10] K. Zajączkowski *Profilaktyka zachowań dewiacyjnych dzieci i młodzieży* Toruń 1999 s. 40.

[11] M. Filipiak, wyd. cyt. s. 25–28.

Muggleton [12] dzieli subkultury na nowoczesne (od lat 50. XX wieku do lat 90.) i ponowoczesne, te które pojawiły się od roku 1990 do teraz. Udowadnia, że ponowoczesność nie jest prawdziwa dlatego, że nawiązuje do czegoś, co już było. Postmodernizm czerpie z modernizmu, new metal z heavy metalu, a post-punk z punka, zatem jak zauważa Muggleton: „w kategoriach ponowoczesnych subkultury są [...] kodami czysto estetycznymi"[13].

Istnieją także badacze, którzy powątpiewają w możliwość precyzyjnego określenia cech dystynktywnych współczesnych subkultur, charakteryzujących się raczej płynnością niż sztywnymi ramami wynikającymi z przynależności do określonej klasy społecznej[14]. W wyniku homogenizacji stylów nic już nie znaczy ubieranie się w charakterystyczny dla danej grupy sposób, zatem można słuchać hip-hopu nie będąc hip-hopowcem i ubierać się „na czarno" nie będąc metalowcem[15]. Wskutek globalizacji nastąpiła transmisja podkultury do kultury popularnej i wzajemne przenikanie się tych dwóch światów[16]. Stan taki z jednej strony daje nadzieję na pojawienie się nowego zjawiska, świeżego spojrzenia na różne aspekty życia społecznego, z drugiej strony stwarza ryzyko pojawiania się dziwacznych hybryd. Subkultura EMO z pierwszej połowy pierwszego dziesięciolecia XXI wieku zaopatrywała się w sieciowych sklepach z ubraniami i jak sama nazwa sugeruje, manifestowała własną emocjonalność. Po prostej, a zarazem infantylnej symbolice, zestawiającej sprzeczności, na przykład czaszki na różowym tle, pozostały dziś lalki-zabawki typu Monster High.

Metal jest nie tylko identyfikowany jako muzyka. Określa osobę posługującą się określonymi emblematami, specyficznym kodem komunikacyjnym również poprzez wygląd. Metal nie niesie jednej spójnej idei, nie przeciwstawia się systemowi, jak czynił to w latach 80. XX wieku polski rock. W porównaniu z kulturą hip-hopową, która

[12] D. Muggleton *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu* Kraków 2004 s. 64.

[13] Tamże, s. 61.

[14] A. Bennett *Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste* „Sociology" 1999 Vol. 33, 3 s. 599–617.

[15] D. Muggleton, wyd. cyt. s. 62; A. Bennett *Subcultures or Neo-Tribes?* wyd. cyt. s. 599–617.

[16] S. Brooks, T. Conroy *Hip-Hop Culture in a Global Context: Interdisciplinary and Cross-Categorical Investigation* „American Behavioral Scientist" 2011 Vol. 55, 1 s. 3.

wiele tekstów rapowych poświęca rzeczywistej sytuacji społeczno-kulturowo-politycznej, metal ogranicza się do tekstów na dość przeciętnym poziomie. Poruszana tematyka skupia się wokół śmierci i umierania (death metal), magii, rytuałów satanistycznych (black metal) czy fantasy (power metal). Interesująca różnica dotyczy także sfery muzycznej, która w metalu jest najczęściej bogata i wymaga znajomości techniki gry na instrumentach. W hip-hopie ważniejszy jest tekst. Gdyby dokonać paraleli hip-hopu na poziomie muzycznym z innym gatunkiem, to warstwa tekstowa swoim zaangażowaniem przypomina dokonania zespołów punkowych, zaś tematyka tekstów podobna jest do niektórych bluesowych treści, których głównym rdzeniem była niedola czarnego niewolnika. W punku podobnie jak w hip-hopie kluczową kwestią jest narracja. Muzycznie punk rock łączy z hip-hopem nieznajomość lub słaba znajomość gry na instrumentach. Nie jest to ścisłą regułą. Na przykład zespół punkrockowy Dead Kennedys tworzył kompozycje bardziej ambitne niż tradycyjne grupy wspomnianego nurtu. Sid Vicious, basista Sex Pistols, zdobył posadę w zespole ze względu na wygląd[17], podobnie jak Lemmy Kilmister, lider metalowego zespołu Motorhead, który przyznaje, że początki jego kariery w formacji Hawkwind nie były oparte na kompetencjach[18]. Do tworzenia muzyki metalowej wymagane są kompetencje muzyczne, a kompozycje metalowe takich zespołów jak Deep Purple, Black Sabbath, Dream Theater, Iron Maiden czy Behemoth bywają niezwykle złożone, skomplikowane, wymagają precyzji, wirtuozerii i doskonałej wiedzy kompozycyjnej. Niektóre utwory zostały ocenione przez krytyków muzycznych jako dzieła wybitne. Słynny wstęp do utworu Deep Purple *Smoke on the Water* zyskał dość bałwochwalcze miano „riffu wszechczasów”. Panuje dość spójny pogląd wśród konserwatywnych wykładowców akademii muzycznych, że muzyką jest tylko muzyka klasyczna. Autor odradza porównywanie utworów klasycznych z popularnymi, gdyż na gatunki w muzyce należy patrzeć również przez pryzmat upodobań kulturowych i rozwoju technologicznego. Trudno z pełną odpowiedzialnością powiedzieć, jaki rodzaj muzyki i w jaki sposób tworzyliby dziś Mozart, Bach czy Beethoven, gdyby urodzili się w epoce prądu, gitar elektrycznych

[17] J. Robb *Punk Rock: An Oral History* Ebury Press 2007 s. 217; P. Strongman *Pretty Vacant: A History of Punk* London 2007 s. 137–138.

[18] L. Kilmister *Lemmy – autobiografia. Biała gorączka* Poznań 2010 s. 97.

i keyboardów. Słuchając ich wiekopomnych dzieł, ma się wrażenie, że mogliby sprawić purystom niejedną niespodziankę.

Drapieżność muzyki metalowej i agresywność brzmienia riffów gitarowych wyrażały od momentu powstania tego nurtu muzycznego (lata 60. XX wieku) brak zgody na dotychczasowy porządek w muzyce. Odrzucenie *piano*, rzadkie stosowanie *crescendo*, sprowadzenie utworu do jednej tonacji, schematyzacja (wstęp, zwrotka, refren, solo) budziły zrozumiały opór. Kropkę nad „i" stawiał *entourage* długowłosego anarchisty, niesfornego przedstawiciela podkultury hippisowskiej, głoszącej w ówczesnej Ameryce hasła sprzeczne z powojennymi, tradycyjnymi regułami pracy dla wspólnego dobra i ku chwale Stwórcy. W tym sensie bardziej muzyka niż tekst czyni metal podkulturą. Jak słusznie zauważa Marian Filipiak[19], każda subkultura jest kontestacją, ale nie każda jest kontrkulturą manifestującą postulaty i wcielającą w życie założenia. Autor rozumie metal jako podkulturę, choć powątpiewa, pozostawiając jednak pytanie otwarte, czy metal można traktować jako kontrkulturę.

Geneza black metalu

Muzykę metalową charakteryzują ciężkie i głośne przesterowane gitary, intensywna sekcja rytmiczna, wyraźne basy oraz intensywny wokal. W Polsce gitarzyści nazywają słowem „przester" efekt zniekształcający, w wyniku którego otrzymuje się charakterystyczny dla metalu (również rocka) dźwięk typu *overdrive*, *distortion*, *fuzz*. Technika gry na gitarach (kluczowych instrumentach w muzyce metalowej) polega głównie na graniu *staccato* z równoczesnym wytłumieniem strun przy moście gitary. Typowy skład zespołu metalowego to sekcja rytmiczna złożona z perkusji i basu, jedna lub dwie gitary elektryczne oraz wokal. W wyjątkowych okolicznościach poszerza się skład grupy o dodatkowego, trzeciego gitarzystę (na przykład obecny skład heavymetalowej formacji Iron Maiden) lub instrumenty klawiszowe (syntezatory, na przykład zespół z pogranicza progresywnego death metalu – Opeth). Black metal stanowi bardziej ekstremalną odmianę heavy metalu, bazującą na dźwiękach silnie przesterowanych, często przechodzących w tremolo, szybkich partiach gitar oraz szybkim rytmie

[19] M. Filipiak, wyd. cyt. s. 42.

perkusji nazywanym *blast beats*[20]. Charakterystyczną cechą black metalu jest też wokalizacja ograniczająca się do *growlingu* (niskiego gardłowego warczenia, charkotu/skrzeku z wrzaskiem, sykiem czy rykiem, wykorzystującego fałdy przedsionkowe na bocznych ścianach krtani, służące normalnie do odkrztuszania)[21].

Warstwa tekstowa skupia się wokół tematów satanistycznych, antychrześcijańskich, pogańskich i okultystycznych. Pojawiają się także motywy ateistyczne, nihilistyczne, mizantropijne, wojenne bądź apokaliptyczne. Zdarzają się także zespoły oddane ideologii narodowo-socjalistycznej. Blackmetalowy wizerunek dopełnia zjawisko *corse paint*, polegające na zdobieniu ciała zarówno przez muzyków, jak i fanów czarno białym makijażem upodabniającym do *zombie* (żywego trupa). Celem jest podkreślenie upiorności widowiska, gdyż pomalowany w ten sposób, *growlujący* wokalista wydaje się być budzącą grozę istotą nie z tego świata, duchem niosącym złe wieści z miejsca, z którego żaden śmiertelnik powrócić nie może.

Za prekursora black metalu uchodzi angielski zespół Venom, który powstał w 1979 roku w angielskim Newcastle. Interesujące jest, że ich styl muzyczny nie wpisywał się w ramy nurtu blackmetalowego, lecz był identyfikowany z NWoBHM (New Wave of British Heavy Metal). To, co sprawiło, że Venom uznany został za zespół blackmetalowy, to kształtowany przez nich wizerunek i symbolika oraz nihilistyczno-satanistyczna tematyka utworów. Drugi album Venom, zatytułowany *Black Metal*, nadał nazwę całemu nurtowi[22]. Istotną rolę w kształtowaniu się nurtu blackmetalowego odegrały w latach 80. XX wieku zespoły skandynawskie, takie jak szwedzki Bathory, norweski Mayhem czy szwajcarska formacja Hellhammer, która przekształciła się później w Celtic Frost. W latach 90. XX wieku kluczową rolę odegrały zespoły norweskie: Burzum, Darkthrone, Gorgoroth, Immortal, Dimmu Borgir, Emperor i Satyricon, grupy szwedzkie: Marduk i Dark Funeral, a także z Finlandii: Impaled Nazarene i Beherit. W kolejnych latach nurt rozwinął się w całej Europie, w Stanach Zjednoczonych

[20] http://pl.wikipedia.org/wiki/Black_metal.

[21] R. Bogue *Violence in Three Shades of Metal: Death, Doom and Black*. *Deleuze's way: essays in transverse ethics and aesthetics* Ashgate Publishing Ltd. 2007 s. 39.

[22] M. Moynihan, D. Søderlind *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground* New Edition, Feral House (November 1, 2003) s. 32–36; http://www.metal-archives.com/bands/Venom/128.

oraz w innych rejonach świata. Współczesna czołówka zespołów, które bądź przyznają się do grania black metalu, bądź są identyfikowane z tym kierunkiem, to Morbid Angel, Behemoth (pierwsze płyty) i Graveland z Polski, Nargaroth z Niemiec, Lucifugum z Ukrainy, Enthroned z Belgii, Negură Bunget z Rumunii, Rotting Christ i Varathron z Grecji, Absu ze Stanów Zjednoczonych, Blasphemy z Kanady, Sarcófago z Brazylii czy Al-Namrood z Arabii Saudyjskiej[23]. Na szczególną uwagę zasługuje wspomniany polski zespół Behemoth, który osiągnął światową sławę i gra koncerty z największymi przedstawicielami nurtu metalowego, jak Slayer czy Metallica. Lider grupy Adam Darski (pseudonim artystyczny Nergal) – wbrew złej prasie – jest człowiekiem wykształconym (mgr historii, specjalność muzealna), sprawia też wrażenie oczytanego i obytego w świece. Warto w tym miejscu przytoczyć próbkę tekstu tego kontrowersyjnego artysty:

...To my jesteśmy morzem Apokalipsy,
ostatnią nadzieją odradzającej się istoty,
Waszym piekłem, naszym ukojeniem.
I nie topory, lecz wspomnienia będą piły krew Waszą tam,
na Armagedeńskich polach
Dziś my karcimy waszego,
ścinamy głowę Watykanu
Którą wyślemy, zanim przyjdzie tam,
gdzie wasza wiara rozpostarła swe brudne skrzydła
Hail!...

Behemoth, *Chwała mordercom Wojciecha*

Ten dość osobliwy tekst stał się obok aktu zniszczenia Biblii przez Nergala podczas koncertu w 2007 roku w gdyńskim klubie „Ucho" (autor artykułu był obecny na tym koncercie – imprezie zamkniętej i biletowanej) podstawą do wysunięcia zarzutów przedstawionych podczas rozprawy sądowej z powództwa byłego posła na Sejm II kadencji Ryszarda Nowaka. Nergal bronił się, używając następujących argumentów: „Moim zdaniem pan Nowak ma problemy z interpretacją metafory artystycznej. *Chwała mordercom Wojciecha* to utwór historyczny, wymaga pewnej interpretacji, wiedzy, znajomości

[23] R. Bogue, wyd. cyt. s. 39.

muzyki ekstremalnej”[24]. W innym miejscu kontrargumentuje, odnosząc się do przeciwników oskarżających go o obrażanie religii: „Oni nie chcą dyskutować, chcą mnie siłą wtłoczyć w swój kwadratowy świat i zakuć w światopoglądowe dyby. Nie rozumieją, że sztuka nie daje odpowiedzi, a jedynie zadaje pytania”[25]. Warto w tym miejscu przyjrzeć się kontekstowi tworzenia muzyki metalowej, którą oskarża się o antysocjalność, obrazoburczość, supremację śmierci i cierpienia, epatowanie brzydotą i hedonizmem, nihilizm, nade wszystko zaś bluźnierstwo i satanizm. Zrozumiałe wątpliwości pojawiają się, gdy w prasie można przeczytać budzące niepokój wypowiedzi przestępców kojarzonych z muzyką blackmetalową, na przykład Kristiana Larssona Vikernesa (pseudonim Varg Vikernes/Count Grishnackh)[26], muzyka zespołu Burzum skazanego za zabójstwo kolegi Qysteina Aarsetha (Euronymusa) z formacji Mayhem: „Zginął od jednego ciosu nożem w głowę... przeszedł na wylot. Musiałem mu go potem wyrwać z czaszki”. Ten ostatni natomiast deklarował: „Nie chcę, żeby ludzie mnie szanowali, mają się bać i nienawidzić”[27]. Inny muzyk zespołu Gorgoroth, o pseudonimie Gaahl, w rozmowie zarejestrowanej przez norweską telewizję NRK 1 wypowiedział się na temat podpaleń drewnianych, zabytkowych kościołów słupowych w Norwegii:

> To jedna z tych rzeczy, które popieram w stu procentach, i uważam, że takich podpaleń powinno być znacznie więcej w przyszłości. Musimy zniszczyć wszystkie formy chrześcijańskiej i semickiej religii, jakie znajdują się na świecie. Jedynie satanizm daje każdemu człowiekowi wolność[28].

Z całą pewnością jednak wymienieni powyżej stanowią socjopatyczny margines. Pomijając skrajne przypadki samobójstw i rzeczywistych przestępstw na tle satanicznym kojarzonych z muzyką blackmetalową, jak podpalenia kościołów i zabójstwa, które miały miejsce w Norwegii w latach 90. XX wieku, black metal generalnie używa postaci szatana jako emblematu i ogranicza się jedynie do scenicznego

[24] GP24.pl 17 marca 2009.

[25] Wywiad Doroty Wodeckiej *Napędza mnie gniew* „Gazeta Wyborcza” 13 sierpnia 2010.

[26] http://pl.wikipedia.org/wiki/Varg_Vikernes.

[27] M. Moynihan, D. Søderlind *Lords of Chaos*... wyd. cyt. s. 101.

[28] http://www.muzyka.pl/news/pokaz/8558/gaahl_namawia_do_podpalen.html [dostęp: 18 marca 2013].

entourage'u[29]. Obecność diabła w muzyce zaczęła się od bluesa, którego korzenie sięgają smętnych pieśni czarnoskórych niewolników, opowiadających o nieszczęśliwym losie i rytuałach voodoo. Dalsza historia prowadzi do bluesmana Roberta Johnsona (1911–1938), który rzekomo zaprzedał duszę diabłu w delcie Missisipi w zamian za talent. W pierwszej połowie XX wieku za sataniczny uznano także jazz[30]. W 1967 roku zespół The Rolling Stones wprowadził motyw satanistyczny, wydając album *Their Satanic Majesties Request.* 6 grudnia 1969 roku podczas koncertu Rolling Stones na torze wyścigowym w Altamont w trakcie wykonywania utworu *Sympathy for the Devil* z albumu *Beggars Banquet* (1968) doszło do zamieszek wywołanych przez „ochroniarzy" z Hells Angels (gangu motocyklowego), w wyniku których zasztyletowano czarnoskórego Mereditha Huntera. Tak skończyła się epoka *flower power*. Do łask wróciły dzieła postaci określonej mianem „najgorszego człowieka na świecie" – Alistera Crowleya. Led Zeppelin napisali muzykę do inspirowanych filozofią Crowleya filmów *Invocation of my Demon Brother* i *Lucifer Rising*. Muzycy zainscenizowali imprezę z okazji wydania płyty na wzór czarnej mszy, zaś gitarzysta Jimi Page przekonywał, podobnie jak bez mała 40 lat wcześniej Robert Johnson, o zaprzedaniu swojej duszy diabłu w zamian za sukces. Pojawiły się też niedementowane przez Page'a plotki o tym, że śmierć perkusisty Johna Bonhama była efektem jego eksperymentów z czarną magią. Celem było zwiększenie zainteresowania mediów zespołem, ergo poprawienie sprzedaży płyt[31].

Formacja Black Widow, działająca w latach 1970–1972, podczas koncertów pozorowała rytuał składania w ofierze ciała nagiej kobiety, zaś trio Coven wywołało skandal wydaniem jawnie gloryfikującego satanizm albumu *Witchcraft: Destroys Minds And Reeps Souls*, ze zdjęciem nagiej dziewczyny na kształt żywego ołtarza, na którym ostatni utwór stanowił 13-minutowy zapis satanistycznej mszy[32]. W latach 80. XX wieku satanizm nadal traktowany był jako performance. Okładki płyt takich zespołów jak King Diamond, Mercyful Fate, Venom, Bathory, Slayer, Deicide, Morbid Angel są przesycone diabelską symboliką, co nie przeszkadza muzykom dystansować się i traktować kwestii własnego satanizmu bądź z przymrużeniem oka,

[29] M. Moynihan, D. Søderlind *Lords of Chaos*... wyd. cyt. s. 148.
[30] Tamże, s. 24.
[31] Tamże.
[32] Tamże, s. 29.

bądź tajemniczo, by nie „podpaść” fanom, a zarazem nurtom konserwatywno-religijnym w społeczeństwie. King Diamond, lider grupy Mercyful Fate, w utworze *Don't Break The Oath* śpiewa:

> ...Ty mówisz niebo, ja mówię Kasztel Kłamstw.
> Ty mówisz przebacz, ja mówię zemsta.
> Mój słodki szatanie, ciebie wybrałem...[33]
>
> Mercyful Fate, *Don't Break The Oath*

W jednym z wywiadów na pytanie o jego osobisty stosunek do satanizmu odpowiada:

> Dobrze wiem, jak to robić, by nikt nie przyszedł do mnie i nie zaczął mówić: „Ej ty, próbujesz skłonić ludzi do robienia tego czy tamtego” albo że chcę zrobić z ludzi satanistów. [...] Stawiam wiele pytań, to prawda [...]. Jesteśmy artystami, mamy bawić, a nie prawić kazania jak ksiądz[34].

Basista i wokalista grupy Slayer, Tom Araya, nie zauważa sprzeczności pomiędzy deklarowanym gorliwym katolicyzmem a śpiewaniem tekstów jawnie sprzecznych z wartościami chrześcijańskimi, by nie rzec – ewidentnie satanistycznych (*Hell Awaits*, *Jesus Saves*, *The Antichrist*). Interesujące jest to, że muzycy metalowi dobrze znają granice prawa i wiedzą, do jakiego stopnia mogą się posunąć. Kontrowersyjne zachowania artystów na scenie wydają się być kontrolowane, świadome, a więc zarazem cyniczne. Wspomniany wcześniej lider polskiego Behemotha, Nergal, wyjaśnia, że koncert to widowisko; to, co się podczas tego przedstawienia odbywa, ma charakter wyłącznie artystyczny[35].

Reasumując, muzyka rockowa wiąże się z tematyką diabelską ze względu na charakter jej powstania. W latach 60. XX wieku stanowiła wyraz sprzeciwu młodych Amerykanów wobec wojny w Wietnamie. Zatem oczywistym, bo naturalnym symbolem buntu, emblematem niezgody wobec skostniałych reguł społecznych (chrześcijańskiego

[33] Mercyful Fate *Don't Break The Oath* Roadrunner Records RCD 9835.

[34] M. Moynihan, D. Søderlind *Władcy Chaosu. Krwawe powstanie satanistycznego metalowego podziemia* Poznań 2010 s. 38.

[35] P. Weltrowski, K. Azarewicz *Adam Nergal Darski. Spowiedź heretyka* Warszawa 2012.

establishmentu), a zarazem decydentów, jest pierwszy i największy z buntowników w historii świata, który ośmielił się powiedzieć „nie" samemu Stwórcy – Lucyfer.

Przegląd badań nad wpływem muzyki metalowej na odbiorcę

Szacuje się, że amerykańskie nastolatki poświęcają tyle samo czasu na słuchanie muzyki i oglądania teledysków, ile spędzają w szkole[36]. Badania nad wpływem różnych gatunków muzyki na funkcjonowanie człowieka i jego dobrostan psychiczny nie są jednoznaczne. Pytanie, które nurtuje wielu badaczy, brzmi: czy agresywna muzyka i teksty o treściach samobójczych lub ludobójczych oddziałują na stan psychiczny odbiorcy? Muzyka rockowa była od dawna krytykowana za przyczynianie się do powstawania problemów z zachowaniem się nastolatków[37]. W latach 50. XX wieku telewizyjni cenzorzy zakazali pokazywania kołyszących się bioder Elvisa Presleya z obawy przed utrwaleniem niezdrowych nawyków seksualnych u nastoletnich widzów. Wielu nadal wierzy, że muzyka rockowa wypacza okres dojrzewania i podważa morale młodych mieszkańców Stanów Zjednoczonych[38]. Właśnie od czasów Presleya chrześcijańscy fundamentaliści uważali rock za „diabelską muzykę", przypisując szyfrowane wstecznie (*backmasking* – metoda ukrywania wiadomości możliwej do odczytania tylko przy wstecznym przesłuchaniu utworu)[39], satanistyczne podteksty utworom takich zespołów jak Led Zeppelin, Queen, AC/DC czy Guns n'Roses[40]. Egzemplifikacją tego lęku był wniosek

[36] D. Zillman, S. Gan *Musical Taste in Adolescence* [w:] *The Social Psychology of Music* D. J. Hargreaves, A. C. North (eds.) Oxford 1997 s. 161–187.

[37] J. S. Epstein, D. J. Pratto, J. K. Skipper *Teenagers, Behavioral Problems, and Preferences for Heavy Metal or Rap Music: A Case Study of a Southern Middle School* „Deviant Behavior" 1990 Vol. 11 s. 381–394.

[38] J. Howard *Contemporary Christian Music: Where Rock Meets Religion* „Journal of Popular Culture" 1992 Vol. 26 s. 123–130; L. Martin, K. Segrave *Anti-rock: The Opposition of Rock and Roll* New York 1988.

[39] J. R. Vokey, J. D. Read *Subliminal Messages. Between the Devil and the Media* „American Psychologist" 1985 Vol. 40 No. 11 s. 1231–1239.

[40] Film dokumentalny *Taniec z Diabłem* E. Barker (reż.) Wielka Brytania 1991, 52 min, http://www.planeteplus.pl/dokument-taniec-z-diablem_20343.

Tipper Gore – żony amerykańskiego senatora Ala Gore'a (późniejszego kandydata na prezydenta) – która zainicjowała w 1984 roku założenie organizacji Parents Music Resource Center (PMRC). Celem było ostrzeganie rodziców przed szkodliwymi dla ich dzieci nagraniami oraz bezpośredni wpływ na cenzurowanie nagrań przez przemysł muzyczny. W 1985 roku stowarzyszenie ogłosiło listę najbardziej obscenicznych piosenek, nazwaną „Filthy Fifteen”, czyli brudną piętnastką. Wystąpiło też do senatu, by ten wydał nakaz oznaczania budzących moralne wątpliwości utworów. W obronie wolności artystycznej wystąpili znani rockowi wykonawcy, tacy jak Frank Zappa i Dee Snider z zespołu Twisted Sister. Efekt został osiągnięty tylko częściowo. Nie wprowadzono cenzury, jednak amerykańskie wytwórnie płytowe zaczęły dobrowolnie oznaczać kontrowersyjne albumy stosownymi nalepkami: „Warning: Parental Advisory”, co paradoksalnie tylko zwiększyło sprzedaż zgodnie z działaniem psychologicznego mechanizmu reaktancji opisanego przez Jacka Brehma[41]. Wówczas też rozpoczęły się słynne procesy sądowe przeciwko zespołom metalowym (na przykład Judas Preist czy Ozzy Osbourne). Ich głównym celem było udowodnienie wpływu utworów na podejmowanie prób samobójczych przez słuchaczy[42].

Warto w tym miejscu dokonać przeglądu badań nad wpływem metalu na słuchaczy, okazuje się bowiem, że problem jest wielopłaszczyznowy i złożony. Obecnie najczęściej wymienia się heavy metal i rap jako gatunki muzyczne kojarzące się z negatywnymi zachowaniami wśród nastolatków[43]. Rubin, West, i Mitchell (2001) stwierdzili, że studenci, którzy preferowali metal lub rap, częściej wyrażali wrogie postawy wobec innych osób niż studenci preferujący inne gatunki muzyki, na przykład dance, soul lub country[44]. Interesującą zależność

[41] Tamże; T. Gore *Raising PG Kids and an X-rated Society* Nashville TN 1987; R. Cialdini *Wywieranie wpływu na ludzi* Gdańsk 2011.

[42] T. E. Moore *Scientific Consequences and Expert Testimony: Lessons from the Judas Priest Trial* „Skeptical Inquirer” 1996 Vol. 20 (6) s. 32–38, 60; film dokumentalny *Taniec z Diabłem* E. Barker (reż.) Wielka Brytania 1991, 52 min, http://www.planeteplus.pl/dokument-taniec-z-diablem_20343.

[43] K. J. Took, D. S. Weiss *The Relationship between Heavy Metal and Rap Music on Adolescent Turmoil: Real or Artifact?* „Adolescence” 1994 Vol. 29 s. 613–622.

[44] A. M. Rubin, D. V. West, W. S. Mitchell *Differences in Aggression, Attitudes Towards Women, and Distrust as Reflected in Popular Music Preferences* „Media Psychology” 2001 Vol. 3 s. 25–42.

odkryto, porównując fanów metalu i rapu pod względem rodzaju stosowanej agresji. Ci pierwsi przejawiają skłonność do autodestrukcji (automutylacja, próby samobójcze), podczas gdy agresja drugich jest ekstrapunitywna, a przemoc kierowana wobec innych[45]. Badacze wiążą preferowanie heavy metalu z ogólną akceptacją zachowań kryminalnych i antyspołecznych. Tę postawę wzmacniają teksty utworów, odrzucające autorytety, promujące hiperindywidualizm i treści antyspołeczne, takie jak fascynacja ludobójstwem. Badania Hansena i Hansena (1991) ujawniły, że fani metalu uzyskiwali wyższe wyniki w skali machiawelizmu, „maczyzmu" i biernej buntowniczości przy równocześnie niższych wynikach w skali potrzeb poznawczych i akceptacji autorytetu niż zwolennicy innych gatunków muzycznych. Podobne wyniki uzyskali też fani punk rocka[46]. Niektóre badania wskazują, że entuzjaści muzyki klasycznej są bardziej konserwatywni niż fani buntowniczych nurtów muzycznych i opowiadają się za utrzymaniem (wprowadzeniem) cenzury tekstów muzycznych. Ci drudzy z kolei skłaniają się ku poglądom liberalnym i są zwolennikami zniesienia cenzury[47]. Lynxwiler i Gay (2000) ustalili, że badani, których cechowało zaangażowanie religijne i konserwatywne postawy wobec seksualności, nie darzyli sympatią muzyki heavymetalowej i rapu[48]. Tymczasem North i Hargreaves (2007) nie potwierdzają tezy o możliwości sytuowania fanów metalu i muzyki klasycznej na biegunach konserwatyzmu i liberalizmu[49]. Took i Weisss (1994) odkryli związek między preferowaniem rapu i heavy metalu a niską średnią

[45] D. Lester, M. Whipple *Music Preference, Depression, Suicidal Preoccupation, and Personality: Comment on Stack and Gundlach's Papers* „Suicide and Life Threatening Behavior" 1996, 26 s. 68–70; J. D. Johnson, L. A. Jackson, L. Gatto *Violent Attitudes and Deferred Academic Aspiration: Deleterious Effects of Exposure to Rap Music* „Basic and Applied Social Psychology" 1995, 16 s. 27–41.

[46] C. H. Hansen, R. D. Hansen *Constructing Personality and Social Reality through Music: Individual Differences among Fans of Punk and Heavy Metal Music* „Journal of Broadcasting and Electronic Media" 1991, 35 s. 335–350.

[47] D. M. McLeod, B. H. Detenber, W. P. Eveland *Behind the Third-Person Effect: Differentiating Perceptual Processes for Self and Other* „Journal of Communication" 2001, 51 s. 678–695.

[48] J. Lynxwiler, D. Gay *Moral Boundaries and Deviant Music: Public Attitudes toward Heavy Metal and Rap* „Deviant Behavior" 2000, 21 s. 63–85.

[49] A. C. North, A. J. Hargreaves *Lifestyle Correlates of Musical Preference: 1. Relationships, living arrangements, beliefs, and crime* „Society for Education, Music and Psychology Research" 2007 Vol. 35 (1) s. 58–87.

w nauce, problemami z zachowaniem, zażywaniem narkotyków, aresztowaniami i aktywnością seksualną[50]. Brak motywacji fanów metalu do nauki, nadużywanie substancji psychoaktywnych i zwiększony poziom przestępczości potwierdzają także inne prace[51]. Badania przeprowadzone w latach 2005–2006 w dziesięciu europejskich krajach na grupie piętnastolatków wykazały zależności między gustem muzycznym a zażywaniem substancji psychoaktywnych. Korelację ujemną zarejestrowano tylko w przypadku osób preferujących muzykę klasyczną i jazz[52]. J. Arnett (1991) w swoich badaniach ujawnił wyższy wskaźnik zażywania narkotyków i jazdy samochodem pod wpływem alkoholu u słuchaczy muzyki metalowej bez względu na płeć[53].

Chociaż nie jest jednoznacznie udokumentowany dwukierunkowy związek pomiędzy preferencjami muzycznymi i występowaniem problemów psychicznych wśród młodzieży, zaburzeniami emocjonalnymi i zaburzeniami zachowania, to jednak dostępne dane z badań psychiatrycznych sugerują, że taki związek może istnieć[54]. Rosenbaum i Prinsky (1991) ustalili, że u osób preferujących heavy metal notuje się wyższy wskaźnik hospitalizacji z powodu problemów psychiatrycznych. Wiele osób z rozpoznaniem zaburzeń nastroju deklaruje

[50] K. J. Took, D. S. Weiss, wyd. cyt. s. 613–621.

[51] S. Bleich, D. Zillmann, J. Weaver *Enjoyment and Consumption of Defiant Rock Music as a Function of Adolescent Rebelliousness* „Journal of Broadcasting and Electronic Media” 1991 Vol. 35 s. 351–366; K. Roe *Different Destinies, Different Melodies: School Achievement, Anticipated Status and Adolescents Tastes in Music* „European Journal of Communication” 1992 Vol. 7 s. 335–357; K. Roe *Adolescents' Use of the Socially Disvalued Media: Towards a Theory of Media Delinquency* „Journal of Youth and Adolescence” 1995, 24 s. 617–631; S. I. Singer, M. Levine, S. Jou *Heavy Metal Music Preference, Delinquent Friends, Social Control, and Delinquency* „Journal of Research in Crime and Delinquency” 1993 Vol. 30 s. 317–329.

[52] T. F. M. Ter Bogt, S. N. Gabhainn, B. G. Simons-Morton, M. Ferreira, A. Hublet, E. Godeau, E. Kuntsche, M. Richter, HBSC Risk Behavior, HBSC Peer Culture Focus Groups *Dance Is the New Metal: Adolescent Music Preferences and Substance Use Across Europe* „Substance Use & Misuse” 2012 Vol. 47 s. 130–142.

[53] J. Arnett *Heavy Metal Music and Reckless Behavior among Adolescents* „Journal of Youth and Adolescents” 1991 Vol. 20 s. 573–592.

[54] Ö. Ekinci, V. Topçuoğlu, Ö. B. Topçuoğlu, O. Sabuncuoğlu, M. Berkem *The Association between Music Preferences and Psychiatric Problems in Adolescents* „Marmara Medical Journal” 2012 Vol. 25 s. 47–52.

słuchanie rapu, rocka czy heavy metalu[55]. Młodzież doświadczająca głębokich problemów psychicznych częściej preferuje ciężkie formy muzyczne, jak heavy metal i hard rock[56]. Osoby słuchające heavy metalu częściej niż inni wykazują zaburzenia internalizacyjne, na przykład zaburzenia nastroju, ponoszą też większe ryzyko pojawienia się myśli i aktów samobójczych[57], podczas gdy fani rapu częściej ujawniają zaburzenia eksternalizacyjne, między innymi zachowania takich jak przemoc[58]. Wyniki te są jednak dyskusyjne ze względu na oczywiste pytanie o to, co jest skutkiem, a co przyczyną. W kwestii metalowców Gaines wskazuje nie na preferencje muzyczne słuchacza, lecz udział subkultury, zatem środowiska, w kształtowaniu się zamiarów samobójczych[59]. Inne badania nad bezpośrednim wpływem brutalnych utworów o antysocjalnej liryce nie wykazały żadnego związku między tymi treściami a amplifikacją złości, wrogości czy spadkiem nastroju wśród osób badanych[60]. Anderson i Carnagey (2003) odnotowali wprawdzie zgeneralizowany wpływ treści brutalnych w utwo-

[55] J. L. Rosenbaum, L. Prinsky *The Presumptions of Influence: Recent Responses to Popular Music Subcultures* „Crime & Delinquency" 1991 Vol. 37 (4) s. 528–535.

[56] K. J. Took, D. S. Weiss, wyd. cyt. s. 613–621; H. Wass, J. L. Raup, K. Cerullo, L. G. Martel, L. A. Mingione, A. M. Sperring *Adolescents' Interest in and Views of Destructive Themes in Rock Music* „Omega" 1989 Vol. 19 s. 177–186; K. D. Schwartz, G. T. Fouts *Music Preferences, Personality Style, and Developmental Issues of Adolescents* „Journal of Youth and Adolescence" Vol. 32 No. 3 June 2003 s. 205–213.

[57] G. Martin, M. Clarke, C. Pearce *Adolescent Suicide: Music Preference as an Indicator of Vulnerability* „Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry" 1993 Vol. 32 (3) s. 530–536; K. R. Scheel, J. S. Westefeld *Heavy Metal Music and Adolescent Suicidality: An Empirical Investigation* „Adolescence" 1999, 34 (134) s. 253–267; M. Burge, C. Goldblat, D. Lester *Music Preferences and Suicidality: A Comment on Stack* „Death Studies" 2002 Vol. 26 (6) s. 501–504; K. D. Schwartz, G. T. Fouts, wyd. cyt. s. 205–213.

[58] J. Mulder, T. Ter Bogt, Q. Raaijmakers, W. Vollebergh *Music Taste Groups and Problem Behavior* „J. Youth Adolescence" 2007, 36 s. 313–324.

[59] D. Gaines *Suicidal Tendencies: Kurt Cobain did not die for you* „Rolling Stone" 1994 June 2 s. 59–61.

[60] M. E. Ballard, S. Coates *The Immediate Effects of Homicidal, Suicidal, and Nonviolent Heavy Metal and Rap Songs on the Moods of College Students* „Youth and Society" 1995 Vol. 27 s. 148–168; J. S. St Lawrence, D. J. Joyner *The Effects of Sexually Violent Rock Music on Males' Acceptance of Violence Against Women* „Psychology of Women Quarterly" 1991 Vol. 15 s. 49–63; C. E. Wanamaker, M. Reznikoff *The Effects of Aggressive and Nonaggressive Rock Songs on Projective and Structured Tests* „The Journal of Psychology" 1989 Vol. 123 s. 561–570.

rach na pojawienie się myśli o charakterze agresywnym, ale uzyskany efekt był raczej krótkoterminowy, zaś autorzy tłumaczyli go motywami o charakterze *katharsis*[61]. Arnett (1991) jest przekonany, że preferowanie heavy metalu przez niektórych mężczyzn w tej subkulturze odgrywa właśnie rolę *katharsis* i w konsekwencji poprawia nastrój[62]. Jeszcze inne badania wykazały, że słuchacze preferujący muzykę alternatywną, rock, heavy metal wykazują pozytywne związki z takimi cechami osobowości jak otwartość, samoocena, postrzeganie siebie w kategoriach dobrego wyglądu i inteligencji. Nie pojawiły się natomiast spodziewane związki z neurotyzmem i niską ugodowością[63]. Bywa, że preferowanie trudnej w odbiorze, dynamicznej i drapieżnej muzyki, jaką jest metal, może wiązać się z pewnymi cechami biologicznymi, takimi jak poszukiwanie doznań (*sensation seeking*) i ekstrawersja[64]. Ekstrawertycy odczuwają potrzebę stymulacji ze względu na stałe pobudzenie układu siatkowato-korowego. Muzyka heavymetalowa zapewnia trwały poziom stymulacji, dlatego też przyciąga osoby, które potrzebują wrażeń. Badania ujawniają, że fani metalu uzyskują dzięki muzyce silniejsze pobudzenie niż fani country[65]. Konsekwencją wyższej potrzeby poszukiwania doznań mogą być zachowania lekkomyślne. Poszukiwanie wrażeń w grupie metalowców korelowało z wyższą śmiertelnością w wypadkach drogowych[66]. Jak wspomniano wcześniej, wielu badaczy podkreśla, że nie należy mylić skutków z przyczynami. Sugerują oni, że to nie muzyka wywołuje problemy wychowawcze młodzieży, lecz młodzież z problemami

[61] A. Craig, A. N. Carnagey, J. Eubanks *Exposure to Violent Media: The Effects of Songs With Violent Lyrics on Aggressive Thoughts and Feelings* „Journal of Personality and Social Psychology" 2003 Vol. 84 No. 5 s. 960–971.

[62] J. Arnett *Adolescents and Heavy Metal Music: From the Mouths of Metalheads* „Youth & Society" 1991 Vol. 23 s. 76–98.

[63] N. Sigg *An Investigation into the Relationship between Music Preference, Personality and Psychological Wellbeing* A dissertation submitted to Auckland University of Technology in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Health Science (Psychology) 2009. School of Health and Environmental Sciences, Primary Supervisor: Daniel Shepherd, s. 24.

[64] P. Little, M. Zuckerman *Sensation Seeking and Music Preferences* „Personality and Individual Differences" 1986, 7 s. 575–577.

[65] P. J. Rentfrow, S. D. Gosling *The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences* „Journal of Personality and Social Psychology" 2003 Vol. 84 No. 6 s. 1236–1256.

[66] J. Arnett *Heavy Metal Music...* wyd. cyt. 1991 Vol. 20 s. 573–592.

częściej preferuje słuchanie określonego typu muzyki[67]. Podobnego zdania są Verden, Dunleavy i Powers (1989), którzy w swoich badaniach wykazali, że to nie preferencje muzyczne wywołują antyspołeczne zachowania, lecz osoby o postawach i zachowaniach antyspołecznych dążą do kontaktu z pewnymi gatunkami muzycznymi i utworami[68]. Potwierdzeniem badań jest fakt, iż większość tekstów grup metalowych i rapowych niesie z sobą treści antyspołeczne i rebelianckie[69].

Lacourse i wsp. (2001) stwierdzili, że korelacja pomiędzy preferowaniem heavy metalu i ryzykiem próby samobójczej znika, gdy pod kontrolą odbiorcy pozostają inne czynniki ryzyka, takie jak alienacja, poczucie bezsilności, wyobcowanie i zażywanie narkotyków[70]. Interesujące zjawisko dotyczące krytyki metalu i rapu w mediach odkrył A. Binder (1993). Zauważył on, że krytyka heavy metalu koncentruje się na konieczności ochrony dzieci przed zgubnym wpływam tego nurtu, zaś krytyka muzyki rapowej skupia się na ochronie obywateli przed niebezpiecznymi słuchaczami[71]. Prawdopodobnie ma to związek z ukrytą segregacją rasową w Stanach Zjednoczonych. Fani metalu są najczęściej kojarzeni z białymi nastolatkami z dzielnic podmiejskich, zaś fani rapu są postrzegani jako młodzi, czarni mężczyźni z dzielnic miejskich. Heavy metal stereotypowo postrzegany jest jako muzyka „naszych dzieci", podczas gdy rap jako muzyka „innych"[72]. Jak się okazuje, ten stereotyp w odniesieniu do czarnoskórych obywateli jest mylący. Badania preferencji muzycznych w Stanach Zjedno-

[67] Tamże s. 586; G. Martin, M. Clarke, C. Pearce *Adolescent Suicide: Music Preference as an Indicator of Vulnerability* „Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry" 1993 Vol. 32 s. 530–535; K. R. Scheel, J. S. Westefeld *Heavy Metal and Adolescent Suicidality: An Empirical Investigation* „Adolescence" 1999 Vol. 34 s. 253–273.

[68] P. Verden, K. Dunleavy, C. H. Powers *Heavy Metal Mania and Adolescent Delinquency* „Popular Music and Society" 1989 Vol. 13 s. 73–82.

[69] F. D. Carpentier, S. Knoblauch, D. Zillmann *Rock, Rap, and Rebellion: Comparisons of Traits Predicting Selective Exposure to Defiant Music* „Pers. Individ. Differ." 2003 Vol. 35 s. 1643–1655.

[70] E. Lacourse, M. Claes, M. Villeneuve *Heavy Metal Music and Adolescent Suicidal Risk* „J. Youth Adolescence" 2001, 30 s. 321–332.

[71] A. Binder *Constructing Racial Rhetoric: Media Depiction of Harm in Heavy Metal and Rap Music* „American Sociological Review" 1993 Vol. 58 s. 753–768.

[72] J. S. Epstein, D. J. Pratto, J. K. Skipper, wyd. cyt. s. 381–394.

czonych ujawniają, że muzyki rockowej słuchają głównie biali, zaś czarnoskórzy preferują soul, R&B i jazz[73].

Analiza preferencji muzycznych z perspektywy płci wskazuje, że chętniej muzyki „hałaśliwej” słuchają mężczyźni[74]. Muzykę metalową charakteryzują treści o tematyce seksualnej, środowiskowej i socjopolitycznej, przekazywane są w niej relatywizm moralny, wartości antyestablishmentowe i hipermęskość. Badacze wiążą słuchanie metalu z hiperseksualnością i okazywaniem mniejszego szacunku kobietom[75].

Słuchanie muzyki uznanej za potencjalnie szkodliwą (w wielu publikacjach naukowych stosuje się określenie *deviant music*) może odgrywać ważną rolę w radzeniu sobie ze stresem. Na przykład Lacourse i wsp. (2001) stwierdzili, że słuchanie przez dziewczęta heavy metalu zmniejsza u nich ryzyko samobójstwa, działając jako skuteczny mechanizm odreagowania[76]. Szeroko zakrojone badania etnograficzne prowadzone na uczestnikach podkultury metalowej ujawniły, że metal spełnia ważną funkcję w wyrażeniu społecznego buntu i oporu oraz jest narzędziem radzenia sobie w sytuacjach trudnych[77]. Uważa się, że muzyka reguluje emocje, umożliwiając czasową ucieczkę od myśli i uczuć negatywnych, a zarazem umożliwia uwolnienie stłumionych emocji, takich jak lęk i gniew[78]. Ludzie czują się lepiej, słuchając muzyki, pod warunkiem, że jej styl jest zgodny z ich upodobaniem[79]. Wspomniani wcześniej Lacourse i wsp. sądzą, że preferowanie heavy metalu jest wynikiem trudnych relacji rodzinnych i stanowi sposób radzenia sobie z sytuacją trudną[80].

Młodzież może słuchać heavy metalu w celu regulacji własnych emocji, a czyni to na trzy sposoby. Po pierwsze, muzyka służy rozpraszaniu zewnętrznej stymulacji, zatem ucieczce lub unikaniu nieko-

[73] A. C. North, A. J. Hargreaves *Lifestyle Correlates...* wyd. cyt. s. 58–87.

[74] J. Mulder, T. Ter Bogt, Q. Raaijmakers, W. Vollebergh, wyd. cyt. s. 313–324.

[75] K. D. Schwartz, G. T. Fouts, wyd. cyt. s. 205–213.

[76] E. Lacourse, M. Claes, M. Villeneuve, wyd. cyt. s. 321–332.

[77] J. Mulder, T. Ter Bogt, Q. Raaijmakers, W. Vollebergh, wyd. cyt. s. 313–324.

[78] R. Rustad, J. E. Small, D. A. Jobes, M. A. Safer, R. J. Peterson *The Impact of Rock Videos and Music with Suicidal Content on Thought and Attitudes about Suicide* „Suicide and life Threatening Behavior” 2003 Vol. 33 s. 120–131.

[79] B. L. Wheeler *Relationship of Personal Characteristics to Mood and Enjoyment after Hearing Live and Recorded Music and to Musical Taste* „Psychology of Music” 1985 Vol. 13 (2) s. 81–92.

[80] E. Lacourse, M. Claes, M. Villeneuve, wyd. cyt. s. 321–332.

rzystnego i niepożądanego nastroju[81]. Drugi sposób to poszukiwanie walidacji, dzięki której mogą skonfrontować, co myślą i czują na temat własny, innych i społeczeństwa. Taka formuła zabezpiecza ich przed emocjonalną samotnością, co potwierdza tezę, że ludzie mogą używać muzyki jako etykiety – informacji dla innych[82]. Trzeci sposób to wykorzystywanie heavy metalu w celu uzyskania *katharsis* lub efektu uspokajającego, łagodzącego doznane nieszczęścia, gniew lub lęk[83]. Heavy metal może stać się zatem czynnikiem stabilizującym emocjonalnie oraz pomaga radzić sobie z własną złością.

Badania Schwartza i Foutsa (2003) przeprowadzone na grupie 249 kanadyjskich szesnastolatków ujawniły, że fani metalu częściej niż grupa porównawcza manifestują swoją niezależność i antykonformizm przy jednoczesnej niższej samoocenie i wyższym nasileniu zwątpienia. Są bardziej skłonni do kwestionowania działań innych ludzi dla zasady. Przejawiają problemy z komunikacją, zwłaszcza w sytuacjach, gdy nauczyciele lub rodzice próbują ich do czegoś przekonać. Wydaje się, że nastolatkom preferującym metal częściej brakuje stabilnego poczucia tożsamości, która może przekształcić się w tożsamość negatywną. Ponadto, preferowanie ciężkiej muzyki było związane z doznawanym dyskomfortem, którego przyczyną były konflikty z rodzicami[84].

Podkulturę metalową i jej twórców wiąże się z ekscesami narkotykowo-alkoholowymi. Używanie substancji psychoaktywnych może być równie dobrze wynikiem ogólnej dostępności środków odurzających i specyfiki okresu adolescencji, obfitującej w zachowania ryzykowne oraz skłonność do naśladowania innych osób, zwłaszcza gwiazd muzyki, które w czasie dorastania są autorytetami. Zjawisko to dobrze wyjaśnia społeczno-poznawcza teoria uczenia się autorstwa Alberta Bandury[85]. Nie ma znaczenia, czy gwiazda rocka tylko kreuje

[81] P. Litle, M. Zuckerman *Sensation Seeking and Music Preference* „Pers. Ind. Differ." 1986 Vol. 7 (4) s. 575–577; K. Roe *Swedish Youth and Music: Listening Patterns and Motivations* „Commun. Res." 1985 Vol. 12 s. 353–362; J. Rosenbaum, L. Prinsky *Sex, Violence, and Rock'n'Roll: Youth's Perceptions of Popular Music* „Popular Music Soc." 1987 Vol. 11 s. 79–89.

[82] A. C. North, D. J. Hargreaves *Music and Adolescent Identity* „Music Education Research" 1999 Vol. 1 s. 75–92.

[83] K. D. Schwartz, G. T. Fouts, wyd. cyt. s. 205–213.

[84] Tamże, s. 211.

[85] A. Bandura *Social Foundations of Thought and Action: A Social Cognitive Theory* Englewood Cliffs, NJ 1986 Prentice-Hall.

swój buntowniczy wizerunek, czy rzeczywiście używa substancji psychoaktywnych. Dla młodzieży istotny jest sam fakt takiej informacji w momencie, gdy zaczynają odkrywać tytoń i narkotyki[86]. Wejście w podkulturę słuchającą muzyki spoza mainstreamu (pop, disco) może być predykatorem stosowania używek w wyniku nie tyle słuchania samej muzyki, ile wyboru określonego stylu życia i przyjaciół[87]. Wprawdzie w warstwie tekstowej muzyka rockowa zawiera wiele pozytywnych odniesień do alkoholu i narkotyków, ale rap (hip-hop) czyni to w takim samym, a może i większym stopniu[88]. Wyniki badań wskazują, że słuchanie metalu nie musi przekładać się na wyższą konsumpcję środków odurzających[89].

Polskie badania nad uczestnikami subkultury metalowej dotyczyły poziomu agresji i struktury osobowości mierzonej Kwestionariuszem R. B. Cattela. Uzyskano istotnie wyższe wskaźniki niż w grupie kontrolnej w czynnikach: dominacja, wrażliwość, odporność, podejrzliwość, depresyjność i pobudliwość, niższe zaś tylko w czynniku dojrzałości emocjonalnej. Nie wydaje się też, by domeną metalowców była agresja fizyczna nastawiona na zewnątrz. W teście agresji Buss-Durke wyższe wyniki niż grupa porównawcza uzyskali w skalach: agresywność pośrednia (napastliwość), skłonność do irytacji, agresja słowna, zaś na granicy istotności kształtował się czynnik uraza[90].

Z pewnością można powiedzieć, że młodzież aktywnie wykorzystuje muzykę do zaspokojenia społecznych, emocjonalnych i rozwojowych potrzeb[91]. Problem związków preferencji muzycznych z za-

[86] P. Christenson, D. F. Roberts, N. Bjork *Booze, Drugs, and Pop Music: Trends in Substance Portrayals in the Billboard Top 100 – 1968–2008* „Substance Use and Misuse” 2012, 47 (2) s. 121–129.

[87] J. Mulder, T. F. M. Ter Bogt, Q. A. W. Raaijmakers, N. S. Gabhainn, K. Monshouwer, W. A. M. Vollebergh *Is It the Music? Peer Substance Use as a Mediator of the Link between Music Preferences and Adolescent Substance Use* „Journal of Adolescence” 2010 Vol. 33 s. 387–394.

[88] P. Christenson, D. F. Roberts, N. Bjork, wyd. cyt. s. 121–129.

[89] T. F. M. Ter Bogt, S. N. Gabhainn, B. G. Simons-Morton, M. Ferreira, A. Hublet, E. Godeau, E. Kuntsche, M. Richter, HBSC Risk Behavior, HBSC Peer Culture Focus Groups, wyd. cyt. s. 130–142.

[90] M. Szulc *Struktura osobowości i nasilenie syndromu agresji u zwolenników muzyki heavymetalowej* „Kultura i Edukacja” 1998 nr 3 s. 9–17.

[91] J. J. Arnett, R. Larson, D. Offer *Beyond Effects: Adolescents as Active Media Users* „J. Youth Adolescence” 1995 Vol. 24 (5) s. 511–518; R. Larson, R. Kubey, J. Colletti *Changing Channels: Early Adolescent Media Choices and Shift-*

grożeniami społecznymi jawi się jako wielopłaszczyznowy, a analiza zależności powinna uwzględniać czynniki osobowościowe, społeczne i rozwojowe. Ryzyko, jakie mogą nieść utwory metalowe, należy rozpatrywać zawsze w kontekście. Muzyka może wyzwolić w ludziach określone emocje i zachowania, może być też markerem tworzenia grup, które mogą z kolei wpływać na zachowania swoich członków. Ważny jest sposób, w jaki młodzież wykorzystuje muzykę, zwłaszcza w tak newralgicznym, obfitującym w liczne transgresje okresie rozwojowym, jakim jest adolescencja[92]. Stanowisko to potwierdzają badania Jeffreya Arnetta, który przedstawił interesujące studium poziomu alienacji u trzech różnych fanów metalu[93]. Samo poszukiwanie doznań przez metalowców może lepiej wyjaśniać pojawienie się zachowań ryzykowanych niż słuchanie drapieżnej muzyki. Preferowanie heavy metalu wykazuje jedynie związek z amplifikacją pewnych zachowań, do których już wcześniej osoba wykazywała skłonność. Odbywa się to poprzez legitymizację tych zachowań w rebelianckich i antyspołecznych tekstach, których istnienie jest faktem. Zdaniem autora ze słuchaniem muzyki metalowej jest podobnie jak z prowadzeniem samochodu z dużą prędkością. Szybka jazda w sprzyjających okolicznościach bywa dla niektórych przyjemnością i jest zazwyczaj bezpieczna, lecz w szczególnych warunkach (zdenerwowanie, kłopoty rodzinne, zła pogoda) może stać się aktywnością bardzo ryzykowną.

Podsumowanie

Celem artykułu było przedstawienie fenomenu ekstremalnego odłamu muzyki heavymetalowej – black metalu, subkultury metalowców oraz potencjalnych oddziaływań omawianej formy muzycznej na słuchacza. Przegląd badań wskazuje na zróżnicowany wpływ tej estetyki na odbiorcę. Poszukiwanie określonego gatunku muzyki zależy od wielu

ing Investments in Family and Friends „J. Youth Adolescence" 1989 Vol. 18 (4) s. 212–224; R. Larson, R. Kubey *Television and Music: Contrasting Media in Adolescents Life* „Youth Soc." 1983 Vol. 15 (1) s. 13–31.

[92] J. Mulder, T. Ter Bogt, Q. Raaijmakers, W. Vollebergh, wyd. cyt. s. 313–324.

[93] J. Arnett *Three Profiles of Heavy Metal Fans: A Taste for Sensation and a Subculture of Alienation* „Qualitative Sociology" 1993 Vol. 16 Issue 4 s. 423–443.

czynników, począwszy od osobowościowych i rozwojowych, a na społeczno-kulturowo-politycznych skończywszy. Konsekwencje słuchania muzyki metalowej, jak się zdaje, zależą od struktury wewnętrznej odbiorcy. Muzyka metalowa cieszy się coraz większą popularnością nie tylko w zachodnim świecie. Zyskuje nowych twórców i odbiorców dzięki globalnej komunikacji. Muzyka ta istnieje w Internecie, medium znacząco ułatwiającym dostęp do muzycznych obszarów, które za pomocą tradycyjnych form przekazu nie byłyby tak szeroko znane. Nie chodzi o to, że odbiorca z pewnością znajdzie daną informację, ale o sam fakt, że źródło muzyki z innego rejonu świata jest potencjalnie dostępne. Muzyka rockowa, metalowa jest zdecydowanie domeną świata zachodniego, tam powstała i ewoluuje. Dzięki globalizacji okazało się, że różne odmiany muzyki metalowej są dobrze asymilowane przez kultury inne niż zachodnia. Zaczęły się pojawiać liczne formacje metalowe, na przykład z Iranu (1000 Funeral, nurt doom-metalowy), Kazachstanu (The Alchemy – nurt gotycki), Kirgistanu (Darkestrach – nurt blackmetalowy), Białorusi (Dying Rose – nurt doom-gotycki), Turcji (Almora – nurt symfoniczno-metalowy), Chin (Khan – nurt folkowo-metalowy), Tunezji (Myrath – nurt progresywno-metalowy), Iraku (Janasa – nurt blackmetalowy). Charakterystyczne dla tych zespołów jest łączenie klasycznych cech zachodniego metalu z etnicznymi elementami własnego regionu kulturowego i wzbogacenie kompozycji o tradycyjne instrumentarium, dzięki czemu tworzone są interesujące muzyczne hybrydy. Na szczególną uwagę zasługują te zespoły metalowe, które powstały w krajach tradycyjnie muzułmańskich, gdzie głównym regulatorem życia społecznego jest religia. Oczywisty wydaje się konflikt między religią a muzyką metalową, w szczególności blackmetalową, posługującą się obrazoburczym tekstem, profanacją i bluźnierstwem. Jednak w świecie chrześcijańskim konflikt ten pozostaje tylko w sferze dyskusji, czasem przyjmującej charakter publiczny, jak miało to miejsce w przypadku wspomnianego wcześniej polskiego wykonawcy Nergala, lidera zespołu Behemoth, oskarżonego o zniszczenie Biblii podczas koncertu. W świecie islamu to religia wyznacza standardy życia społecznego. Kraje islamskie różnią się wprawdzie od siebie pod względem religijnej tolerancji, bywa jednak, że uprawianie muzyki metalowej grozić może nawet śmiercią. Choć w islamskich środowiskach konserwatywnych heavy metal i black metal jako elementy obce kulturowo są *haram* (zabronione), to jednak względne bezpieczeństwo za-

pewnia muzykom trzymanie się z dala od tematów religijnych. Nie chroni to wszakże przed poważnymi konsekwencjami, łącznie z więzieniem, a nawet wyrokiem śmierci w wyniku uznania przez duchownych jakichś treści za satanistyczne, jak miało to miejsce w Egipcie w 1997 roku, gdy wielki mufti zagroził śmiercią stu młodym egipskim metalowcom, jeśli się nie nawrócą. Odgryzanie głowy gołębiowi podczas koncertu przez Ozzy'ego Osbourne'a czy zniszczenie Biblii przez Nergala w porównaniu z odwagą, jaką prezentują słuchacze i twórcy metalu w krajach islamskich, wydaje się wyrazem postmodernistycznej pustki, której pozostał w arsenale tylko skandal. Dlaczego zatem coraz więcej twórców i fanów metalu pojawia się w krajach muzułmańskich? Muzyka metalowa w krajach tradycyjnie islamskich ma silne podstawy ideologiczne. Marc LeVine sądzi, że skrajny metal i skrajny islam mogą być postrzegane jako przeciwstawne reakcje na podobne doświadczenia gniewu, który wynika z ucisku władzy i poczucia beznadziejności, a także braku perspektywy pozytywnych zmian w społeczeństwie[94]. Co ciekawe, podobnie jak w Europie, tak i w świecie muzułmańskim heavy metal jest domeną mężczyzn. Dlatego zaskoczenie budzi powstały w Maroko pierwszy kobiecy zespół metalowy, o nazwie Mystik Mood.

Rejon Bliskiego Wschodu jest pod względem politycznym i religijnym niezwykle niespokojny, jednak to, co dzieje się na poziomie polityki i mediów, nie musi odzwierciedlać rzeczywistych relacji na poziomie społecznym, czasem relacji niezwykle trudnych, na przykład między izraelskimi Żydami i izraelskimi Arabami. Łączy ich jednak to, że obie strony giną od tych samych bomb palestyńskich terrorystów[95]. Ludwig van Beethoven twierdził, że muzyka może zmienić świat. Niezależnie od preferencji interesujące wydaje się postawienie pytania, czy muzyka może stać się międzynarodowym językiem porozumienia na poziomie odbiorcy. Oto próba odpowiedzi na to pytanie za pomocą dialogu, jaki miał miejsce na portalu Youtube, pod teledyskiem irackiej grupy metalowej Acrassicauda:

[94] M. LeVine *Heavy Metal Muslims: the Rise of a Post-Islamist Public Sphere* „Contemporary Islam December" 2008 Vol. 2 Issue 3 s. 229–249.

[95] P. Smoleński *Arab strzela, Żyd się cieszy* Warszawa 2012.

– You’re great! I live in Israel so you probably hate me, but I say F…[*] RELIGION, F…[*] WAR, MUSIC BRINGS US METALHEADS TOGETHER NO MATTER WHERE WE COME FROM, and this is stronger than any stupid politician who brings us war and hatred.
– Nobody hates you because you live in Israel, but surely you can forgive people affected by war to not like the foreign policy of certain countries that made them refugees. I personally think Orphaned Land and these guys should do a concert together.
– Well said man, Metal has no boundaries we are all brothers…![96]

Zdaniem autora powyższy dialog stanowi poruszający przykład próby porozumienia ponad polityką, ponad religią i wbrew uprzedzeniom, dla którego punktem wyjścia stała się właśnie muzyka heavy-metalowa.

“Is the Devil as Scary as It Seems?” The Phenomenon of Black Metal and the Influence of Metal Music on its Listeners

Among many kinds of rock music, Heavy Metal became the icon of rebellion. Its enthusiasts are associated with sexual, alcoholic and drug excesses, as well as often dark and iconoclastic stage spectacles and satanic rituals. The most extreme variety of this kind of music, Black Metal, is particularly infamous. Considering the fact that art is sometimes a transfer belt between the artist and the recipient, we found it interesting to try and formulate a characterization of this music genre as well as the subculture itself, describe how music preferences are shaped, and investigate the extent of influence of Black Metal/Heavy Metal on its recipients.

A colloquial saying states that “you are what you eat” – if so, does the idea of death, darkness and evil propagated in the lyrics fall on fertile ground of nihilism, amplifying negative attitudes and fostering the formation of a pessimistic picture of the world? To answer these questions a wide overview of literature has been performed, revealing miscellaneous images of the listener. The results of the analysis present a more typical than atypical portrait of a teenage metal fan: capable of thinking and feeling, but above all rebelling against the reality in which he has come to live.

Marcin Szulc – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

[*] Cenzura tekstu wprowadzona przez autora.
[*] Cenzura tekstu wprowadzona przez autora.
[96] http://www.youtube.com/watch?v=2fIDFSUMvLY.

IZABELA SZYROKA

IDEE, W KTÓRYCH ŻYJEMY... *PAMIĘTNIK* STANISŁAWA BRZOZOWSKIEGO JAKO PRÓBA ANTROPOLOGII W NOWEJ SYTUACJI FILOZOFICZNEJ

Zarzut „historyzmu" odbierałem zawsze
jako przynoszący zaszczyt.

Hans Blumenberg, *Rzeczywistości, w których żyjemy...*

Artykuł stanowi analizę filozoficznego znaczenia *Pamiętnika* Stanisława Brzozowskiego w kontekście stanowisk współczesnej antropologii filozoficznej, przede wszystkim H. Plessnera, A. Gehlena oraz H. Blumenberga. Dowodzi, że książka Brzozowskiego, antycypująca myśl wspomnianych autorów, również zasługuje na miano współczesnej antropologii. Odpowiada filozoficznie na nową teoriopoznawczą sytuację, z jaką filozofia zmuszona jest radzić sobie od końca dziewiętnastego wieku, i wyciąga ostateczne konsekwencje, poznawcze oraz etyczne, z Diltheyowskiego odkrycia świadomości historycznej.

Tytułową aluzją pozwalamy sobie na swobodne, lecz bynajmniej nie dowolne przemieszczanie się w czasie i nieakademickie rozważania Brzozowskiego lokujemy w sąsiedztwie współczesnych stanowisk antropologii filozoficznej, przede wszystkim rozważań Hansa Blumenberga, wybitnego współczesnego badacza antropologicznego zna-

czenia filozoficznych metafor, a także autora subtelnych studiów nad postawami, jakie nowoczesność zajmuje wobec „oburzających roszczeń świata". Nieoczywiste przecież w pierwszej chwili skojarzenie pragniemy uzasadnić analizą *Pamiętnika*, która zmierzać tu będzie ku wydobyciu na jaw zastanawiającej nowoczesności dzieła. Ostatnia książka Brzozowskiego interesuje nas jednak nie tylko z uwagi na zbieżność wyrażonych tam *expressis verbis* idei czy określeń z koncepcjami klasyków antropologii filozoficznej. Przede wszystkim uderza nas ona jako fenomen wywołujący zmieszanie u współczesnych, wobec którego – jak pisała Marta Wyka – odczuwają oni „duchową obcość". Badaczka objaśniała ją następująco:

> Przemienność mistrzów, żonglowanie pośród fragmentów, budowanie całości i żądanie całości bez ogniskowej intelektualnej – te właściwości umysłu Brzozowskiego poczytywano za brak właściwości. […] w epoce zaś kojarzono podobną migotliwość myślową przede wszystkim z chwiejnością światopoglądową[1].

Wydaje się, iż tym, czemu warto się przyjrzeć szczególnie uważnie, jest „pluralizm paktów myślowych"[2] książki. Nasze pytanie brzmi: jakie racje czy motywy kryją się za tak osobliwą metodą relacjonowania własnych życiowych doświadczeń? Mamy do czynienia z autorem, który wcześniej już swoje filozofowanie określił jako „dziennik rekonwalescencji", zawierający w sobie „jakby postępujące i uzupełniające się wzajemnie etapy myśli [...] w jej pracy nad sobą"[3]. Odnosimy wrażenie, że pomiędzy tym wyznaniem i stylem *Pamiętnika* zachodzi głębszy związek, który musimy wyświetlić. *Pamiętnik* jako zjawisko o b c e swoim czasom obieramy zatem za punkt wyjścia w naszych rozważaniach, podejrzewając też, że umieszczenie dzieła na innym tle, dokładniej zaś jego lektura w kontekście współczesnej antropologii, udostępni nam je jako całkiem „bliskie i własne": przemyślaną w oparciu o dzieje filozoficznego myślenia trwałą praktyczną postawę, odpowiadającą na nową teoriopoznawczą sytuację, z jaką od końca dziewiętnastego wieku zmuszona jest radzić sobie filozofia. Niech charakterystyki tej sytuacji, której techniczne możliwości epoka

[1] M. Wyka *Wstęp* [do:] S. Brzozowski *Pamiętnik* M. Urbanowski (oprac.) Wrocław 2007 s. XXXV.

[2] Określenie M. Wyki z tego samego komentarza i niezwykle trafne.

[3] S. Brzozowski *Idee. Wstęp do dojrzałości dziejowej* Kraków 1990 s. 70.

Brzozowskiego rozważa jeszcze jako *science fiction* w stylu Verne'a czy Wellsa, dostarczy nam w tej chwili pewna uwaga – komentarz do naszych czasów – Helmutha Plessnera:

> Fakt, że człowiek zamierza opuścić Ziemię, nie traci nic ze swej niezwykłości, jeśli traktuje się go jako ostatnią techniczną konsekwencję astronomii. Czyniąc obszar czystej obserwacji, uważany dotąd za całkowicie niedostępny, obszarem, w którym można podróżować, nie tylko odsyła do lamusa wyjaśnienia w ramach chrześcijańskiego 'ordo', i tak już od dawna wątpliwe, ale też sprawia, że konieczne staje się nowe rozeznanie w świecie nie będącym już kosmosem. Wraz ze zniknięciem nieosiągalnej dali znowu **natykamy się na nieskończoną próżnię**, która po raz pierwszy znalazła odbicie w dziele Giordana Bruna. Spotykamy się z nią powtórnie, by zaraz o niej zapomnieć, gdyż zdolność do przeżywania wstrząsu – najlepsza cząstka ludzkiej natury – pewnie znów zaniknie, gdy Keplerowskie orbity zostaną wreszcie otwarte dla ruchu turystycznego[4].

W tym bogatym w znaczenia obrazie ważne okażą się dla nas w dalszym ciągu: pilna potrzeba „nowego rozeznania w świecie" oraz „miejsce", w którym natrafiamy obecnie na „nieskończoną próżnię". Nowe filozoficzne położenie, wymagające dopiero rozpoznania, oznacza dla Plessnera, ale także dla Blumenberga, sytuację człowieka, który ze względu na swą biologiczną konstytucję egzystuje historycznie i „jest tylko tym, do czego dochodzi i na co przystaje"[5], sam dla siebie, świadomie czy nie, stanowi *alter ego*. I któremu, dodajmy, w orientacji w świecie z pewnością nie mogą wystarczyć sztuczne perspektywy osiemnastowiecznej psychologii i teorii poznania[6]. Jak jednak określimy w tym procesie zmiany nastawienia filozoficznej świadomości pozycję Brzozowskiego? Otóż wydaje się, że właściwe znaczenie *Pamiętnika* polega na tym, iż wychodząc od innych przesłanek, bardzo konsekwentnie antycypuje on stanowisko współczesnej antropologii filozoficznej: w wytworach nowoczesnego ducha, przede wszystkim w literaturze, dostrzega symptomy nowej formy doświadczania życia – Diltheyowskie pojęcie świadomości historycznej oddaje to, o co tu chodzi – która oznacza, że stawiając filozoficznie pro-

[4] H. Plessner *Pytanie o conditio humana. Wybór pism* M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębskiego, A. Załuski (tł.) Warszawa 1988 s. 111.

[5] Tamże, s. 94.

[6] Tenże *Zadanie antropologii filozoficznej* E. Paczkowska-Łagowska (tł.) [w:] *Studia z filozofii niemieckiej* S. Czerniak, J. Rolewski (red.) t. 4 Toruń 2004 s. 35.

blem człowieka, nie wolno nam już dłużej trzymać się tego, co było dawniej; musimy przemyśleć, czym są w tym wypadku nasze „narzędzia badawcze", sposób, w jaki obchodzimy się z nimi, oraz czego właściwie, w sensie poznawczym, wolno nam się po nich spodziewać. Wraz z odkryciem mocy słowa w kształtowaniu się rozmaitych typów ludzkiego życia wyrasta też przed nami zagadnienie retoryki w jej znaczeniu antropologicznym. I w tym punkcie styl Brzozowskiego zdaje się niemal ilustracją tez Blumenberga z książki *Rzeczywistości, w których żyjemy. Rozprawy i jedno przemówienie*.

Czytając *Pamiętnik*, jako klucza używając myśli wspomnianych autorów, nie zamierzamy jednak porównania. To byłoby sztuczne. Obecność klasyków antropologii czytelnik dostrzeże w samym wyborze problemów do dyskusji.

Chcemy przede wszystkim zastanowić się, na czym polega głębszy sens książki Brzozowskiego. Nasza teza wyjściowa brzmi, że jako praktyka filozoficznej refleksji o człowieku na nowych warunkach ma ona znaczenie nie tylko historyczne oraz nie wyłącznie dla intelektualnej biografii polskiego pisarza. Zasługuje w pełni na miano współczesnej antropologii. Choć nie oferuje się tu systemu, „jest w rozproszonych kartach jedność i całość"[7].

Zacząć musimy od wyjaśnienia, jak przedstawiał się Brzozowskiemu stan nowoczesnej świadomości. „Nowoczesność mnie przeraża" – mówił podobno ten badacz jej literackich i filozoficznych przejawów[8]. I chyba nie tylko dlatego, że na każdym polu wszystko się w niej chwieje i nie da się już ogarnąć związków, jakie zachodzą pomiędzy rozmaitymi kierunkami myślowymi: „człowiek wytwarza różnorodność swej kultury i jej nie rozumie"[9]. Kto podobnie łączy intelektualną i moralną kondycję czasów z historią filozofii, której ustalenia bierze z całą powagą jako autorefleksję europejskiego ducha, trwogi musi teraz doświadczać z głębszego powodu. U Brzozowskiego:

> Filozofia […] wydobywa z każdej myśli wszystko, co jest zawarte, i nie znosi myśli pozostających biernie obok siebie, lecz roznieca pomiędzy nimi oddziaływanie wzajemne i w oddziaływaniu tym, w którym każda myśl

[7] S. Brzozowski *Pamiętnik* wyd. cyt. s. 85.
[8] M. Wyka, wyd. cyt. s. XI.
[9] S. Brzozowski *Idee* wyd. cyt. s. 252 i n.

> przetwarza się i jest zarazem przetwarzana, doprowadza je wszystkie do pełnego rozwoju[10].

A w konsekwencji filozoficznych studiów nad dziejową rzeczywistością, rozpoczętych już u Kanta, kontynuowanych przez klasyczny niemiecki idealizm, Marksa i domkniętych za sprawą Nietzschego – znajdujemy tu bowiem ciąg rozwojowy – otrzymaliśmy jej obraz, który stawia nas dziś w szczególnym położeniu. Domaga się nie kontemplacji, lecz praktycznej postawy: afirmacji tego, co odsłania; od czego, prawdę powiedziawszy, pragnęłoby się tu raczej odwrócić oczy. Nietzsche, którego ceni Brzozowski, w *Woli mocy* upadek historycznego zmysłu nowoczesności tak oto zmienił w niepokojący początek:

> I jakże wiele jeszcze bóstw jest możliwych! […] By raz jeszcze rzec: jak wiele jeszcze nowych Bogów jest możliwych! Zaratustra wprawdzie jest tylko starym ateuszem, nie wierzącym ni w stare, ni w nowe bogi. Zaratustra mówi, iż stałby się, lecz Zaratustra nie staje się... Zrozumieć go tylko dobrze[11].

I w innym miejscu, postulując styl ascetyczny:

> Co jest dostojnem? – Iż się ustawicznie siebie reprezentuje. Iż szuka się sytuacji, w których ustawicznie pozy są potrzebne. […] Iż instynktownie szuka się dla siebie ciężkich odpowiedzialności. Iż wszędy umie się wrogów sobie robić, w najgorszym razie nawet z siebie samego[12].

Brzozowski bardzo dobrze rozumie nietzscheańską figurę oraz sens, który ona niesie: widzieć siebie stale w ruchu, tylko w pozach i zawsze poprzez przeciwieństwa. Domyśla się też, co oznacza jej „wezwanie", by odtąd pojmować się w taki właśnie sposób; wie, na czym polega ciężar i straszliwość tego punktu widzenia. Czy osobliwy, perswazyjny ton jego pisarstwa nie wiąże się przypadkiem z pojawiającym się teraz samorozumieniem? Co składa się na treść tego ostatniego, odsłonią nam następujące uwagi:

---

[10] Tamże, s. 97.

[11] F. Nietzsche *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości* K. Drzewiecki, S. Frycz (tł.) Kraków 2009 § 480 s. 375.

[12] Tamże § 450 s. 358.

> Idzie o to, aby zrozumieć, […] że współmierność świata i pracy jest **istotnie podstawą ostateczną**, poza którą nie ma dla nas już właściwie gruntu.
>
> […] aby móc jutro ja mówić, trzeba **rzucać w otchłań** swoje krwawe dzisiaj, swoim dzisiejszym ciałem stwarzać tamę dla fal, które jutra naszego nie znają, jak tylko gdy są tak powstrzymywane. Trzeba wreszcie pamiętać, że argumentacja filozoficzna jest **wezwaniem do widzenia**.
>
> […] kto nie rozumie, że **prawo Newtona jest jednak tylko myślą ludzką**, tylko formą naszej myśli, może by się wyrzekł zajmowania się filozofią.
>
> […] trzeba, aby aktualne przemijanie było zużytkowane w pewien sposób, aby wytworzona została pewna suma wysiłku, wrzucona w otchłań żywa masa krwi, potu, woli i cierpienia. **Przejścia logiczne w ten tylko sposób się ustalają: przęsła logiczne są pomostami narzucanymi przez naszą wygodną myśl nad dźwigającą nasz świat, nasze same ja, same jego logiczne właściwości gehenną.**
>
> […] jeżeli czas przyszły nas nie zawodzi, to dlatego, że jest to przeszłość nasza, przeszłość żywych ludzi, co zginęli tak żyjąc, by ten nasz czas był takim, a nie innym. Stąpamy wciąż po tym gruncie. **Nad otchłanią** zbudowany jest ów grunt […] i to tylko możemy powiedzieć o pozaludzkiem, że dały się na nim ten grunt, ta ofiara zbudować.
>
> […] to, co w nas brzmi i co nas otacza, **wszystko jest z człowieka i przez człowieka**. […] Historia stworzyła to, co my nazywamy duszą, historia stworzyła naszą przyrodę, **ona jest gruntem, który nas dźwiga**, unosi ponad otchłanią; **z niej jesteśmy**[13].

Nie podlega już chyba wątpliwości, gdzie wedle Brzozowskiego znajduje się owo plessnerowskie „miejsce", w którym przed współczesnością otwarła się próżnia. My jesteśmy tym miejscem: „szukając prawdy najgłębszej, odkrywamy wreszcie samego siebie, powszedniego w powszednich warunkach"[14]. Warto przyjrzeć się bliżej temu punktowi stanowiska, jak również przytoczonym właśnie wypowiedziom. Znajdujemy tu bowiem coś więcej niż tylko stwierdzenie, że do świata i do samego siebie człowiek nigdy nie ma bezpośredniego dostępu, głębszą myśl niż koncepcja człowieka, która z entuzjazmem odkrywa, „czego to potrafimy dokonać".

Według Blumenberga pierwszym zadaniem antropologii filozoficznej powinna być dekonstrukcja egzystencji fizycznej człowieka jako pewnej oczywistości, tego, co rzekomo „naturalne". Z zaskoczeniem, wszak przywykliśmy łączyć podobną procedurę dopiero z kla-

[13] S. Brzozowski *Idee* wyd. cyt. s. 227, 229, 231, 232, 234, 236. Podkreślenia własne (również dalej).

[14] Tamże, s. 244.

sycznymi teoriami Plessnera czy Gehlena, zauważamy, że także u Brzozowskiego perspektywa funkcjonalna pojawia się w opisie tego, co zwykle uznaje się za istotowe[15]: „pojęcia bytowe, obrazy świata, wszystkie starsze i głębsze niż człowiek prawdy ukazują się nam **jako wytwory życia, jako pewne jego narzędzia, symbole, stworzone dla pewnych celów**"[16].

To, co istotowe, ludzkie kulturowe istnienie, filozofia Brzozowskiego obraca w hipotezę: „cały ten system, zbiorowość wytworzonych przez nas wartości, treści, jest tylko środkiem do czegoś. **Byśmy żyli**"[17], przy pomocy której próbuje udzielić odpowiedzi na pytanie o samą możliwość przetrwania w świecie tak nieustalonej formy organicznej, jaką jest człowiek – „naga moc twórcza, tworzenie nieprzewidzianego" – wydobywający się spod władzy instynktu i organizacji.

Na ludzką rzeczywistość, jeśli dalej upieramy się przy metafizycznym słowniku, autor wynajduje następujące określenia: stająca się, niezupełna, poszarpana, gorączkowa, kaleka[18]. W rzeczywistości tej jedyną „stałą" wydaje się przymus czynu, dla którego nie ma już dalszego uzasadnienia:

> A jednak najstalszym jest nie niebo astronomiczne, […] nie tym bardziej już teorie metafizyczne, lecz właśnie suma tych motywów, popędów, mocą których zostaną wykonane wszystkie te prace, czynności, zużyte zostanie nasze obecne trwanie w ten sposób, aby czas przyszły posiadał te właśnie […] własności psychiczne, które wydają się nam „zastaną", najgłębszą podstawą[19].

Zachowując zmysł proporcji, trzeba tu powiedzieć, że wykładając problem człowieka funkcjonalnie, dalekie od systematyczności myślenie Brzozowskiego, którego jedynym laboratorium jest w gruncie rzeczy szeroko rozumiana humanistyczna lektura, zapowiada stanowisko współczesnej antropologii filozoficznej, za swoje podstawowe kategorie uznającej przecież „konieczność działania" w sytuacji „braku oczywistości".

---

[15] H. Blumenberg *Rzeczywistości, w których żyjemy* Warszawa 1997 s. 108.

[16] S. Brzozowski *Idee* wyd. cyt. s. 240.

[17] Tamże, s. 241–242.

[18] Tamże, s. 242–244. Określenie „człowiek jako nieustalona forma organiczna" przejmuje Brzozowski od J. Petzoldta, sformułowania „moc twórcza" i „tworzenie nieprzewidzianego" – od Bergsona.

[19] Tamże, s. 245.

Od kształtującego rzeczywistość czynu musimy w naszym referacie raz jeszcze przemieścić się do jego źródła: „otchłani" lub próżni, która bywa też przez Brzozowskiego nazywana „życiem". Docieramy teraz, jak się zdaje, do miejsca pochodzenia wszelkich treści składających się na to, czym jesteśmy, form, w jakie oblekamy nasze dziejowe egzystowanie, i wreszcie także do samego warunku możliwości nadawania sobie przez nas treściowych i formalnych określeń. „Otchłań" pojmowana przez autora jako „moc twórcza, istniejąca poza obrębem naszego całego świata treści"[20], i warunek możliwości naszego stawania się tym, kim jesteśmy, z jednej strony podtrzymuje konkretne ludzkie istnienie, z drugiej trwa tylko w jego rozmaitych, empirycznych realizacjach. Lecz czy skutkiem tego stanu rzeczy będzie wyłącznie radość z możliwości doświadczania bogactwa i różnorodności tego, co ludzkie?

A ona jest wiecznie jedna,
Choć w tysiącznych trwa przejawach;
W małym tkwią ogromy bez dna
I wszystko ma własne prawa.
Zmienia się i wciąż splatając
Bliskość i dal, dal i bliskość,
Świat kształtuje przekształcając,
Aż zdumiewa mnie to wszystko[21].

Brzozowski wydaje się dostrzegać to, co antropologie człowieczeństwa bogatego[22] wolałyby pozostawić w cieniu, i mówi o „gehennie", dźwigającej nasze ja i świat. Jeśli przemyśleć praktyczne konsekwencje budowania czegokolwiek na tego rodzaju „fundamentach", człowieka może ogarnąć zgroza. Jako moc twórcza istnieje on tylko wówczas, gdy definiując siebie z uwagi na to, czym „jest", nadaje też sobie odpowiednią do swej płynnej „natury" formę. Choć żadne pojęcie nie jest w stanie go wyczerpać – transcenduje on zawsze każde swoje treściowe i formalne określenie – bez niego człowiek nie istnieje; własny obraz jest mu niezbędny do realizacji. Lecz choć w tym sensie bez idei i słowa nie może się on obejść, zamykają go one od

[20] Tamże, s. 241–242.

[21] J. W. Goethe *Parabaza* W. Markowska (tł.) [w:] tegoż *Dzieła wybrane* J. Z. Jakubowski, A. Milska (red.) t. 1 Warszawa 1954 s. 209.

[22] Nawiązuję do określenia Blumenberga z tej samej książki.

razu w „granicach stworzonego", uniemożliwiają działalność w innym zakresie, zmieniają w to, czym on nie jest[23]. Czy znajduje się dla nas jakieś wyjście z tej sytuacji?

Według Brzozowskiego poprzez wszelkie treści, jakich dla siebie chcemy, jako właściwy cel powinno przyświecać nam stale „życie, w którym tworzyć możemy wszystko, co jest dla nas wartością"[24]. Ale czy nie oznacza to w gruncie rzeczy, że człowieczeństwo staje się tutaj „ideą regulatywną", której urzeczywistnienie ma szansę powieść się pod warunkiem, że podejmiemy odpowiednie działanie, którego, dodajmy, nieodzownym elementem pozostać musi też odpowiednia retoryka? I projektem wysokiego ryzyka, o ile nie wręcz heroiczną utopią, gdyż jeśli miarę dla siebie bierzemy jedynie z nas samych – bo jak inaczej rozumieć, że „wszystko jest z człowieka i przez człowieka, że historia unosi nas nad otchłanią" – jak najpoważniej liczyć się należy nie tylko ze stagnacją, lecz mówiąc po plessnerowsku, również z upadkiem poniżej „własnej miary".

Nie wymkniemy się u Brzozowskiego nieprzyjemnym konsekwencjom tej antropologii, godząc się z rezygnacją z tym, co złe i co także wchodzi w zakres naszych dyspozycji; przynosi ona coś więcej niż tego rodzaju uczciwy realizm w sprawach ludzkich. Komentarze w *Ideach* nie reprezentują, jak wiadomo, stanowiska wyzbytej uprzedzeń historii filozofii, lecz zawsze, jako „myśl współtwórcza" i dla samego autora szkoła samorozumienia, pozostają już głęboko zaangażowane. Zaś w interesującej nas w tej chwili kwestii, nawiązując do „zdumiewających pism Poincarégo", wypowiedział się on o rezultatach dotychczasowej filozoficznej autorefleksji następująco:

> [...] umysłowe życie człowieka i sam człowiek jako jeden z przedmiotów, jedna z jego zawartości, jest w gruncie rzeczy przygodą, wydarzającą się nie wiadomo komu – w głuchoniemej próżni[25].

Gdy jedynym fundamentem stają się dziejowa praca, konsekwentne formujące działanie czy „zdolność tworzenia rzeczywistości życiowych", ryzyko znajduje się u samych fundamentów. W tych okolicznościach przed człowiekiem, otchłanią, którą w twórczy ruch

[23] S. Brzozowski *Idee* wyd. cyt. s. 450.
[24] Tamże, s. 450.
[25] Tamże, s. 241.

wprawia retoryka, jako egzystencjalnie najważniejsze pojawia się teraz zagadnienie: kim mam być, aby stworzyć świat, jakiego do istnienia potrzebuję. Odnotujmy na marginesie, że osobista walka pisarza o światopogląd w *Ideach* i *Pamiętniku* otrzymuje też w ten sposób filozoficzne uzasadnienie. Wróćmy jednak do przerwanego wątku i antropologicznego znaczenia retoryki:

> Tak nieprawdopodobnym, nieludzkim jest prawdziwe ludzkie istnienie; tak trudno nam w nie uwierzyć – mówi Brzozowski – na początku było słowo – to prawie samopoznanie filozoficzne […]. Człowiek nie wie nic o początkach, ani końcach: wie, co zdołał stworzyć wśród sił, pośród których jest siłą. To jedno tylko. **Słowo z niego wychodzi i do niego wraca**[26].

Człowiek jako z przyrodniczej konieczności wyłączny twórca własnej rzeczywistości[27] jest również istotą stwarzającą siebie w oparciu o słowo. I musi jasno widzieć to swoje antropologiczne położenie, jeśli ma za cel „świat, jakiego potrzebuje". Musi rozumieć, jaką funkcję spełnia w jego życiu „właściwa" retoryka.

> By dojść do jakiejkolwiek łączności z bytem, jednostka musi wżyć się w **ludzkość**, jako konstrukcję, jako formę, **mającą w sobie więcej niż cokolwiek innego w świecie z archetypu, formy bezwzględnej**[28].

Oto przykład retoryki wspierającej zaplanowane działanie. Hans Blumenberg przypomina nam jednak, że zwykle retoryka nie służy wyłącznie do takiego zabezpieczania na własny użytek życiowych projektów. Za jej pomocą broni się też – wobec innych, ale i wobec

[26] Tamże, s. 430.

[27] Dyskusyjna religijność Brzozowskiego z ostatniego okresu życia jest w tym kontekście ciekawym fenomenem. Por. np. uwagę z *Pamiętnika*: „Chrześcijaństwo występuje jako naturalny żywioł życia człowieka, ale przecież głosi ono jego odkupienie. Jeżeli widzimy, że wrasta ono tak bez reszty w ziemskie życie, to nie jest dowód, że chrześcijaństwo jest tylko ludzkie, lecz że człowiek jest chrześcijański, nadprzyrodzony, że nie może być myślany inaczej". I w innym miejscu: „Blake i J. H. Newman mieli to wspólne poczucie, że Chrystus musi się stać swobodą całego człowieka, całej jego myśli we wszystkich jej aspiracjach poznawczych, estetycznych, poetyckich, etycznych – w całości jego niewyczerpanej natury". Tenże *Pamiętnik* wyd. cyt. s. 91, 94.

[28] Tamże, s. 103.

nas samych – określonego pojmowania samego siebie[29]. W tym zaś konkretnym wypadku udziela ona wsparcia naszej heroicznej utopii, na rzecz której podejmujemy owo działanie. Wymóg, aby uświadamiać sobie swoje antropologiczne położenie, to w nie mniejszym stopniu sztuka słowa, „ułomny twór życia" bez „absolutnych, pozahistorycznych znaczeń", fikcja, dzięki której „szerokie, aksamitnoczarne, faliste ja poza nami" dowodzi sobie, iż mimo wszystko posiada „trwały" charakter; postulat, co do którego spodziewa się, że z uwagi na przetrwanie okaże się konstruktywny. W *Pamiętniku* znajdujemy komentarz do pewnej uwagi Coleridge'a niezwykle dla nas w tej chwili interesujący:

> [...] tylko niejasne myśli stają się przedmiotem naszej czci, działają na uczucia i wolę i powinniśmy dążyć do wyjaśnienia wszystkich myśli, które mogą być całkowicie wyjaśnione – aby w ten sposób mieć tylko czcigodne. Przyszła mi do głowy ta myśl z powodu zastanowienia nad tym, że często operujemy **myślami**, których nie analizujemy **umyślnie** w danym rozumowaniu, chcąc zabezpieczyć pewien charakter uczuciowy wynikowi. […] uwaga S.T.C. sama przez się jest wielkiej doniosłości, zasługuje na to, by stać się jedną z trwałych metod, metodologicznych punktów widzenia w krytyce literatury i kultury[30].

Choć antropologia człowieka zdolnego skutecznie prowadzić własne życie dzięki sprawczej sile słowa wydaje się tu w pierwszej chwili ostatecznym wyzwoleniem od dogmatyzmu „obiektywnych obowiązków, obiektywnie istniejących wzorów", otwiera nowe egzystencjalne możliwości, przynosi też punkt widzenia prawdopodobnie najbardziej wymagający. Toteż potrzeba zasłon będzie jego rewersem.

Istnienie retoryczne, które Brzozowski wybiera jako swoje filozoficzne stanowisko wobec życia, oznacza konieczność zachowania równowagi pomiędzy świadomością, że nigdy nie jest się „sobą", lecz zawsze tylko pewnym, mniej lub bardziej autorskim, historyczno-retorycznym osiągnięciem, a celowym zapomnieniem tych cech własnej kondycji. Z jednej strony stale trzeba czuć za sobą „noc bezosobistą", zwolnić się od wszelkich „zobowiązań wobec faktu" i „zrośnięcia z sobą"[31], z drugiej – ustanowić jednak granicę, do której to, czym jesteśmy, kwestionujemy: zachować należy, jako czcigodne myśli po-

[29] H. Blumenberg, wyd. cyt. s. 113.
[30] S. Brzozowski *Pamiętnik* wyd. cyt. s. 54–55.
[31] Tamże, s. 126.

budzające uczucia, wolę oraz twórczy czyn. Słowo zapewnia nam „tożsamość”:

> [...] gdy zaczynamy pisać, ożywia się w nas i uzyskuje przewagę nad nami nie wola – lecz natura: natura staje się wolą[32].

oraz:

> [...] artyzm [tu: własne pisarstwo] jest zawsze powrotem lub zatrzymaniem: coś, co było już nami lub choćby nawet jest, ale w każdym razie coś, co nie jest czystym dynamizmem tworzenia własnej istoty, leczenia jej, przebudowywania – utrwala się tu[33].

Stanowi również środek, przy pomocy którego uwalniamy się od niewystarczających już określeń. Temat śmiertelnie niebezpiecznych konsekwencji niektórych figur myślowych i wykładni człowieczeństwa, którego obecność odnotowujemy w tym pisarstwie raczej w nietzscheańskim ujęciu, dyskutowany przede wszystkim w kontekście problemów budowy polskiej kulturowej rzeczywistości oraz własnego światopoglądu, rozwinie następnie, w innych już historycznych okolicznościach i motywowana innymi wyzwaniami, plessnerowska antropologia filozoficzna.

My natomiast od tej ogólnej wykładni sytuacji nowoczesnej świadomości powracamy do *Pamiętnika*, gdzie ukierunkowani nią odnajdujemy praktyczną antropologię, odpowiadającą na ten stan rzeczy, szczegółowy opis tego, jak retoryczna kondycja może być przeżywana od wewnątrz przez refleksyjną jednostkę. W niepowiązanych na pozór treściach, składających się na ten osobliwy, zdaniem współczesnych, referat życia intelektualnego – komentarzach do lektur, fragmentach własnych filozoficznych i literackich projektów, zapiskach z pojawiających się w związku z nimi zapatrywań i myśli – zauważamy teraz nić, której możemy się uchwycić. Wpada nam ona w ręce już na samym początku:

> Staraj się **zrozumieć działanie** własnej natury myślowej – **odbudować jej swobodę** – nie umiesz prawie wcale pisać swobodnie. Szukaj. Szukaj nie z tą

[32] Tamże, s. 96.
[33] Tamże.

> myślą, że natura jest to coś łatwego, coś, co przychodzi bez trudu. Nie, **natura** – to **stan myśli, zespół celów, miar i ideałów**, przy zbieżności (?) których wszystkie zdolności nasze są zatrudnione i rozwijają się, ale sam ten **zespół jest dziełem konstrukcji i woli**[34].

A także:

> [...] życie osobiste **posługuje się całą historią jako swym organem** i tworzy w niej swój organizm[35].

W autobiografii, pisał Georg Misch[36], nieprzypadkowo przecież spośród literackich gatunków odznaczającej się największą płynnością, niedookreśleniem granic, historyczne życie dokonuje własnej, systematycznej wykładni, dzięki której również pogłębia się i wyzwala. U źródeł wszelkiej typologii „żywotów własnych" znajdujemy ludzką dziejową egzystencję, przeżywaną w jej wielorakich odniesieniach i zajmującą wobec siebie refleksyjną postawę. Pomiędzy strukturą tej historycznej egzystencji a formą autobiograficzną zachodzi odpowiedniość. Choć bowiem autobiografia służy nam za miejsce, z którego obserwujemy własne położenie w świecie, dokonujemy jego oceny z uwagi na kierujące nami obecnie cele – co wcale jeszcze nie oznacza, że zawsze zdajemy sobie sprawę z jej orientującej funkcji – pozostaje też rezultatem dotychczasowej praktyki życia. Natomiast dla nowoczesnej świadomości, w jej retorycznej sytuacji, autobiografia – teraz rozumiana już jako przemyślany projekt filozoficzny, nie zaś przedsięwzięcie, dla którego objaśnienia miałyby wystarczać motywy tak błahe, jak przyjemność płynąca z opowiadania o sobie, potrzeba wyznań, usprawiedliwienia się w oczach innych i przed sobą samym – staje się po prostu „naturalną" perspektywą.

Pamiętnikarska konwencja w pisarstwie autobiograficznym odznacza się dystansem do przedmiotu, tendencją do rejestrowania i porządkowania minionych doświadczeń. Samym tytułem książki, z zastrzeżeniem, że materiałem nie jest w niej tym razem przeszłość, lecz duchowa teraźniejszość, Brzozowski zdaje się wyznaczać sobie pozycję świadka w stosunku do samego siebie, umieszcza się – i to w po-

[34] Tamże, s. 8.

[35] Tamże, s. 10. Z wypowiedzi o Goethem potraktowanym przez autora jako „idea platońska".

[36] G. Misch *A History of Autobiography in Antiquity* Vol. I, II London 1950.

dwójnym sensie – poza wszystkimi określeniami, w jakich przedstawia się czytelnikowi, ale także sobie w *Pamiętniku*. Plessnerowska analiza granicznej pozycji aktora, odgrywającego pewną postać, może być pomocna dla unaocznienia tego, co tu zachodzi. Identyfikacja artysty z jego sceniczną kreacją, zauważa filozof, zakłada osobliwy projekt: „gra polega na koniecznym rozszczepieniu jaźni, którą aktor ma być grając swoją rolę”[37]. I w innym miejscu:

> [...] on sam jest środkiem, to znaczy rozszczepia się w sobie, ale aby pozostać w obrazie, pozostaje sam po tej stronie linii rozszczepienia, poza postacią, którą ucieleśnia. Nie może poddać się rozszczepieniu jak histeryk albo schizofrenik, musi kontrolować obrazowe ucieleśnienie i zachować w stosunku do niego dystans. Ten dystans jest warunkiem jego gry[38].

U Plessnera fenomen aktorstwa nabiera tym samym znaczenia „antropologicznego eksperymentu”, mówi nam coś o ludzkiej ekscentrycznej „naturze”, a wręcz demonstruje ją w tym, co w niej najbardziej podstawowe: jako „możliwość przedstawiania” własnego bytu.

Lecz projekt Brzozowskiego, który w pierwszej chwili nasuwa nam skojarzenia z tego właśnie rodzaju świadomym aktorstwem – wszak autor *Pamiętnika* w sposób zdumiewający, ale zawsze też z premedytacją, „staje się” w nim bohaterami intelektualnej historii, których podziwia, zwraca się do nas stylem heglowskim, pojęciami Goethego, Nietzschego, Carlyle’a, Sorela, Newmana, przejmuje koncepty studiowanych przez siebie krytyków literackich, bywa Meredithem lub Williamem Blakiem[39], ulubionymi literackimi figurami – radykalizmem dalece przekracza ów teatralny punkt widzenia.

---

[37] H. Plessner *Pytanie o conditio humana...* wyd. cyt. s. 210–211, 213.

[38] Tamże.

[39] Dystans cały czas przenika tu kolejne identyfikacje: „Newman niewątpliwie ulega jakiemuś procesowi we mnie” (S. Brzozowski *Pamiętnik* wyd. cyt. s. 11); „Pamiętam... chwilę z «Schellingiem» Kuno Fischera ...doznałem wrażenia wyjścia z ciała, z siebie” (tamże, s. 21); „Czasami pewne postacie żyją intensywnie we mnie na chwilę; wczoraj miało to miejsce z Sokratesem” (tamże, s. 109). O doświadczeniu lektury: „w czytelniku powieści wytwarza się pewne odrębne posłuszeństwo, pewien osobliwy, praktycznie określony, choć trudny lub niepodobny do ujęcia w teorii stan. Jest to stan duszy bardzo różny. Godzi się on nieraz z wielką bardzo domieszką dowolności, tj. czytelnik zdaje sobie sprawę, że **iluzja powstaje tu za jego przyzwoleniem**. Zdaje mi się jednak, że bezpośredni tragizm wyklucza tego rodzaju stan rzeczy. Możliwy jest on tam tylko, gdzie istnieje

Cel lektury, mówił Brzozowski, zostaje osiągnięty w chwili, gdy za sprawą trafnego słowa, wobec pewnej literackiej postaci[40] wytwarza się w czytelniku uczucie sięgające głębi jego człowieczeństwa, które skutkuje następnie „kreacją indywidualności"; „żywym człowiekiem", powołanym do istnienia z jednej strony przez doskonale opanowaną pisarską technikę, z drugiej zaś – dyspozycję po stronie odbiorcy dzieła[41]. Uwagą tą, jak się zdaje, można objąć u pisarza również najogólniej rozumiane uczestnictwo w kulturze. Lektura w tak szerokim sensie, a zatem także jako czytanie kulturowych treści, w której chodzi o to, aby „włączyć się w krążenie" cudzych myśli, wymaga ze strony odbiorcy trenowania się w trudnej sztuce aktorstwa: w lekturze istotne będą bowiem wyłącznie te uczucia i stany ducha, na które czytelnik daje sobie „świadome przyzwolenie". Aktor – jak wiadomo – „istnieje o tyle, o ile nad sobą panuje"[42].

Narracja *Pamiętnika* wydaje się tu pod każdym względem modelowym przykładem aktorstwa w wielkim stylu: z podziwem obserwujemy, jak jego autor swobodnie odgrywa we własnym myśleniu idee interesujących go bohaterów dziejów intelektualnych. Z uwagi na leżącą u jej źródła motywację – zrozumienie funkcjonowania „własnej natury myślowej" i jej wyzwolenie – okazuje się jednak znacznie poważniejszym zadaniem i w gruncie rzeczy egzystencjalnym projektem. Z pewnej szczególnej autobiograficznej formy projekt ten czyni dla siebie perspektywę „naturalną". Na czym polegałoby tu przekroczenie zwykłego aktorstwa?

---

pewna domieszka ironii, i subtelne uwagi Ch. Lamba o prawdzie gry aktorskiej mogą znaleźć zastosowanie i do tych zagadnień. Pewnego rodzaju fenomeny powieściowego **złudzenia powstają tylko przy świadomym przyzwoleniu czytelnika i wymagają tej świadomości.** To go zabezpiecza. [...] Stylizm i egotyzm mogą grać tu role czynnika wywołującego, tłumaczącego świadome przyzwolenie. W formie tej można zbliżyć się do tragizmu" (tamże, s. 128–129).

[40] Która w naszych rozważaniach odpowiada dobrze napisanej dla aktora roli.

[41] Por. tenże *Pamiętnik* wyd. cyt. s. 129: „cel jest osiągnięty, gdy w momencie intensywnej identyfikacji ujmiemy, nie zdając sobie sprawy, prawo krystalizacji danej jednostki, jej barwę psychiczną, żywą zasadę jej jedności, prawo rządzące jej fenomenami, i gdy to prawo stanie się dzięki magii słowa jakością naszego wzruszenia. Jeśli to zostało osiągnięte, jeżeli wzruszenie jest dostatecznie silne, jeżeli ma ono korzenie w głębszej naturze człowieka, powstaje to, co się nazywa kreacją indywidualności, żywy człowiek stworzony przez sztukę".

[42] H. Plessner *Przyczynek do antropologii aktora* [w:] tegoż *Pytanie o conditio humana...* wyd. cyt. s. 213.

Budując swoją sceniczną postać na planie pewnego wcześniejszego jej obrazu, autorskiego bądź zaczerpniętego z tradycji, aktor ucieleśnia się w nim przede wszystkim z uwagi na widza. A jeśli czyni przy tym własną sztukę obiektem refleksji, odkrywając w ten sposób „drogę widowiska", możliwość określania się słowem i gestem, jako najbardziej dla siebie podstawową, trwałą dyspozycję, dzieje się tak niejako „przy okazji". I również jeśli z pogłębionym rozumieniem własnej scenicznej sytuacji jego życie zawodowe zyskuje nowe eksperymentalne nastawienie, w którym regularnie sonduje on teraz dostępne mu, a wcześniej zakryte egzystencjalne możliwości, rezultaty poznawcze wciąż gromadzi się tu „mimochodem". Poprzez swe metamorfozy aktor „*in figuris* gra o ludzkie istnienie"[43], powiada Plessner. Lecz zgadzając się z nim w tym punkcie, musimy zauważyć, że dystans wobec roli, będący ich źródłem, oznacza w przypadku aktora panowanie nad nią zawsze wychodzące od innych wypracowanych już samookreśleń, w tym pozaprofesjonalnych; aktor ma za tło wielorakie funkcje pełnione przez niego w pozostałym zakresie życia. Dlatego też teatr wyłącznie w sposób przypadkowy stanowić może studium antropologiczne. W porównaniu z nim graniczne stanowisko autora *Pamiętnika* jest wyrazem praktykowania jednak bardzo szczególnej formy dystansu. W swobodnym nawiązaniu do Plessnera nazwijmy ją niemożliwą sztuką filozoficznej metamorfozy.

W rozmaitych rolach śledzimy tu bowiem stale kunszt aktorski filozoficznej świadomości, która – pouczona co do swej zawsze tylko historycznej i retorycznej sytuacji – staje się jednocześnie swoim własnym widzem, aby w systematycznym przyjmowaniu nowych określeń i znoszeniu kolejnych wcieleń zaprezentować się sobie samej w swej najgłębszej możliwości, niełatwej „naturze", wymagającej wysiłku: zdolności nieskończonego kreowania się i dystansowania wobec własnych twórczych manifestacji[44], co do której, a nasza jaźń była przecież znakomicie wykształcona filozoficznie, już Fichte zauważył, że jedynie w bardzo szczególnym sensie wolno nam o niej powiedzieć, iż bywa przedmiotem świadomości.

[43] Tamże, s. 223.

[44] Por. S. Brzozowski *Pamiętnik* wyd. cyt. s. 132: „Nie filozofia metodą krytyki literackiej, lecz krytyka metodą filozofii. Kto rozumie moje stanowisko, nie może być zdumiony. Krytyka wciąga do współpracy właśnie ukształtowane życie ludzkości".

> Gdy usiłujemy wytłumaczyć człowieka przez jakąkolwiek teorię świata, do którego należy człowiek i jego historia, nie możemy uczynić nic innego, jak tylko starać się **zapewnić nieograniczone znaczenie pewnej historii i pewnej literaturze. Są to problematy obyczajowości i smaku**. Metafizyka rozwikłana rozkłada się przede wszystkim na estetykę i etykę; czy może raczej biografię i historię etyczną[45].

Oto stan świadomości filozoficznej, za sprawą której w *Pamiętniku* realizowane są w celach poznawczych poszczególne utożsamienia – aktorska jaźń kontrolująca wchodzenie w rozmaite role. To, w oparciu o co panuje się nad wszelkimi odgrywanymi określeniami, okazuje się środkiem, pozwalającym w tej samej chwili zakwestionować te ostatnie. Ale dla autobiograficznego podmiotu, który prowadzi cały eksperyment, również ono pozostaje po prostu innym określeniem (retoryką i rolą). „Niemożliwość" projektu polega nie tylko na tym, że wszystkie te punkty widzenia należy utrzymać jednocześnie: przeżywać siebie w kolejnych określeniach, znosić je stanowiskiem świadomości historycznej, transcendować dla siebie wszelkie określenia. Chodzi tu i oto, że doświadczenie filozoficzne – bo tym jest *Pamiętnik* – tak radykalnie żądające przeżycia „bezdomności" intelektualnej, autor wybiera jako trwałą egzystencjalną perspektywę. I wybiera je z uwagi na życie.

„Myślenie u siebie samego jest samotne"[46], zauważył kiedyś Hegel. Nawet duch, gdy staje sam na sam ze sobą i traci wszelkie punkty oparcia, popada w przerażenie. Nie wie bowiem jeszcze – tłumaczy tę konfuzję filozof – gdzie chciałby się zatrzymać ani dokąd przychodzi[47]. Cóż dopiero podmiot *Pamiętnika*, któremu nie brak akurat świadomości, że w jego nowoczesnym przypadku wszelkie przystanki mogą być wyłącznie czasowe i niestosowną naiwność zdradza ten, kto spodziewa się, że orientując się na ich podstawie w continuum, zmierza we „właściwym kierunku", a także ten, kto ma nadzieję, że w tym ruchu odnajdzie to, co znikło:

> Tak się zachwycasz Bergsona filozofią, a nie chcesz zrozumieć, że to właśnie jej prawda: ten rwący się, rozsypujący się w popiół i ohydę ogień, to ciągłe

[45] Tamże, s. 112–113.

[46] G. W. F. Hegel *Encyklopedia nauk filozoficznych* Ś. F. Nowicki (tł.) Warszawa 1990 s. 57.

[47] Tamże.

> poczynanie, nigdy dna, nigdy przystani, wieczny bezład i wieczna walka z rumowiskami, to jest człowiek[48].

Świadomość, której punkt widzenia *Pamiętnika* w szczególny sposób pozwala przebywać samej ze sobą, zostaje również sam na sam z „próżnią". A jednak, choć wydawałoby się, że podobne, izolujące w stosunku do świata i siebie doświadczenie, jeśli nawet nie wyklucza czynu, dla praktyki musi mieć charakter zaburzający – czy bowiem codzienne życie nie zmusza nas do odgrywania społecznych i zawodowych ról z przekonaniem czy wręcz automatycznie? – u Brzozowskiego jak najbardziej pozostaje w związku z działaniem: „jeszcze nie zginąłeś, jeszcze nie straciłeś prężności myśli, teraz skup siły"[49], słyszymy.

> Gdy chcemy tworzyć w słowie, ukazuje się ono nam zawsze jako to, czym jest ono w znanym nam społeczeństwie. Słowo ma znaczenie wynikające z życia, jakie nas otacza, i gdy chcemy nadać mu znaczenie obce, odmienne, niespotykane w tym życiu, jest to praca prawie nadludzka, może niewykonalna. […] Znaczenie „słowa" wrasta w nas przez sam proces życia – jest ono dla nas, czym je życie uczyniło. […] Niestety, zastajemy istotnie świat, zastajemy siebie […]. Słowo nie ma absolutnych pozahistorycznych znaczeń. Jest to zawsze ułomny i ograniczony twór życia: ułomny i ograniczony nawet, gdy rozważamy je jako dzieło całego gatunku, ale jedyny. Rzeczywistość człowieka jest względna, niegotowa, nieskończona[50].

Człowiek działa w świecie w oparciu o rozmaite wyobrażenia na własny temat, które „mają strukturę sposobu wyrażania siebie"[51]. W słowach, które dla siebie znajduje, splatają się zawsze punkty widzenia biografii oraz historii ogólnej; niosą one także ze sobą określone postulaty etyczne, przekładające się na jego życie z innymi. Każda idea antropologiczna posiada praktyczne konsekwencje, ustawiając człowieka w określonym stosunku do rzeczywistości oraz do siebie. Z fundamentalnej niepewności własnej egzystencji i potrzeby orientowania się w niej wciąż na nowo powstaje dla niego konieczność

[48] S. Brzozowski *Pamiętnik* wyd. cyt. s. 84.

[49] Tamże. Uwaga następuje dokładnie po przytoczonej wyżej antropologicznej konstatacji.

[50] Tamże, s. 77.

[51] H. Blumenberg, wyd. cyt. s. 128.

stałej pracy nad retoryką, poprzez którą buduje on z otaczającymi go ludźmi oraz przedmiotami relacje o różnym natężeniu i uczuciowej barwie, przyjmuje i zaciąga moralne zobowiązania. Pozadziejowa perspektywa jest mu niedostępna i w każdym zakresie życia ugruntowany w słowie czyn obarczony będzie dla niego, ale też dla innych ludzi, ryzykiem. Autobiograficzny ogląd, który ustanawia jako „naturalny" dla siebie styl prowadzenia własnego życia, przywraca swobodę jego osadzonej na słowie egzystencji. Ukazując człowiekowi określającą go retorykę i stwarzając w ten sposób okazję do dokonania jej uczciwej oceny – na co potrzeba zawieszenia codziennej praktyki – daje się mu również poczucie, że zdolny jest inaczej urządzić ów „świat zastany", pomyślany dla niego przez innych. I gdy wymagają tego okoliczności, leży w jego mocy zakwestionować i zmienić utarte formuły, w jakich wyraża rzeczywistość. Pozostając w autobiograficznym stosunku do własnego życia, czuje się zdolny korygować jego linię.

Lecz problem etyki nie sprowadza się u tego autora wyłącznie do konkretnych praktycznych dyrektyw, wynikających z poszczególnych autowykładni, które – jako zawsze tylko historyczne – wymagają z naszej strony czujności, stałej kontroli i przeglądu. Sama bowiem retoryka okazuje się już etycznym wyborem. I także retoryka autobiograficznego dystansu posiada u Brzozowskiego charakter decyzji etycznej.

Jak człowiek patrzy na siebie, tak życie spogląda na człowieka, by zacytować tu, choć nieco dowolnie, stary koncept. Przeniknięcie się pewnym sposobem mówienia może zbliżać do poczucia, że moralny ład świata i empiryczne indywiduum łączy ze sobą coś wspólnego, lub przeciwnie – może od niego oddalać. Nie każda retoryka ma na względzie wzrost naszego zmysłu „samorządności" i prawdziwej samoodpowiedzialności. Autobiograficzny ogląd, retoryka (historyczno-retoryczna kondycja wyklucza wszak użycie pozaretorycznego narzędzia), która to właśnie ma na względzie – znosi poczucie oczywistości, towarzyszące zwyczajowym samookreśleniom. Pozwala człowiekowi doświadczyć wobec siebie niezbędnego refleksji nad samym sobą oddalenia oraz tego, że jako „próżnia" (podmiot autobiograficzny lub jaźń aktorska znajdujące się w pewnym sensie „nigdzie") w kwestii definicji nie wyczerpał on jeszcze wszystkich możliwości. Tym samym zaś wytwarza w nim „wolną przestrzeń" dla przemyślenia zrealizowanych do tej pory życiowych postaw, unaocz-

nienia ich samemu sobie po to, aby świadomie móc się za nimi opowiedzieć. A jeśli wymaga tego sytuacja i związane z nią poczucie moralne, stworzyć słowo bardziej stosowne dla nowych zadań i działań. Mimo że automatyzm egzystencji ulega przez to zakłóceniu, człowiek wie, że twórcze prowadzenie życia, mierzenie się z wyzwaniami rzeczywistości, wymaga takiej wewnętrznej przestrzeni i doznawania obcości w stosunku do własnej osoby. W tej postawie wobec siebie, którą nazywamy tu autobiograficzną, gra on z retoryką (bez której nie może się przecież obejść) o własne istnienie, bynajmniej niedające się utożsamić z wszystkim tym, czym było ono dla niego do tej pory. Deklaruje stałe przeżywanie siebie jako źródła wszelkich własnych działań.

Egzystencjalny projekt Brzozowskiego ma na celu coś więcej niż wyłącznie odzyskanie przez jednostkę swobody ruchu. Zachowanie przed oczyma niepokojącego obrazu ludzkiej kondycji, która pozbawiona jest substancjalnej tożsamości i w urzeczywistnianiu się nie natrafia na zasadnicze bariery, Plessner zalecał współczesności jako technikę samodyscypliny. Gdy wskazywał na „jasną i ciemną" stronę naszej ekscentrycznej „natury", nie chodziło mu wyłącznie o kwestie poznawcze; nie tylko to, czym jesteśmy, staje się u niego problemem, również to, do czego jesteśmy zdolni. Z podobną, wychowawczą i etyczną, intencją, z uwagi na powagę życia i odpowiedzialność za nie, tam, gdzie istnieje nieskończenie wiele dróg, autor *Pamiętnika* wybiera w stosunku do siebie nowoczesną autobiograficzną perspektywę, czyli trwały radykalny dystans jako jedyny możliwy organ samokontroli dla świadomości historycznej. Jedyną perspektywę odpowiadającą strukturze nowoczesnego ducha.

The Ideas We Live in – Stanisław Brzozowski's *Diary* as an Attempt at Anthropology in a New Philosophical Situation

The study analyzes Stanisław Brzozowski's *Diary* – an original form of philosophical discourse – in the context of contemporary philosophical anthropology: works by H. Plessner, A. Gehlen, and H. Blumenberg. The author insists that Brzozowski's *Diary* ought to be considered, along with those very authors, as a successful attempt at philosophical anthropology. It actually anticipates their conceptions, in addition to drawing the final philosophical conclusions from the concept of historical consciousness discovered by W. Dilthey.

Izabela Szyroka – e-mail: iszyroka@yahoo.com

PAULINA TENDERA

PLATOŃSKA *PAIDEIA* W PISMACH WŁADYSŁAWA STRÓŻEWSKIEGO[1]

W artykule przedstawiam kilka refleksji wokół problemów filozoficznych analizowanych przez prof. Władysława Stróżewskiego w książce *Logos, wartość, miłość*. Koncentruję się na zagadnieniach platońskiej nauki o pięknie oraz wartościach.

Gdyby ktoś postulował wyzwolenie europejskiej filozofii wieku XIX i XX spod panowania katolickiej ortodoksji, to zapewne należałoby przyznać mu rację. Gdyby jednak, co dziś często się zdarza, próbować wyciągać z tego – w mym przekonaniu – zbyt daleko idące wnioski, mianowicie, że oto mamy do czynienia z filozofią wolną i działającą w ramach (wreszcie!) własnych metod…, trzeba by chyba opinię tę potraktować ze wstępnym krytycyzmem, a może nawet niedowierzaniem. Wątpliwości budzi wielkie współczesne zamiłowanie filozofów do podejmowania ciągłych starań o pogodzenie własnych twierdzeń z rozstrzygnięciami nauk przyrodniczych. Podobnie jak w średniowieczu filozofia kłaniać się musiała teologii, tak dzisiaj, nie umniejszając żadnej z nich, kłaniać się ma nauce. Jakby nie wystarczyło to, że po-

[1] Artykuł opiera się na wykładach prof. W. Stróżewskiego zawartych w książce *Logos, wartość, miłość* (Kraków 2013).

dobnie jak w ramach filozofii ogólnej uprawiać można filozofię religii, tak samo uprawiać można filozofią nauki (z dobrym przecież skutkiem!).

Nie referuję tu żadnego szczegółowego stanowiska filozofii, moda na inspiracje przyrodnicze nie na wszystkich dyscyplinach filozofii odcisnęła równe piętno. Zresztą w każdej dziedzinie tej nauki jest miejsce na każdą metodę, również przyrodniczą. Nie w tym rzecz. Zaangażowanie w psychologizmy, fizykalizmy towarzyszy najczęściej rozmowom dydaktycznym odnoszącym się do postaw i światopoglądów współczesnych myślicieli, odbywanym również w gronach studenckich. Zadziwiać może na przykład to, że współcześni mogą powątpiewać w dokonania dawnych mistrzów filozofii, nie poczuwając się do pochylenia głowy i szacunku wobec geniuszu „dawnych czasów". Po cóż nam bowiem dzisiaj Platon, po co Hegel, po co Tomasz z Akwinu? Nie staną oni nigdy do rozgrywki o prawdę świata materialnego, nie podważą postanowień fizyki i chemii. Czy są więc szkodliwi? Czy należy ich skazać na zapomnienie?

Zacznijmy więc od początku. Powróćmy choć na chwilę do prawdy, o której już tu wspomniałam. Warto rozważyć, czy prawda ludzka (prawda przeznaczona człowiekowi) jest tym samym, co prawda przyrody. Na pewno wielokrotnie w życiu, patrząc na przyrodę, na jej piękno i harmonię, odczuwaliśmy przyjemność z samego faktu przynależenia do niej. To uczucie przyjemności jest czymś naturalnym i wyrażone zostało na wiele sposobów przez ludzi każdej kultury. Nasze zadomowienie w świecie, choć niepełne i niedoskonałe, bierze się z faktu wyłączności tego świata. Jedynie w jego ramach i prawach spełniamy się zewnętrznie jako ludzie, tu czasem też pozostawiamy po sobie elementy spoza tego świata – dzieła sztuki, kulturę, literaturę i inne. Nie są to przedmioty wrogie przyrodzie, ale wydaje się, że pochodzą one z innej rzeczywistości, gdyż pochodzą z głębi duszy człowieka. One również rządzą się swoimi prawami i wyrażają prawdę. Ta prawda jest inna od prawdy świata materialnego. Jest prawdą o człowieku i dla człowieka (wyłącznie dla niego).

W tak ujętej perspektywie odejście od prawdy o człowieku jest szczególnie bolesne na gruncie sztuki. Zwolennicy przewrotu zwanego dziś „końcem sztuki" postulują jej wyzwolenie od jarzma instytucji i kurateli ideologicznych ku sztuce wolnej i otwartej. Zapomina się jednak o tym, że to wyzwolenie opiera się również na „uwolnieniu" spod wpływu kultury ludzkiej (czym innym jest na przykład religia?)

i spod wpływu ludzkiego ducha w jego najwyższych przejawach. Dziś sztukę tworzy się łatwo, a nie ma w niej piękna, gdyż – jak mawiał Platon – jest ono rzeczą trudną. Ale wracając do kwestii końca sztuki – zjawisko to może zbyt pochopnie (przynajmniej gdy chodzi o konsekwencje) porównane zostało do zmiany paradygmatu naukowego. Innymi słowy, przełom, który zaszedł w dwudziestowiecznej sztuce, miał stanowić przykład zmiany paradygmatu w dziedzinie kultury, podobnie jak zachodziło to wielokrotnie w świecie nauki – Einstein, Newton, Kopernik… Kłopot z porównaniem polega tylko na tym, że koncepcja zmiany paradygmatu naukowego nie musi podważać przekonania o istnieniu prawdy, która na drodze (jednostajnego czy nie) rozwoju nauki będzie odkrywana i przybliżana. Innymi słowy, zmiany paradygmatów naukowych nie sprawiają, że praca naukowców jest bezsensowna lub bezcelowa (cel!), nie podważają też idei postępu w nauce. Tymczasem zastosowanie zasady „końca sztuki" połączonej z teorią zmiany paradygmatu skutkowało zaniknięciem poczucia celowości i sensowności twórczości artystycznej, a także zniosło zasadę postępu w dziedzinie sztuki. Dlaczego nauce udało się zachować celowość, a sztuce nie, choć prawo rządzące rozwojem jednej i drugiej dziedziny ma być takie samo? Może „maczał w tym palce" Hegel, zapowiadając faktyczny upadek sztuki? W takim razie był on nie tylko wielkim filozofem, ale i wróżbitą, ponieważ sama jego teoria filozoficzna nie zmusiłaby nas do porzucenia kategorii celu w sztuce – prawdy o człowiek i prawdy wyłącznie dla człowieka. Zresztą sytuacja z Heglem jest znacznie bardziej skomplikowana i o ile za pomocą jego teorii można tłumaczyć samo zjawisko przełomu w sztuce, to nie da się wytłumaczyć konkretnej formy i jakości współcześnie produkowanej sztuki. Sama zresztą nowa forma sztuki nie stanowi uzasadnienia dla porzucenia kategorii celu i prawdy w sztuce.

Zostaje więc prawda świata materialnego, w jej ramach i języku wielu współczesnych filozofów próbuje wyjaśniać, kim jest człowiek (używa się nawet dziś sformułowania „czym jest człowiek"). Tu może tkwi ważna prawda dzisiejszych czasów: czym jest człowiek? A kim był kiedyś? Współczesna filozofia, również filozofia sztuki, bratająca się z krytyką sztuki, często stawia to pierwsze pytanie, drugie nie pojawia się niemal wcale. Nawet nie dlatego, że nie stawiają go artyści, ale dlatego, że współczesnej filozofii sztuki brak narzędzi do odpowiedzi na tak trudne pytanie i bardzo chętnie przyklaskuje krytyce,

która – nie ukrywajmy – w głębokich studniach skarbów nie szuka. Krytyka jest prosta. Filozofia ma być i jest trudna!

Tu docieramy do sedna sprawy, mianowicie do źródła wiedzy o tym, kim jest człowiek, wokół czego skupiają się jego cele i pragnienia, gdzie realizuje się jego człowieczeństwo, co jest jego istotą. Logos, wartość, miłość – w tych trzech słowach można zebrać odpowiedź na wszystkie chyba pytania o człowieka. Może właśnie dlatego złożyły się one na tytuł najnowszej książki Władysława Stróżewskiego – *Logos, wartość, miłość*. Czym są dla nas dzisiaj? Jakie treści kryją? Dla mnie są po pierwsze platonizmem, wyrażają realizm ontologiczny, bo w Logosie kryje się prawda, w wartości dobro, a w miłości – na to porównanie pozwalam sobie śmiało za teoriami emanacyjnymi – piękno. Logos ujawnia prawdę o człowieku i prawdę dla człowieka, Logos jest dla człowieka; wartość jest Logosem realizowanym tu na ziemi, jest więc urzeczywistniana, dlatego stanowi dobro – jest dobrem samym, ale również dobrem ze względu na coś. I miłość – miłość powodowana jest pięknem, miłością lgniemy do tego, co piękne, miłujemy to, co piękne. Proponuję skupić się tu dłużej nad czterema z niemal trzydziestu samodzielnych prac, jakie zostały przekazane w książce prof. Stróżewskiego. Będą to: *Piękno transcendentalne*, *Druga medytacja o wyzwoleniu przez prawdę*, *O idei uniwersytetu* oraz *Problematyka piękna*.

Trudno zdać sobie sprawę, jak wiele na temat pojęcia i kategorii piękna powiedziała filozofia w przeszłości – pisma starożytne, średniowieczne i nie tak odległe, na przykład renesansowe. Jednym z ważnych walorów pism Stróżewskiego jest ów element uświadamiający – teksty Stróżewskiego pokazują w skrócie ogrom dorobku tradycji filozoficznej, nie umniejszając nigdy doniosłości tych dokonań. To dotyczy również zagadnień filozofii piękna: poszukiwania istoty piękna przeprowadzone w artykule *Piękno transcendentalne* dają obraz ustrukturowany, a jednocześnie bogaty. Metoda dociekania istoty piękna koncentruje się tu na typowo platońskim założeniu tożsamości piękna i bytu, które przenosi czytelnika z dziedziny estetyki wprost w obszar metafizyki. Tym sposobem rozważania wokół piękna rozwijają się na podstawie sądów ontologicznych. Sąd estetyczny, rozumiany jako sąd o pięknie, staje się sądem egzystencjalnym. Stwierdzając istnienie czegoś, zyskuje zaangażowanie aksjologiczne. Tu łączą się ze sobą w refleksji filozoficznej piękno, dobro i prawda, a estetyka staje się namysłem nad pozaestetycznymi wartościami.

Skąd więc zło i brzydota? – warto powtórzyć pytanie za św. Augustynem, niejako przewidując dalsze kroki autora. Stróżewski pisze: „upierałbym się przy zdaniu, że brzydota, zło nie sięgają metafizycznego poziomu istnienia”[2]. Brzydota występująca w świecie byłaby wtedy przeciwieństwem piękna zmysłowego, ale nie jest to przecież piękno tej samej jakości, co piękno metafizyczne, którego źródłem jest istota bytu jaśniejąca w postaci *claritas*. Owemu światłu życia i stworzenia nie może równać się piękno będące kategorią estetyczną. *Claritas* zdecydowanie nie stoi w jednym rzędzie z estetycznymi wartościami sztuki, lecz raczej współkonstytuuje samą treść bytu. Dlatego utożsamienie piękna (Piękna?) z bytem nie stoi w sprzeczności z zaistnieniem brzydoty i ułomności. Dzięki temu utożsamieniu zagwarantowana zostaje transcendentalność bytu i teraz o prawdziwym i pełnym pięknie mówić możemy jedynie w odniesieniu do Absolutu lub w jego objawieniach.

Jako kolejny walor prac Stróżewskiego wskazać chcę zasadniczość i określoność jego postawy filozoficznej. Co jest tu dla nas najważniejsze? Na przykład to, że człowiek jest wolny, że dobro istnieje, że byt także istnieje. Założenia takie mają wielki walor filozoficzny, są potrzebne, gdyż porządkują myślenie o świecie i pomagają utwierdzić się w wartościowości i sensie ludzkiego życia oraz jego działań. „Poznajcie prawdę, a prawda was wyzwoli”[3] – przypomina Stróżewski w swoim eseju *Druga medytacja o wyzwoleniu przez prawdę*. Choć artykuł ten nie dotyczy jedynie aspektów wiary, filozof wychodzi tu od religijnego rozumienia prawdy. Padają pytania o relację Stwórcy i stworzenia, o rolę człowieka i znaczenie jego wolności. Postawiony tu zostaje też mocny akcent na rozumienie Bożego dobra jako nawoływanie do zwrócenia się w Jego stronę i urzeczywistnienie realnej jedności bytu – to, co jest prawdziwe, trwa w Bogu, to, co jest fałszem, od Boga się odwraca. Ponowione zostaje odwieczne pytanie: „skąd zło?”. I przywołana nadzieja – „Chrystus zmartwychwstał jako pierwszy […] w Chrystusie wszyscy będą ożywieni” (1 Kor 15,20–22). Stróżewski stawia akcent na słowo „wszyscy”, traktuje je dosłownie: wszyscy oznacza bez wyjątku każdego. To postawa znamionująca nie tylko platonika, ale też człowieka renesansowego, ważne i wielkie słowa, znaczące o niepodważalnej jedności istnienia.

[2] Tamże, s. 83.
[3] Tamże, s. 112.

I kolejny walor pism Stróżewskiego: zaangażowanie w sprawy współczesne i codzienne oraz wielka pomoc w ponoszeniu duchowych trudów codziennych decyzji o charakterze zarówno moralnym, jak i zawodowym. Widzimy to dobrze w tekście *O idei Uniwersytetu*, inspirowanym Newmanowską pracą *The Idea of University* oraz Twardowskiego *O dostojeństwie Uniwersytetu*. Tekst stanowi nie tylko przypomnienie wielkich prawd i idei zawartych we wspomnianych dawnych pracach, ale przede wszystkim próbę odnowienia najważniejszych postulatów i celów samej instytucji, a nawet – jak określa to Stróżewski – idei uniwersytetu. A idee te są znakomite i wzniosłe, Uniwersytet jest tu określony jako instytucja powołana do zdobywania i przekazywania prawdy naukowej[4]. Stróżewski odnosi się więc krytycznie do wszelkich zakusów zrównania instytucji uniwersyteckich z rangą i funkcją szkół wyższych i ma bez wątpienia rację, mówiąc, że jedynie uniwersytet zakłada w swej istocie ogólność, powszechność oraz jedność i wspólnotowość wysiłków osób będących jego realnymi, a nie tylko nominalnymi częściami. Wspólnotowość i jedność uniwersytetu łączą się także z jego wielodziedzinowością: nie ma takiego przedmiotu nauki ani zjawiska, które nie mogłoby się stać przedmiotem badań i jedynie od środowiska naukowego i akademickiego zależeć powinna decyzja o podjęciu trudu odkrycia prawdy. Tu oczywiście zatrzymać się musimy na rzeczywistym stanie instytucji uniwersytetu. Stróżewski zwraca nam uwagę i przypomina, w jak dużym stopniu, niestety, kształt uniwersytetu zależy dziś od koneksji politycznych i wpływów finansowych. Uniwersytet określony jako instytucja stworzona do krzewienia i poszukiwania prawdy w niej samej znajduje swoje uzasadnienie. Prawda jest racją dostateczną badań naukowych. Słyszy się często modne dziś hasła „nauka dla gospodarki", „nauka dla postępu", nie słyszy się jednak wcale o postulacie nauki wolnej, nauki dla niej samej. Nie chodzi tu jednak o jednoznaczne sprzeciwienie się tym „reklamowym" hasłom, lecz przypomnienie, że każdy z nas żyje nie tylko dla innych, dla rozwoju cywilizacji i gospodarki, ale żyje również własnym życiem, którego jakość i wewnętrzne bogactwo powinno być dla nas niezmiernie ważne. Tej wartości nie da nam mnożenie dóbr materialnych, ale prawdziwa i bezinteresowna potrzeba poznawcza, której przedmiotem powinniśmy uczynić również nas samych. Zauważymy, że w wypełnieniu

[4] Por. tamże, s. 250.

wewnętrznej pustki niewiele może nam pomóc. Nieco pomaga nam tu filozofia, jednak działa podobnie jak sztuka, bowiem w znacznym stopniu uświadamia nieskończoną przestrzeń ludzkiego życia wewnętrznego. Pokonywanie kolejnych szczebli filozoficznej wiedzy wiedzie nas na ścieżkę niemających końca zmagań o prawdę. Wiele na ten temat dopowiadają słowa Adama Asnyka:

Ach! Gdzież są te złote dni,
którem miał obiecane
kiedym otwierał oczy,
gdy świat mi mówił: wstanę?

Gdzież są te złote dni,
co miały mym być udziałem?
Któż za mnie je otrzymał,
gdy ja ich nie dostałem?

Gdzież one się podziały?
W czyjeż upadły dłonie?
Mnie przeznaczone były,
kogóż się spytam o nie?

Któż za mnie był szczęśliwy?
Kto ciągnął z nich pożytek?
Bóg rzucił je na wodę,
we światła grę, na zbytek...[5]

Czwarty bodaj ważny walor pism Stróżewskiego to dydaktyka. Niewielu jest filozofów i nauczycieli, którzy z taką prostotą i łatwością mówią o sprawach doniosłych do ducha i rozumu ludzkiego. A o tym przecież zobowiązana jest mówić filozofia – o ideach, bytach, istotach i formach, a także o wartościach. Dlatego mówimy również w filozofii o rzeczach niedefiniowalnych, na przykład o pięknie:

Piękno – jeden z odwiecznych tematów filozofii i refleksji nad sztuką – po dziś dzień nie zdradziło swojej tajemnicy. Być może tajemniczość należy do jego istoty. I być może ona właśnie sprawiła, że słowo „piękno", którego in-

[5] A. Asnyk *Ach! Gdzież są te złote dni…* [online] http://poema.pl/publikacja/6111-ach-gdziez-sa-te-zlote-dni-dot-dot-dot [dostęp: 19.12.2013].

tencją było przecież – i jest – oznaczenie istoty piękna, samo stawało się coraz bardziej wieloznacznie i bezradne[6].

W artykule *Problematyka piękna* zawarto pełny i wierny opis tradycyjnej, platońskiej koncepcji piękna, uzupełnionej o jej różne wariacje i realizacje – mowa jest o pięknie transcendentalnym, ale i o kategoriach estetycznych, o definicjach piękna oraz o jego warunkach, a także o doświadczeniu. W tekście znajdujemy pełen wykład metodologii estetyki i filozofii sztuki. Pomimo przekraczania coraz to nowych tez i wątpliwości o pięknie, a także konieczności skonfrontowania się z przemianami estetyki wieków XVIII do XX, Stróżewski konkluduje artykuł jasno i jednoznacznie. Proponuje odpowiedź, która – jak sądzę – z wielu przyczyn bliska jest także nam: piękno polega na harmonii i blasku, jak mawiał Pseudo-Dionizy Areopagita, i polega ono – parafrazując Prousta – na jasnym widzeniu w zachwycie.

Zamykając swoje uwagi na temat książki Władysława Stróżewskiego, chciałabym powrócić do uwag zamieszczonych na początku artykułu. Mowa była tam o metodologii i o czasach, w których zmusza się filozofię do poddaństwa względem nauk fizykalnych, zapominając o jej znakomitym dorobku, jej metodzie i roli, jaką odgrywa nadal w kształtowaniu człowieka (*paideia*). Słowa wstępu prowadziły nas wprost do postawienia pytania: gdzie szukać wzorów filozoficznej postawy, filozoficznego myślenia i metody? Szukać jej można z pewnością w wielu miejscach, znajdzie się ją także w książkach Władysława Stróżewskiego. A ponieważ metoda, postawa i myślenie znamionują filozofa, Stróżewski nie tylko uczy filozofii, ale jest faktycznie wielkim Filozofem współczesnych czasów.

The Platonic *Paideia* in the Writings of Władysław Stróżewski

In this article I present a few reflections on the philosophical problems which are analyzed by Professor Władysław Stróżewski in his book *Logos, wartość, miłość* [*Logos, Value, Love*]. I focus on issues of platonic teaching on Beauty and Values.

Paulina Tendera – e-mail: paulina.tendera@gmail.com

[6] W. Stróżewski, wyd. cyt. s. 409.

DIANA WASILEWSKA

MIĘDZY EMPATIĄ A NAUKOWOŚCIĄ DYSKURSU KRYTYCZNEGO. MŁODOPOLSKIE I MIĘDZYWOJENNE STYLE ODBIORU TWÓRCZOŚCI KSAWEREGO DUNIKOWSKIEGO

Artykuł jest próbą porównania sposobów rozumienia i interpretowania sztuki w okresie młodopolskim i w krytyce międzywojnia. W tym celu autorka prezentuje konstelację tekstów krytycznych poświęconych jednemu artyście – rzeźbiarzowi Ksaweremu Dunikowskiemu, tworzącemu na styku obydwu epok. Przedmiotem uwagi nie są jednak same poglądy i opinie krytyków dotyczące twórczości artysty, ale przede wszystkim charakter obranego przez nich języka wypowiedzi, sposób prowadzenia dyskursu, a także kryteria wartościowania i ocen. Przyjrzenie się panującym w obu epokach stylom odbioru pozwoli wskazać zarówno na przekształcenia i zmiany następujące w krytyce artystycznej po I wojnie światowej, jak i utarte, a wciąż panujące schematy interpretacyjne i klisze językowe. Pozwoli to stworzyć bardziej złożony, unikający jednoznacznych rozstrzygnięć obraz krytyki tego czasu.

Zestawiając dokonania krytyczne przełomu XIX–XX wieku z twórczością międzywojnia, widzimy obrazy biegunowo odmiennych koncepcji sztuki i sposobów pisania: z jednej strony krytyka poetów, z drugiej – krytyka znawców. Czy mówiąc inaczej: krytyka impresyjna, pozbawiona ścisłych rygorów formalnych, oraz krytyka „naukowa", posługująca się jasno wytyczonymi kryteriami wartościowania

i ocen, rzetelną analizą. W owym potocznym mniemaniu jest, jak zwykle w takich przypadkach, zarówno ziarno prawdy, jak i spore uproszczenie. Prawdą jest niewątpliwie, iż krytyka okresu Młodej Polski[1] wykształciła specyficzny język do opisu i analizy dzieł sztuki (zarówno plastycznych, jak i literackich): język górnolotny, poetycki, nierzadko zawiły – niebędący jednak czystą „impresją", a więc dowolnym i niczym nieuzasadnionym rejestrem wrażeń odebranych w wyniku obcowania z dziełem[2]. Szukanie „wysokiego", literackiego języka stanowiło raczej konsekwencję ówczesnego myślenia o sztuce i powinnościach krytyki – ta ostatnia miała być bowiem nie tyle stosunkiem do twórczości, ile pełnoprawną twórczością. Musiała więc zerwać z językiem nauki i czerpać inspiracje z pokrewnych sobie dziedzin (przede wszystkim z poezji), tym samym ograniczając informacyjne i komunikacyjne zadania na rzecz funkcji ekspresywnej.

W celu zobrazowania specyfiki krytyki artystycznej Młodej Polski oraz ukazania prób jej przezwyciężenia poprzez poszukiwanie nowych metod analizy proponuję przyjrzenie się sposobom odczytania twórczości jednego artysty – taka „konstelacja" prac pochodzących z obu okresów pozwoli w bardziej dokładny sposób zobrazować podobieństwa i różnice między młodopolskimi a międzywojennymi sposobami interpretacji sztuk plastycznych, a tym samym ukazać koncepcję artystyczną wyłaniającą się z interpretacji poszczególnych prac. Przedmiotem analizy będzie więc nie tyle treść tekstów krytycznych, ile ich narracja, proces ujawniania znaczeń – czyli inaczej mówiąc, nie sam sens dzieła wydobyty przez krytyka, lecz także, a może nawet przede wszystkim to, jaki sposób patrzenia na dzieło ów sens generuje. Tak bowiem, za Michałem Głowińskim, rozumiem „styl odbioru" – jako kod, w obrębie którego realizuje się odbiór, świadectwo odczytania dzieła, ale też instrument oddziaływania na gusta publiczności. Styl odbioru to więc swego rodzaju interpretacja, zależna jednak od nastawienia (często apriorycznego) krytyka, i – co warto wyraźnie podkre-

[1] W odniesieniu do sztuki z około 1900 roku częściej używa się terminu „modernizm"– sądzę jednak, że ze względu na chronologiczną płynność tego terminu, używanego choćby w krytyce międzywojnia do określenia nowej, awangardowej sztuki – bezpieczniejszym terminem będzie mimo wszystko „Młoda Polska", rezerwowana zwykle dla historii literatury tego okresu.

[2] Na tę kwestię zwracał uwagę Michał Głowiński, uznając krytykę impresjonistyczną za marginalną w obrębie młodopolskiej wypowiedzi. Por. M. Głowiński *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej* Kraków 1997 s. 63.

ślić – niekoniecznie odpowiadająca stylowi omawianego utworu. To, inaczej mówiąc, rodzaj postawy krytycznej wynikającej ze świadomie wyznawanych poglądów, ale też z nawyków kulturowych czy obowiązujących tendencji estetyczno-ideologicznych. Styl odbioru to wreszcie z góry określony zespół oczekiwań skierowanych w stronę dzieła, ukierunkowujący odbiór i rzutujący na sposób jego oceny[3].

Wybór padł na teksty o sztuce Ksawerego Dunikowskiego z kilku powodów. Po pierwsze, to artysta czynny artystycznie od początku XX wieku. Ponadto, mimo pewnej zmowy milczenia w pierwszym etapie jego działalności, a potem szeregu napastliwych ataków w prasie młodopolskiej, zachowały się na temat jego sztuki liczne artykuły o charakterze syntetyzującym, powstałe w różnych okresach i reprezentujące różnorodne, a mimo to reprezentatywne zarówno dla okresu młodopolskiego, jak i międzywojnia modele interpretacji. I to one będą przede wszystkim stanowiły przedmiot rozważań. W dużej mierze poza polem zainteresowania pozostaną zaś typowe recenzje z wystaw, zawierające, ze względu na swój charakter, co najwyżej oszczędne omówienia poszczególnych dzieł.

. . .

Michał Głowiński, omawiając młodopolską krytykę literacką, za nadrzędne kategorie, oddające specyfikę jej dyskursu, uznał ekspresję i empatię[4]. Krytycy, twierdził badacz, chcąc sprostać dziełu jako ekspresji, poszukiwali tego, co najistotniejsze, najgłębiej ukryte, a tym samym niemożliwe do wydobycia poprzez suchą, beznamiętną analizę. Ich celem było jednak nie tyle oddawanie subiektywnych wrażeń wynikłych z obcowania ze sztuką, ile wniknięcie w duszę twórcy, by poprzez empatię, czyli emocjonalne współodczuwanie, zająć wobec dzieła to stanowisko, jakie on (twórca) wobec niego zajmuje. Modne wówczas teorie estetyki psychologistycznej, spopularyzowanej mię-

[3] Tenże *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej* Kraków 1977. W odniesieniu do krytyki artystycznej termin ten stosowali choćby Waldemar Okoń (*Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii* Wrocław 2002) czy Maria Poprzęcka (*Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku* Warszawa 1986).

[4] M. Głowiński *Ekspresja* wyd. cyt. s. 30, 74.

dzy innymi przez Theodora Lippsa, dodatkowo stymulowały takie myślenie[5].

Strategia empatii to więc najczęstszy z dających się zaobserwować w młodopolskiej krytyce sposobów interpretacji, obecny w równym stopniu w ówczesnych analizach sztuk plastycznych. Wśród tekstów poświęconych Dunikowskiemu ekspresyjno-empatyczny model krytyki reprezentuje choćby artykuł Jana Kleczyńskiego opublikowany na łamach „Krytyki" w 1911 roku. „Każde dzieło żyje duchem artysty, który je stworzył" – pisze autor, wyjaśniając swój sprzeciw wobec sztuki realistycznej jako „tępego, bezmózgiego przesądu artystycznego"[6], rządzącego się prawami natury, a nie własną logiką, zrodzoną w wyobraźni. Prawa wyobraźni, która przetwarza duchowe stany artysty w kształt rzeźbiarski, stanowią dlań jedyną sankcję bytu sztuki przez duże S, jej siła zaś jest zasadniczym argumentem na rzecz uznania geniuszu rzeźbiarza. „Potężna moc wyrazu", przekonuje Kleczyński, jest efektem wizji zrodzonych w duszy artysty, a dokładnie „pewnym wyczutym z głębi duszy, w głębi serca i twórczej wyobraźni poczętym ruchem objaśnionym, opowiedzianym w rzeźbie z żelazną logiką kształtu, w którym wszystkie płaszczyzny […] są nieomylnie na swoich miejscach"[7]. Uzasadnieniem owej nieomylności, polegającej na nadaniu najwłaściwszego, a nawet jedynie możliwego kształtu swym pracom, jest, zdaniem krytyka, szczerość artysty odtwarzającego w sztuce wizje własnej duszy:

> Wiemy, że istnieją twory innych rzeźbiarzy, które również posiadają wyraz, a jednak nie bije od nich taka moc. W tych innych tworach wydaje się, że rzeźbiarzowi majaczą zaledwie kształty tworzone, u Dunikowskiego zaś nie ma wątpliwości. On je ujrzał takimi. W innych jest coś niepewnego, niedokończonego, przeczuwanego zaledwie – ten zaś wie, że to było takie właśnie – jasno, bezwzględnie nam mówi o tym[8].

[5] M. Głowiński dowodzi, iż nazwisko niemieckiego estetyka było wówczas dość dobrze znane w Polsce, powstała też na jego temat niewielka broszurka, napisana przez jezuitę, S. J. Rutkowskiego (*Estetyka T. Lippsa* Kraków 1911). Również zdaniem Johna Fizera „teoria wczucia" Lippsa osiągnęła szczyt swojej popularności właśnie w latach 1895–1905 (J. Fizer *Wczucie: epifenomen wiążący jakoby podmiot z przedmiotem* [w:] tegoż *Psychologizm i psychoestetyka. Historyczno-krytyczna analiza związków* Warszawa 1991 s. 62–74).

[6] J. Kleczyński *Rzeźba współczesna* „Sfinks" 1908 nr 12 s. 110.

[7] Tenże *Rzeźby Dunikowskiego* „Krytyka" XIII 1911 nr 2 s. 85.

[8] Tamże, s. 85. W swoich wcześniejszych tekstach, publikowanych w 1908 roku na łamach „Sfinksa", a zebranych później w książkowej pozycji pt. *Rzeźba*

Zdaniem Głowińskiego szczerość jest w koncepcji krytyki młodopolskiej warunkiem artyzmu, warunkiem jedności formy i treści – nie stanowi kwestii konkretnych doświadczeń, nie jest bowiem sprawą biografii, lecz psychologii – wiąże się ze „strukturą duszy”[9]. Kleczyński, chcąc podkreślić swe przekonanie o prawdziwości odtworzonych przez Dunikowskiego wizji oraz wczuć się w psychikę artysty, w źródła zapładniające jego sztukę, rezygnuje momentami z własnego języka, pozwalając „przemówić” rzeźbiarzowi:

> Straszne to zjawy? – ha, trudno – jam ujrzał powagę i przerażenie życia. Ujrzałem nędzę boskich istot, których wychudłe kształty nemezis jakaś skazała na zagładę – i patrzcie, jak się męczą – jaki ból zaciska te wąskie usta, ściąga tę cudną twarzyczkę na podobieństwo więdnącego kwiatu i tak tę główkę cierpiącą, jak kwiat pochyla. Naga jest – w ręku trzyma małego embriona – zdaje się pytać ze śmiertelną powagą – zamyślona, po co ta istota nowa miałaby żyć i cierpieć jak ja[10].

Przytoczony fragment pokazuje, jak za pomocą mowy pozornie zależnej krytyk wyjaśnia genezę, ale też pewną konieczność formalną dzieła, tym samym tworząc swoisty opis rzeźby (chodzi o *Ewę I*), przeprowadzony metodą „wczucia”. Podobne zabiegi pojawiają się w tekście jeszcze dwukrotnie – w żadnym jednak miejscu Kleczyński nie przeprowadza klasycznego opisu dzieła, nie podaje nawet tytułów omawianych prac – interpretacja, co charakterystyczne w krytyce tego okresu, zdecydowanie góruje nad informacją – tu jednak mamy do czynienia z interpretacją szczególną, traktującą dzieło procesualnie,

---

współczesna, gdzie osobnego omówienia doczekały się również prace Dunikowskiego, Kleczyński sytuuje artystę na tle „najśmielszych duchów polskich”: Szopena, Mickiewicza, Słowackiego i Wyspiańskiego – widząc w ich dziełach zmagania jednakich sił. Tu również podkreśla nieomylność kształtów rzeźb Dunikowskiego, bezwzględność w poszukiwaniu najsilniejszego wyrazu jego idei – uznając to za właściwość jednostek wybranych, których dzieła mogą stać się nie tylko wyrazem indywidualnej duszy, ale też swoistą transpozycją zmagań ducha narodowego. Taka wersja młodopolskiego ekspresywizmu nieobca była też innym krytykom tego okresu, m.in. S. Brzozowskiemu, i jak twierdzi Głowiński, nie stanowiła sprzeczności z podnoszoną jednocześnie rangą indywidualizmu. Por. M. Głowiński, wyd. cyt. s. 39.

[9] Tamże, s. 45.

[10] J. Kleczyński *Rzeźby Dunikowskiego* wyd. cyt. s. 85.

będącą bardziej opowieścią o tworzącym autorze, o motywach jego działań, niż o obiektywnych, sprawdzalnych cechach artefaktów[11].

Nieco inną strategię znajdujemy w pracach Cezarego Jellenty[12] i Eligiusza Niewiadomskiego[13]. Łączy oba teksty koncepcja dzieła sztuki – będącego już nie tyle wyrazem indywidualnej duszy artysty, potęgi jego osobowości, lecz tworem symbolicznym, syntezą problemów ogólnoludzkich, egzystencjalnych. Obaj krytycy dostrzegają w twórczości rzeźbiarza ilustrację dramatycznych konfliktów współczesnego świata, obraz tragedii ludzkiego bytu, „syntezę ludzkości schyłkowej". Jellenta jednak, jako krytyk wychowany na naturalizmie *Wędrowca*, nie do końca aprobuje „udziwnione" kształty tych rzeźb, składając to na karb niedojrzałości twórcy. Niewiadomski zaś wszelkie poszukiwania formalne i odstępstwa od naśladownictwa natury traktuje, pod wpływem koncepcji Taine'a, jako wymóg konieczny, będący konsekwencją warunków historyczno-geograficznych współczesnego człowieka[14].

Oba teksty różni także tok prowadzonej narracji. Jellenta, w wypowiedziach metakrytycznych opowiadający się przeciwko zarówno metodzie impresjonistycznej, jak i afirmatywnej, wiernej i rezygnują-

[11] Kleczyński kontynuował praktykę krytyczną także w okresie międzywojennym. W 1931 wydał książkę pt. *Idea i forma*, w której omawiał m.in. twórczość Jana Matejki. Jak sam zaznacza we wstępie, ów tekst został napisany ponad 20 lat wcześniej i opublikowany w „Sfinksie" w 1909. Wersja z lat 30. zupełnie jednak nie odbiega od pierwotnej, co dowodzi stałości poglądów autora, ale też stosowanych przezeń metod analizy – ów tekst o Matejce jest również raczej opowieścią o artyście niż omówieniem poszczególnych prac.

[12] C. Jellenta *Rzeźby Dunikowskiego* [w:] tegoż *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne* Kraków 1912 s. 105–106 (pierwodruk „Ateneum"1903).

[13] E. Niewiadomski *Sztuka niedoli* „Tygodnik Ilustrowany" 1908 nr 9 s. 173–174.

[14] Niewiadomski przeprowadza m.in. rozróżnienie między sztuką grecką a współczesną – wynikające z odmienności warunków geograficznych i właściwości rasy: w pierwszej widząc pogodę i niezmąconą radość życie, w drugiej zaś wyraz niedoli, czyniący z artysty igraszkę niepojętych sił. Taine podobnie, w sztuce widział przede wszystkim wyraz ogólnych tendencji danego czasu: „aby zrozumieć dzieło sztuki, artystę, grupę artystów, trzeba odtworzyć dokładnie ogólny stan ducha i obyczajów czasu, do którego przynależą. Tam znajduje się ostateczne wyjaśnienie, tam tkwi pierwsza przyczyna, która determinuje resztę" (por. H. Taine *Filozofia sztuki* Warszawa 1896 s. 33). Na gruncie historii i teorii sztuki podobne poglądy znajdujemy choćby w koncepcji „woli twórczej" A. Riegla czy „ducha czasu" M. Dvořáka.

cej z własnego języka krytyce[15], w praktyce stosuje jednak impresyjne, beletryzujące opisy, będące swoistym, luźnym wprowadzeniem do omawianych prac rzeźbiarza, które niejednokrotnie przedstawia tak, jak gdyby w dalszym ciągu były w trakcie tworzenia: „Ciżba nagich ciał wkopuje się w skałę, wświdrowywa się w ziemię […] z mozołem […] – a ponad ich głowy z żywiołu tego wyrasta powoli i wznosi się majestatycznie jutrzenkowa postać sztuki, natchniona i zaklęta […]"[16]. Krytyk nie rezygnuje także z metody wczuwania się w dzieło – czyni to jednak nie po to, by wniknąć w psychikę artysty, która te dzieła spłodziła, lecz aby wyrazić duchowe rozterki, emocje będące udziałem przedstawianych osób. W tym celu następuje swoiste udramatyzowanie opisu, mające oddać przebieg wewnętrznych zmagań postaci:

> Oto znów człowiek […]. Chowa się w skupienie własnej myśli. Przysiadł tak, jakby chciał, żeby wszystko, co idzie, co mogłoby go zawadzić, zaczepić, przeszło ponad nim; skurczył się w sobie, głowę wcisnął w ręce, w oczy swoje wpakował cały mózg, całe natężenie ducha, ale to, czego unika i przed czym ucieka – kobieta, natręt, intruz, wróg […] – nasiada mu na kark, przeszkadza i dręczy swą obecnością[17].

Inaczej natomiast pisze krytyk o dziełach, których w pełni nie aprobuje – tu metoda empatii zdaje się zawodzić, Jellenta analizuje wówczas dzieła dokładniej, dbając przy tym o informacyjną funkcję tych rzeczowych, acz sfunkcjonalizowanych, bo podporządkowanych ocenie opisów.

W tekście Niewiadomskiego brak beletryzacji, brak też śladów negatywnej oceny, która w artykule Jellenty prowadziła do pęknięcia jednolitego toku narracji. Przeciwnie, krytyk, podobnie jak Kleczyński, nie poddaje pod ocenę zasadności wyboru poszczególnych kształ-

---

[15] Por. C. Jellenta *Bizantynizm a krytyka* [w:] tegoż *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne* Kraków 1912 s.136–148.

[16] Tenże *Rzeźby Dunikowskiego...* wyd. cyt. s. 105.

[17] Tamże, s. 106. Opisywanie dzieła w kategoriach procesualnych to, jak dowodzi M. Głowiński, jedna z cech właściwych ekspresyjnemu sposobowi ujmowania sztuki. Jest to jednocześnie koncepcja bliska teorii H. Bergsona, według którego istnienie dzieła sztuki polega na jego wielokrotnym tworzeniu się od nowa w każdym momencie estetycznego istnienia. Por. I. Wojnar *Wstęp* [w:] J. Dewey *Sztuka jako doświadczenie* Wrocław 1975.

tów rzeźb Dunikowskiego, uznając je za pewną wewnętrzną konieczność artysty: „Albowiem oprócz prawdy zewnętrznej istnieje w sztuce inna i głębsza od tamtej: prawda wewnętrzna, zgodność formy z Ideą, w duchu poczętą”[18]. Zbieżność poglądów twórcy i krytyka na świat, a co za tym idzie pełna afirmatywność zarówno w stosunku do poruszanej problematyki, jak i jej formalnej realizacji, przenika cały ton dyskursu. Niewiadomski ujawnia swój podziw bądź bezpośrednio wyrażonymi ocenami, bądź poprzez utożsamienie, polegające na zatarciu granicy między tym, co przynależne dziełu, a jedynie wydobyte przez krytyka, a jego własnymi poglądami:

> Ziemia przestała być ogrodem rajskim. Dziś nie jest nawet Golgotą ani Ogrójcem, ale jakimś niechlujnym śmietnikiem ludzkim. Życie zbyt zeszło ze szlaków boskich, bogowie o nim zapomnieli. Nie ‘krynicą rozkoszy’ jest, ale jakąś lichą parodią, wielkim, nieobjętym teatrem marionetek[19].

Krytyk wydaje się więc nie tyle pisać o dziele, ile „pisać dziełem”[20] – stąd owo zmetaforyzowanie dyskursu, unikającego analiz formalnych, a w efekcie specyficzny, eseistyczny na poły charakter tego tekstu.

Reasumując, omówieni powyżej młodopolscy krytycy, bez względu na to, czy twórczość Dunikowskiego interpretowali jako wyraz duszy artysty, czy też jako symbol ogólnoludzkich tragedii, wydobywali ów sens poprzez empatię jako swoistą formę rozumienia, polegającą na utożsamieniu się z dziełem bądź kreującym je podmiotem twórczym. Wczucie i utożsamienie jako środki prowadzące do duchowego zbliżenia z badanym przedmiotem, ogarniania od wewnątrz jego znaczenia, sytuują tych krytyków w pobliżu romantycznej hermeneutyki Schleiermachera oraz teorii wspomnianego już Theodora Lippsa.

Warto się teraz przyjrzeć, jak w stosunku do powyższych schematów interpretacyjnych przebiega analiza dzieł Dunikowskiego w krytyce dwudziestolecia – a więc na ile teksty te powielają i kultywują utarte strategie interpretacji, na ile zaś proponują nowe odczytania za pomocą odmiennych metod badawczych.

---

[18] E. Niewiadomski *Sztuka niedoli* wyd. cyt. s. 173.

[19] Tamże, s. 174.

[20] Określenie to przejmuję od M. Głowińskiego, zdaniem którego owo „pisanie dziełem”, nierzadkie w młodopolskiej krytyce, jest konsekwencją utożsamienia się krytyka z interpretowanym utworem.

Stanowisko piszących wówczas o sztuce było dość jasno określone – już w pierwszych latach po wojnie, a nawet na krótko przed jej końcem. W swych teoretycznych wystąpieniach niemal jednogłośnie wskazywali oni na konieczność stworzenia nowego języka krytycznego, nowych metod analizy – opartych o jasno sformułowane kryteria i uzupełnionych przez oszczędny w środkach opis. W związku z tym swe uzasadnienie straciła też naczelna w młodopolskiej krytyce kategoria szczerości, niwelując tym samym znaczenie ekspresyjnego modelu sztuki. Postulat wczuwania się w dzieło w celu dotarcia do jego najistotniejszych, bo najgłębiej ukrytych właściwości nie zniknął jednak zupełnie z ówczesnych wypowiedzi. Konieczność rozumienia poprzez współczucie podkreślała Stefania Zahorska, uznając tę właściwość krytyki za istotniejszą od ferowania wyroków i ocen[21]. W jej rozumieniu empatia nie służy jednak podporządkowaniu języka krytyki językowi dzieła – co w tekstach omówionych młodopolskich interpretatorów skutkowało beletryzacją, mową pozornie zależną, wreszcie swobodnie prowadzoną narracją. Co więcej, Zahorska dopuszcza też możliwość „węszenia i wyczuwania w dziele tego, o czym artysta nic nie wie"[22] – istotne jest więc nie tylko dążenie do oddania intencji twórcy, ale też tego, co powstaje poza jego świadomością, a co daje się odczytać poprzez analizę form plastycznych. Zahorska domaga się więc od krytyki porzucenia utartego arsenału terminologicznego: dawnych, wypróbowanych frazesów, rażących swą bezsilnością i nieadekwatnością w obliczu rodzących się zmian w sztuce. Domaga się zbudowania nowych kryteriów i nowej metody.

Jednak, co słusznie zauważył Wojciech Głowala, „działanie metakrytyczne jest rodzajem marzenia istniejącego nieco obok praktyki, jest rodzajem uświadomionej mitologii krytyki i literatury"[23], rządzi się więc własnymi prawami, a w każdym razie, co pokazała nie tylko historia dwudziestolecia, niekoniecznie podąża w parze z praktyką krytyczną. Dlatego też w celu zweryfikowania powyższych tez proponuję ich egzemplifikację na podstawie tekstów kilku piszących wów-

[21] S. Zahorska *Twórczość i świadomość* „Wianki" 1919 nr 3 s. 13. Samą metodę wczuwania się w dzieło sztuki (*Einfünlung*), zaproponowaną przez Lippsa, Zahorska uznała zresztą za błędną, choć doceniła dokonanie niemieckiego estetyka w zakresie rozumienia „mowy plastyki". Por. A. Pilch *Symbolika form i kolorów. O krytyce artystycznej Stefanii Zahorskie*j Kraków 2004 s. 58.

[22] S. Zahorska *Twórczość i świadomość* „Wianki" 1919 nr 3 s. 14.

[23] W. Głowala *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna* Wrocław 1986 s. 7.

czas o Dunikowskim krytyków: Mieczysława Tretera, Mieczysława Wallisa, Tytusa Czyżewskiego, Stanisława Woźnickiego oraz Przecława Smolika. Zaczniemy od tego ostatniego, gdyż obszerny tekst, który opublikował Smolik w „Sztukach Pięknych" w 1926 roku, pozostaje pod pewnymi względami najbliżej młodopolskiego dyskursu krytycznego i realizuje znany nam już ekspresyjny model interpretacji sztuki.

Zgodnie z młodopolskim duchem stoi Smolik na stanowisku bliskiej emocjonalnej więzi krytyka z omawianą przezeń twórczością. Sprzeciwia się więc sposobom pisania o sztuce przede wszystkim przez pryzmat tradycji artystycznej: doszukiwania się wpływów, inspiracji, zapożyczeń itp. – co, jak twierdzi, nie tylko nie przyczyniłoby się do wyjaśnienia, ale nawet mogłoby zaciemnić, „oziębić do cna stosunek do dzieła i do artysty, co wszakże nie może być zadaniem krytyki"[24]. Smolik nie unika sytuowania prac Dunikowskiego w szerszym kontekście kultury europejskiej, podważa jednak sensowność metody ograniczającej się jedynie do kwestii wpływologii i stylistycznych zapożyczeń – artysta, jego zdaniem, w naturalny sposób podlega:

> [...] ogólnym wpływom epoki, czyli ducha czasu i usymbolicznia w swej sztuce jej dążenia, walki, triumfy i klęski, zainteresowania i tęsknoty. Charakterystyczne cechy ducha czasu wyrażają się więc nie w jednym dziele i nie w jednym artyście, ale nakładają pewne wspólne piętno na całą twórczość współczesną, występując najdobitniej w dziełach i twórcach dla danej epoki najbardziej typowych[25].

Dunikowski, mimo iż wpisuje się własną twórczością w ogólnego ducha swych czasów, jest zdaniem Smolika artystą na wskroś indywidualnym – stąd zajmuje krytyka przede wszystkim proces przemian zachodzących w jego twórczości. Jednak – choć analizuje głównie formalną stronę dzieł rzeźbiarza (ich kompozycję, kształt, dynamikę) – nie sama analiza tych aspektów ma dlań znaczenie nadrzędne. Przeciwnie, forma jest tu istotna jako wyraz określonych treści – stanowi jedynie narzędzie zrozumienia osobowościowych przeobrażeń artysty.

[24] Tamże, s. 437.

[25] Tamże, s. 437. Smolik wydaje się być wierny tej tradycji historii sztuki (reprezentowanej m.in. przez Maksa Dvořáka), która czerpiąc inspiracje z myśli heglowskiej, pojmowała dzieje sztuki jako historię realizowania się ludzkiego ducha w materii („duch czasu" jako nadrzędna kategoria wyjaśniania dzieł sztuki).

Wbrew cytowanym powyżej ironicznym głosom Irzykowskiego Smolik broni postulatu szczerości twórcy, szczerości rozumianej jako wyrażanie poprzez dzieło indywidualnej prawdy, wewnętrznych przeżyć czy wizji[26]. I zgodnie z tym stwierdzeniem interpretacje Smolika redukują się właściwie do odczytywania dzieł Dunikowskiego jako objawu konfliktów i rozterek duchowych artysty:

> Jego niespokojna, pełna sprzeczności i gwałtownych uniesień dusza […] wyrzuca z siebie raz po raz, niby z krateru wulkanu, ogromne bryły – kompozycje, wyrażające […] wewnętrzny bunt i niepokój gwałtownika, szturmującego niebo i ziemię[27].

Poszczególne etapy twórczości, przeobrażenia, jakie dostrzega krytyk w kształtowaniu rzeźbiarskiej bryły, tłumaczy także zmianami wewnętrznymi, psychologicznymi, wynikającymi z chęci uspokojenia, wyciszenia czy okiełznania własnego ja, domagającego się uprzednio tak gwałtownych form. W tym szuka Smolik przyczyn podjęcia przez artystę realizacji rzeźb zdobiących portal kościoła oo. Jezuitów w Krakowie:

> Poznajemy tu Dunikowskiego […] jakżeż innego, nowego – dzięki zupełnemu owładnięciu samym sobą na rzecz powagi i harmonii dzieła zbiorowego. Szczęśliwie […] oswobodziła go ewangelia z wewnętrznych udręk i niepokojów[28].

Monumentalność formy, wybór tematyki religijnej, jak też stylizacja, której dopuszcza się Dunikowski choćby w swych rzeźbiarskich portretach paryskich – wszystko te aspekty są, zdaniem krytyka, dowodem panowania nad sobą, wewnętrznego spokoju i większej uwagi artysty.

---

[26] Smolik pisze: „Wszelkie bowiem ‘upiększanie’ rzeczywistości w dziele sztuki jest tylko niedopuszczalnym kłamstwem, ale nie inną, nowa, indywidualną prawdą, której się istotna sztuka zawsze od artysty domagała i domaga. Ta rzeczywistość inna, którą podaje w swym dziele szczery artysta, musi być jego wewnętrznym przeżyciem, jego wizją, jego prawdą”. P. Smolik *Xawery Dunikowski* „Sztuki Piękne” 1926/27 nr 12 s. 433.

[27] Tamże, s. 436.

[28] Tamże, s. 432–433.

Podobnie do swych młodopolskich poprzedników tworzy więc Smolik duchowy portret twórcy, pogłębiony ogólnym obrazem jego czasów. W sposobie prowadzenia dyskursu nie widać jednak u krytyka właściwych tamtym interpretatorom strategii, świadczących o emocjonalnym stosunku do sztuki, o dążeniach do opisu środkami mającymi jej wielkość oddać w możliwie najwierniejszy sposób. Smolikowi obca jest metoda wczuwania poprzez utożsamianie się z dziełem i choć omawia twórczość autora *Jarzma* przez pryzmat jego wewnętrznych, duchowych stanów, to jednak (co w młodopolskich tekstach raczej trudno znaleźć) argumentuje swe psychologiczne interpretacje licznymi komentarzami biograficznymi. Co więcej, to wydarzenia z życia artysty i towarzyszące im przemiany duchowe jego czasów są czynnikiem porządkującym dyskurs, stanowią punkt wyjścia do omawiania poszczególnych etapów twórczości rzeźbiarza. Widzimy więc, że choć podąża on drogą wytyczoną przez młodopolskich interpretatorów sztuki Dunikowskiego – przede wszystkim Kleczyńskiego[29], podobnie jak on ujmując twórczość artysty w kategoriach ekspresji jego duszy – to jednak zarówno terminologia, nacechowanie stylistyczno-retoryczne tych tekstów, jak i sposób prowadzenia krytycznego dyskursu są zupełnie różne.

Biegunowo odmienne stanowisko prezentuje zaś Tytus Czyżewski, który w swym tekście z 1932 roku interpretuje twórczość Dunikowskiego przede wszystkim w kategoriach relacji z widzem. Krytyk podkreśla ekspresyjną wielkość tej sztuki, nie pyta jednak o przyczyny takich rozwiązań, nie szuka wyjaśnień w psychice i nastrojach rzeźbiarza, ani tym bardziej w jego biografii. Nie interesuje go geneza tych dzieł ani wszelakie powiązania z tradycją artystyczną i współczesną rzeźbą Europy. Tym, co go zajmuje, jest jedynie rodzaj i siła emocji, jakie wzbudzają w odbiorcy:

> Widz staje przed tymi ‘kontorsjami’ formy zalękniony i zdziwiony. Czasem patrząc na ten tłum rzeźb Dunikowskiego zdaje się, że potwory te runą na widza i jak potężna lawina przygniotą go do ziemi. Ten dziki szał kompozycji graniczy z obłąkaniem czy genialnością i udziela się widzowi, budząc w nim utajone dźwięki jakiejś muzykalno-rzeźbiarskiej symfonii[30].

[29] Smolik zresztą wielokrotnie cytuje w swym tekście Kleczyńskiego, przyznając słuszność jego interpretacjom.

[30] T. Czyżewski *Wizje Dunikowskiego* „Kurier Polski” 1932 nr 58 s. 3.

Czyżewskiego interesuje forma (choć nie w rozumieniu klasycznym) i to w niej dopatruje się estetycznych emocji, jakie stają się udziałem odbiorcy. Cały dyskurs prowadzi więc w ten sposób, by wydobyć tylko elementy podkreślające siłę wyrazu tych rzeźb i rolę przeżycia estetycznego – stąd też stosowane przezeń, a nacechowane emocjonalnie wyrażenia deskryptywne, jak „nieprzyjemne", „obrzydliwe", „uderzające", które odnoszą się do percepcji, nie zaś do wsobnych cech artefaktów.

Podobnie, to jest od strony reakcji widza, oddziaływania na jego emocje i wrażenia, opisuje prace Dunikowskiego Stanisław Woźnicki:

> Rzeźba Dunikowskiego od razu wywołuje w widzu wysoki ton napięcia psychicznego, bierze nas siłą swej ekspresji wybuchowej, potencjałem nastroju. […] Ciemna próżnia oczodołów wraz z cieniami pod czołem oraz nieregularny krój cieni na ustach – to przede wszystkim pociąga naszą uwagę i decyduje o wrażeniu. Dopiero potem zaczynamy widzieć samą formę jako taką (nie cienie padające) […]. Mimo woli też powrócimy do efektu zasadniczego, do upiornego kontrastu światła i cieni w oczodołach[31].

Pisanie o wrażeniowych aspektach sztuki nie wynika tu tylko z silnego ładunku ekspresyjnego omawianej pracy. Zestawiając *Bolszewika* z kontrastowo opracowaną rzeźbą Henryka Kuny, krytyk nie porzuca bowiem perspektywy odbiorczej – analizuje nie tyle wsobne cechy dzieła, co odmienny rodzaj wrażeń, jakie towarzyszą jego percepcji. Stąd charakterystyczne określniki i zwroty („uwadze naszej narzuci się", „wzrokiem obejmiemy", „zauważymy, pociągnie nas" itp.), za pomocą których podmiot krytyczny, wypowiadając się w pierwszej osobie liczby mnogiej, zaprasza czytelnika do współodczuwania przeżywanych emocji, narzucając mu przy tym kierunek i sposób czytania dzieła. „I naraz odczujemy – konkluduje myśl krytyk – żeśmy już podpadli pod wpływ czaru treści duchowej tej głowy, że już dobitnie do nas przemawia jej wyraz cichy i skupiony"[32].

Czyżewski i Woźnicki, interpretując twórczość Dunikowskiego, poszukiwali nierelacyjnego, „bezdomnego", jak by to określił Janusz Sławiński, sensu i znaczenia jego dzieł, nie próbowali lokować ich na tle innych artystów, kierunków czy stylów w sztuce, szukać zależno-

[31] S. Woźnicki *Od malowniczości do linearyzmu («Sztuka» i «Rytm»)* „Południe" 1924 nr 1 s. 3–14.

[32] Tamże, s. 4.

ści czy inspiracji. Pozostałe teksty zaś – Wallisa i Tretera – sytuują twórczość rzeźbiarza w kontekście szerszym, w relacji do układów zewnętrznych: biografii, konwencji, czy paradygmatów typologiczno-genologicznych. Dlatego też niebagatelną rolę odgrywa w tych tekstach analiza formalna[33], która stanowi najczęściej punkt odniesienia dla wydobywanych znaczeń, a jednocześnie jest sfunkcjonalizowana, podporządkowana pewnym odgórnym założeniom i stanowiskom badaczy.

Zacznę od prac Mieczysława Wallisa powstałych między 1923 a 1932 rokiem. W pierwszej, będącej omówieniem monograficznej wystawy Dunikowskiego w warszawskiej „Zachęcie"[34], krytyk koncentruje swoją uwagę niemal wyłącznie na znalezieniu w tej twórczości ogniwa spajającego ją z tradycją polskiej sztuki. I choć już na wstępie przyznaje artyście odosobnione miejsce na tle rzeźby polskiej, dostrzega w jego dziełach etapy odpowiadające poszukiwaniom artystyczno-literackim Stanisława Wyspiańskiego. Wyróżnia w dorobku obu twórców trzy warstwy: naturalizm, stylizację i absolutyzm artystyczny. Wallis nie skupia się jednak na drobiazgowej analizie porównawczej poszczególnych dzieł – wydobywa jedynie najogólniejsze cechy stylowe, różne sposoby osiągania piękna, akcenty dowodzące oryginalności i nieograniczonej woli twórczej obu artystów.

W ostatnim artykule, zatytułowanym *Myśli o Dunikowskim*[35], krytyk zastosował inną strategię – porównał bowiem dzieła Dunikowskiego z twórczością Henryka Kuny, tym razem jednak szukając nie wspólnych, lecz odmiennych dla obu artysty rozwiązań formalnych. Surowa, brutalna, dorycka sztuka autora *Jarzma* uzyskała tu miano monumentalnej – w przeciwieństwie do delikatnej, refleksyjnej, kameralnej sztuki Kuny. Właściwie cały tekst jest peanem na cześć Dunikowskiego, którego krytyk uznaje za pierwszą, i to na skalę świato-

[33] Nie będę tutaj szczegółowo rozwijać kwestii rozumienia przez krytyków poszczególnych pojęć, w tym m.in. formy, gdyż jest to zagadnienie nazbyt obszerne, wykraczające poza ramy niniejszego studium. Pisząc o analizie formalnej, mam na myśli zarówno opisywanie kształtu czy materiału, jak i wszelkich sposobów wykonania determinujących daną postać dzieła.

[34] M. Wallis *Xawery Dunikowski (Wystawa w warszawskiej „Zachęcie")* [w:] tegoż *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1925* Warszawa 1959 s. 279–283 (pierwodruk „Przegląd Warszawski" 1923 nr 25).

[35] Tenże *Myśli o Dunikowskim* [w:] tegoż *Sztuka polska*... wyd. cyt. s. 280–284 (pierwodruk „Kultura" 1932 nr 10/15).

wą, postać w dziejach rzeźby. Uzupełnia ten sąd w dalszej części wywodu *explicite* wyrażanymi ocenami oraz określeniami w stylu: „wielkość", „umiejętność syntetycznego ujęcia", „przenikliwa intuicja duszoznawcza", „siła wyrazu", „subtelna wrażliwość na kolor", „porywająco piękne polichromie". Wallis wskazuje tutaj na liczne inspiracje artysty – jednak te związki służyć mają raczej ukazaniu wyjątkowości rzeźbiarza, który nie poddał się fascynacjom, lecz swobodnie korzystając z dorobku wielu kultur, potrafił stworzyć własny i zdaniem krytyka niepowtarzalny styl plastyczny. Właściwie cały tok dyskursu prowadzony jest w sposób mający tę wielkość ukazać – krytyk przygląda się sposobowi, w jaki artysta deformuje rzeczywistość, opisuje kolorystykę jego dzieł, wskazuje na siłę wyrazu, syntetyczność ujęcia, pomysłowość i nowatorstwo kształtów – nie szukając jednak w tych rozwiązaniach formalnych wyrazu określonych treści.

Nieco inną strategię przyjmuje Wallis w tekście ogłoszonym na łamach „Robotnika" w 1923 roku. W dalszym ciągu mają miejsce porównawczo-typologiczne rozważania, w tym wypadku nie stanowią jednak czynnika porządkującego dyskurs. Krytyk ukazuje poszczególne etapy twórczości artysty, czyni to jednak po to, by wniknąć w wewnętrzne motywy tych poszukiwań, wynikające z potrzeby wypowiedzenia bogatej treści wewnętrznej: „Dunikowskiemu […] triumfy w dziedzinie portretu nie wystarczają. Nękają go odwieczne zagadnienia metafizyczne […]. W szeregu rzeźb symbolicznych usiłuje on dać wyraz tym dręczącym go niepokojom i trwogom"[36]. W innym miejscu przy omawianiu głów dla sali wawelskiej Wallis pisze:

> Przed Dunikowskim stanęło zadanie wielkie acz wdzięczne. Zawsze jednym z jego pragnień było tworzenie dzieł w ścisłym związku z architekturą; nadto lata ostatnie były w jego życiu okresem intensywnych studiów i eksperymentów nad portretem; toteż z całym zapałem wziął się do nowego dzieła[37].

Jak widzimy, krytyk momentami porzuca analizę by – jak w powyższych cytatach – skupić się na samym artyście – jego rozterkach, wewnętrznych zmaganiach, wyborach, nawet biografii. Jednak także tutaj poza polem zainteresowania badacza pozostaje interpretacja „treściowej", symbolicznej zawartości dzieł, światopoglądowego prze-

[36] Tenże *Rzeźby Ksawerego Dunikowskiego* „Robotnik" 1923 nr 126 s. 11.
[37] Tamże, s. 12.

kazu, jaki za sobą niosą – a więc tego, co najczęściej nurtowało młodopolskich krytyków. Dzieje się tak nawet w przypadku wczesnych prac Dunikowskiego, które bardziej poddają się analizie symbolicznej. Wallis co prawda przyznaje, że liczne prace rzeźbiarza są w swej wymowie niejasne, robią „wrażenie zagadek, do których potrzeba klucza"[38] – mimo to jednak nie podejmuje się ich rozszyfrowania, przechodząc do tych jasno wytłumaczalnych dzieł, które poddaje dość dokładnemu opisowi i analizie formalnej.

Tekst ten, w porównaniu do dwóch omówionych powyżej, prezentuje więc nieco inny schemat interpretacyjny, wzbogacony o nowy, psychologiczno-biograficzny kontekst, wyjaśniający swoistość twórczości Dunikowskiego. Warto przy tym podkreślić, iż badacze międzywojnia zaliczają najczęściej Wallisa do umiarkowanie subiektywistycznego, psychologicznego nurtu estetyki, ujmującego dzieła jako ekspresję określonego człowieka, interpretowaną w oparciu o wiedzę o jego życiu i osobowości[39]. W praktyce krytycznej jest jednak Wallis zwolennikiem, choć jak widzieliśmy, nie do końca konsekwentnym, przezwyciężania psychologizmu na rzecz analizy formalnych, przedmiotowych własności artefaktów[40]. W swojej książce *Przeżycie i wartość* określa autor dwa etapy docierania do sensu dzieła, które chyba najlepiej oddają istotę stosowanego przezeń modelu interpretacyjnego. Pierwszy to przybranie wobec omawianej twórczości określonej postawy psychicznej, wniknięcie w dzieło zgodnie z intencją twórcy, podążanie śladem jego intuicji. Następnie postawa rozumiejąca, objawiająca się szukaniem zbieżności między właściwościami przedmiotów przedstawionych a opartymi na zasadzie podobieństwa wyglądów elementami przedmiotów zewnętrznych. Wreszcie, w przypadku trudności w zastosowaniu siatki powiązań relacyjnych, odnoszenie się do pierwiastków komentujących, jak literatura, legenda czy mit[41].

[38] Tamże.

[39] Por. K. Rosner *Poglądy estetyczne Mieczysława Wallisa* [w:] B. Dziemidok *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939* Warszawa 1975 s. 157–186.

[40] Co charakterystyczne, tego tekstu nie zamieścił Wallis w swym wyborze tekstów krytycznych z zakresu sztuki międzywojnia.

[41] M. Wallis *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce (1931–1949)* Kraków 1968. W swych poglądach Wallis zdaje się być bliski semiotycznym teoriom szkoły lwowsko-warszawskiej. Wyraźnie odcina się zaś od intuicjonizmu Diltheya, o którym m.in. pisał swą rozprawę doktorską – przeżycie jest dlań ważnym etapem rozumienia, leży jednak poza „aktem rozumienia", który może mieć charakter wyłącznie intelektualny. Por. K. Piotrowski *Wallisowska*

Własną postawę jako krytyka i znawcy sztuki określił też wyraźnie Mieczysław Treter w studium *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego dzieł*. Zajmowane przezeń stanowisko to:

> [...] obiektywizm estetyczny, oceniający dzieła sztuki przede wszystkim ze względu na ich cechy czysto formalne «ze względu na ich 'artystyczność'», zgłębiający istotną zawartość sztuki nie tylko wyłącznie uczuciowo, lecz także na drodze intelektu, na drodze estetycznej kontemplacji, rozważający twory artystyczne w historycznej perspektywie[42].

Treter występuje tu przede wszystkim jako przeciwnik subiektywnej krytyki, opartej na impresjonistycznej metodzie interpretacji i oceny dzieł sztuki, na kryteriach dowolnych, niczym nieuzasadnionych, wynikających jedynie z gustów i upodobań piszących. Dlatego też w swej pracy będzie dążył do precyzyjnego omówienia twórczości rzeźbiarza poprzez sytuowanie go w szerokim kontekście tradycji artystycznej, ale też w oparciu o wiedzę z zakresu psychologii sztuki. Emocjonalne podejście do dzieł połączone z fachową, drobiazgową niekiedy analizą, wsłuchanie się zarówno w treść, jak i w „tajemny język, jakim przemawia każda wielka rzeźba"[43] – to wyróżniki znamionujące metodę jego krytyki.

Punktem wyjścia rozważań Tretera przy omawianiu twórczości Dunikowskiego jest dokonane przezeń rozróżnienie na sztukę wielką, monumentalną, i małą, konkretyzującą. Cechy tej drugiej to dynamizm, drobiazgowość charakterystyki, bogactwo profilów, niespokojny, ruchliwy kontur. Z kolei za właściwości sztuki monumentalnej uznaje krytyk całkowitą koncentrację, pomijanie mniej istotnych szczegółów, syntetyczność, uogólnienie form, wyrazistość konturu i sylwetki. Z pewnością na poglądy Tretera i przyjęty przezeń model interpretacji niemały wpływ wywarła teoria Adolfa Hildebranda, którego *Problemy formy* były w latach 20. i 30. XX wieku jedną z najpopularniejszych książek o sztuce[44]. Hildebrand za naczelną zasadę rzeźby

---

teoria rozumienia sztuki [w:] *Wobec sztuki. Historia, krytyka, teoria* Lublin 1992 s. 97–107.

[42] M. Treter *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb* Lwów 1924 s. 8.

[43] Tamże.

[44] Por. A. Wrońska *O monumentalności w polskiej teorii i krytyce rzeźby dwudziestolecia międzywojennego* „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego" 1994 nr 8 s. 93–105.

monumentalnej uznał ograniczenie się do jednego widoku, który skupia w sobie wszystkie formy, stworzenie jednolitej płaszczyzny, właściwej dla odbioru z oddalenia. Echa tych poglądów widać wyraźnie w tekście Tretera, zwłaszcza gdy pisze on o dziełach monumentalnych (których nie odnosi wyłącznie do rzeźby pomnikowej) jako silnie skonsolidowanych, zwartych i konsekwentnych w formie, dających wrażenie ogólne dzięki zasadniczemu, wszystko obejmującemu konturowi. Takie cechy dostrzega krytyk w twórczości Dunikowskiego, która od swych początków jawi mu się jako dążąca do owładnięcia formą, do osiągnięcia kształtów monumentalnych. Dlatego też cały wywód przeprowadza on w ten sposób, by te przejścia, kolejne etapy poszukiwania właściwej formy, ukazać: począwszy od uproszczeń, eliminacji zbędnych szczegółów, poprzez stylizację, na stereometrycznej konstrukcji skończywszy.

Zgodnie z wytyczonym stanowiskiem nie ogranicza się krytyk wyłącznie do analiz formalnych, wzbogacając je o badanie symbolicznej czy metafizycznej warstwy dzieł, komunikowanej przez nie wizji świata. Jednak omawianie treści nie stanowi celu samego w sobie, a przynajmniej nie w niej dopatruje się krytyk znaczenia i wielkości Dunikowskiego – te interpretacje służą głównie wyjaśnieniu obranej przez artystę formy. Treter próbuje tu udowodnić, iż bogactwo poruszanych przez rzeźbiarza problemów wymusza niemalże poszukiwania nowych kształtów plastycznych:

> Wyobraźmy sobie ten sam motyw [chodzi o *Fatum*] opracowany po rzeźbiarsku w normalnych granicach zwykłego naturalizmu, z zachowaniem rzeczywistych kształtów i proporcji ludzkiego ciała. Cóż zobaczymy? Powstanie grupa dwóch zapaśników, zwyczajna scena walki między dwoma, nierówną obdarzonymi siłą, atletami. Z wielkiego symbolu, pozbawionego wszelkich cech przypadkowych i zmiennych, z metafizycznej koncepcji artysty – nie pozostanie ni śladu[45].

Niekiedy jednak w wywodach krytyka to emocjonalność bierze górę nad intelektem, osłabiając tym samym założony „obiektywizm estetyczny". By oddać „niezwykłą siłę wyrazu" niektórych rzeźb, próbuje

[45] M. Treter, wyd. cyt. s. 27. Tu Treter zbliża się nieco do koncepcji Kleczyńskiego, choć przyczyn wyboru antynaturalistycznych kształtów nie tłumaczy szczerością artysty, lecz koniecznością wynikającą z podjęcia złożonej tematyki symbolicznej – w obu przypadkach, a odwrotnie niż choćby u Smolika, treść dzieła jest argumentem poprawności formalnej.

Treter, wzorem swych poprzedników, wniknąć w istotę dzieł niemal od środka, to jest wczuć się w emocje towarzyszące przedstawianym postaciom – symbolom:

> Oto zamierająca postać zwiędłej kobiety, z której wyłania się, żywiołowym pędem ku górze, nowe życie. W przeklętym łańcuchu wiecznego bytu, znów jedno ogniwo skończone – powstaje nowe, które również obumierając, zamykając się w sobie, stworzy następne. Matka spełniła swe posłannictwo, jakie los jej wyznaczył. Dała początek nowemu życiu, które ponad nią wylata, które rośnie wzwyż z taką rozkoszą, jak gdyby już wiecznie trwać miało. A matka więdnie, zamiera, bo już nikomu, ni dziecięciu nawet swemu, niepotrzebna. Takie będzie jej smutne przeznaczenie[46].

Podobnie jak młodopolscy interpretatorzy, Treter sięga też do psychologicznych motywów rzutujących na wybór określonych form i poruszanych zagadnień – co tłumaczy pojawienie się charakterystycznych określeń: „Dunikowski doszedł do wniosku", „nie mógł inaczej", „był zmuszony", „jego dusza kazała mu szukać", „wnet poczuł, że stoi na rozdrożu dróg" itp. Z drugiej strony krytyk nie zapomina o wyznaczonej sobie roli znawcy, przewodnika po sztuce Dunikowskiego – stąd zwroty do czytelnika („spójrzcie", „a teraz przypatrzcie się..."), które z kolei osłabiają retorykę utożsamienia z opisywanym dziełem.

Książka Tretera jawi się więc jako twór specyficzny, będący swoistym konglomeratem jakości wynikających z wyłożonych na wstępie założeń krytycznych ze zwalczaną młodopolską metodą interpretacji. Mamy więc z jednej strony nacisk na rolę formalnych aspektów w budowaniu znaczenia dzieła, z drugiej zaś – nadanie procesowi twórczemu charakteru intuicyjnego i emocjonalnego[47].

. . .

Powyższe teksty, choć pokazują jedynie wycinek złożonego obrazu krytyki dwudziestolecia, pozwalają wskazać zarówno na przekształcenia w stosunku do młodopolskich strategii interpretacyjnych, jak i akcenty wspólne, zacierające ów z pozoru spolaryzowany obraz krytyki obu epok. Wart podkreślenia jest przede wszystkim fakt, iż

[46] Tamże, s. 22.

[47] W czym Treter zdaje się sytuować blisko estetyki Benedetta Crocego, na którego zresztą powołuje się w swej książce.

krytycy dwudziestolecia, mimo większego nastawienia na indywidualne dzieła, z uwzględnieniem przede wszystkim ich aspektów formalnych, nie wyrzekają się do końca myślenia o sztuce w kategoriach ekspresji „duszy" artysty. Młodopolski psychologizm nie znika w krytyce międzywojnia – a jedynie niekiedy zmienia swój charakter, domagając się uzasadnienia poprzez wsparcie się na informacjach zaczerpniętych z biografii twórcy. Ponadto, w wielu omawianych przykładach międzywojennych interpretacji równorzędną wobec omówień gotowych, skończonych dzieł wydaje się próba wniknięcia w intencje artysty, w charakter jego twórczych decyzji. To jednak, co wśród badaczy dwudziestolecia jest jedynie środkiem ku głębszemu zrozumieniu przemian opisywanej sztuki, w przypadku młodopolskich krytyków wydaje się być celem nadrzędnym. W tekstach Jellenty, Niewiadomskiego czy Kleczyńskiego widzimy bowiem wyraźną tendencję do wniknięcia w dzieła niejako od wewnątrz, by poprzez emocjonalne współodczuwanie – czy to indywidualnych doznań artysty, czy przedstawianych przezeń kwestii ogólnoludzkich – zająć wobec omawianego dzieła stanowisko tożsame ze stanowiskiem twórcy. Temu służyła strategia empatii, a więc współ-czucia z artystą, strategia, która w takiej formie znika niemal zupełnie z tekstów międzywojnia. Sądzę, iż kluczem do zrozumienia tej różnicy jest nie tyle wzrost świadomości krytycznej, ile przede wszystkim odmienna koncepcja dzieła sztuki – a tym samym krytyki – jaka wyłania się z tych tekstów. W Młodej Polsce przeważa myślenie o sztuce jako o tworze zagadkowym i niepowtarzalnym, będącym dziełem geniuszu – krytyk, chcąc dotrzeć do najgłębszych pokładów znaczeń, musiał przybrać wobec niego postawę współodczuwającą, podporządkować swój język „językowi" dzieła, wniknąć w emocje towarzyszące jego powstawaniu. Co więcej, w ówczesnej koncepcji dzieła sztuki ów proces twórczy jest istotniejszy od swego gotowego, fizycznego wytworu – tym samym większe znaczenie przypada przeżyciu estetycznemu (nie zaś aktowi poznania dzieła), co w konsekwencji rzutuje na procesualny charakter krytycznego dyskursu.

W dwudziestoleciu z kolei dominuje typ krytyka-fachowca, który zakłada wobec sztuki postawę rozumiejącą – żeby dotrzeć do jej sensów, nie wystarczy dlań wczucie, konieczne jest też poznanie reguł, jakie sztuką rządzą, znajomość szerokich kontekstów: konwencji artystycznych, osobowości czy biografii artysty. Dlatego przedmiotem zainteresowania i źródłem wydobywania sensów jest forma dzieła

i dlatego też język, jakim operuje ówczesny krytyk, w pewnym sensie dominuje nad dziełem, podporządkowuje go własnym kryteriom, własnej wizji sztuki. Widać to choćby w kreacji podmiotu krytycznego, który w tekstach międzywojnia ujawnia się dużo częściej, otwarcie feruje swoje opinie, a także zwraca się bezpośrednio do widza, próbując przekonać go do swoich racji.

Mimo to jednak przedstawione wyżej próby interpretacji twórczości Dunikowskiego dowodzą, iż jasno wytyczone cele nie zawsze szły w parze z praktyką krytyczną, zaś droga do wykształcenia nowego języka i nowych metod okazała się bardziej złożona i kręta, niż się to powszechnie wydaje.

Between Empathy and Scientific Discourse in Art Criticism. Xawery Dunikowski and "Styles of Perception" During Young Poland and Interwar Periods

This article is an attempt to compare the ways of understanding and interpreting art during the late 19th and early 20th century with the art criticism of the interwar years. To this end, the author presents an array of critical texts devoted to a single artist-sculptor, Xavier Dunikowski, who was active at the junction of the two eras. The focus of attention, however, is not only on the critics' views and opinions of the artist's work, but also on the nature of their language of expression, their discourse, and their criteria of evaluation. A look at the styles of reception predominant in each era will allow the author to pinpoint the transformation of art criticism that took place after World War I, as well as the prevailing patterns in the language of interpretation. This will make it possible to paint a fuller, more complex image of the art criticism of that time.

Diana Wasilewska – e-mail: diana.wasilewska@gmail.com

BEATA ZGODZIŃSKA

GRANDVILLE A ŚWIAT MUZYCZNY – WCZORAJ I DZIŚ

W artykule przedstawiony jest Grandville (1803–1847) – francuski rysownik, karykaturzysta i ilustrator (między innymi *Bajek* La Fontaine'a, *Podróży Guliwera* Swifta i *Dzieł* Balzaca) oraz autor książki *Inny świat*, w której słowo i obraz to bardzo przemyślana całość. Za życia popularny, po latach zapomniany, od czasu do czasu przypominany (m.in. przez surrealistów, a 50 lat temu przez francuskiego krytyka Pierre'a Restany'ego), nadal nie jest artystą szeroko znanym.

Szerzej znane są niektóre jego dzieła, gdyż spopularyzowane zostały przez projektantów okładek płyt grup rockowych Queen (ryc. 4 i 5) i Alice in Chains (ryc. 10). Na tylnej stronie okładki albumu *Innuendo* wykorzystano rysunek z *Innego świata*, ilustrujący finał koncertu, w którym ofiklejda (niegdyś popularny instrument) wybuchła niczym bomba i wyrzuciła z siebie nuty (ryc. 8 i 9). Tematyka muzyczna pojawia się w różnych pracach Grandville'a. Może to być karykatura Berlioza zatytułowana *Koncert na salwę armatnią* (ryc. 14). Muzycy wykonujący *Koncert na parę* (z *Innego świata*; ryc. 15) wyglądają niczym odlane z żeliwa elementy maszyn i urządzeń hal fabrycznych, ich głowy to wydobywająca się z szyj-rur para wodna. Grandville tworzył w „wieku pary i elektryczności", nie dziwią więc nawiązania do zmieniającego się świata doby pierwszej rewolucji przemysłowej.

---

5 września 1963 roku ukończono druk książki Grandville'a *Un Autre Mond*e [Inny Świat][1]. Była to faksymilowa edycja pierwszego wyda-

[1] W nawiasach kwadratowych podaję dosłowne tłumaczenia tytułów wydań francuskich, siłą rzeczy nie zawsze zgodne z różnymi wydaniami polskimi. „Inny

nia książkowego Fourniera z 1844 roku, uzupełniona grafiką Maksa Ernsta i wstępem Pierre'a Restany'ego. Wydania podjęła się oficyna Les Libraires Associés; ukazało się wówczas 3500 egzemplarzy numerowanych, przeznaczonych dla członków Club des Libraires de France[2], oraz 150 egzemplarzy oznakowanych H.C. dla współpracowników.

We wstępie Restany (francuski krytyk, w latach sześćdziesiątych minionego wieku duchowy przywódca nowego realizmu) porównał Grandville'a do Achillesa – obaj życie mieli krótkie, a sławę zyskali szybko. Jednak pamięć o czynach Achillesa trwa nieprzerwanie od czasów zmagań pod murami Troi, a Grandville szybko popadł w zapomnienie. Warto zatem przedstawić kilka faktów z jego życia i drogi artystycznej – tym bardziej, że sławny stał się już w wieku dwudziestu kilku lat[3]. Jean Ignace Isidore Gérard, bo tak brzmi jego prawdziwe imię i nazwisko, urodził się w 1803 roku w Nancy. Jego ojciec – Jean-Baptiste Gérard – był miniaturzystą. Gérard senior do swojego nazwiska dodał nazwisko rodziców: Grandville (aktorów na dworze Stanisława Leszczyńskiego w Nancy). Z czasem to samo zrobi Gérard junior i właśnie jako Grandville stanie się w swoim czasie bardzo znany (ryc. 1).

Czternastoletni Jean Ignace Isidore, przerwawszy naukę szkolną, rozpoczął praktykę zawodową w pracowni ojca. Wtedy wykonał pierwsze karykatury – ich bohaterami byli klienci ojca. W 1825 roku zamieszkał w Paryżu, gdzie zatrudnił się w atelier miniaturzysty Mansiona. Zawiedziony brakiem sukcesu w atelier malarskim Hippolyte'a Lecomte'a oraz zniechęcony tym, że Mansion bezprawnie sygnował jego 52 karty do gry *La Sybille des salons* [Sybilla salonów], myślał nawet o powrocie do Nancy – pozostał jednak w stolicy.

Wykonał pierwsze karykatury techniką litografii, która najwyraźniej odpowiadała jego temperamentowi artystycznemu. Od sierpnia 1828 roku do czerwca roku następnego ukazało się w zeszytach 71 litografii barwnych z cyklu *Métamorphoses du jour* [Przemiany dnia].

Świat" piszę z wielkich liter, tak jak Grandville w oryginale; we współczesnych opracowaniach francuskich pisownia jest różna.

[2] Egzemplarz numer 85 znajduje się w zbiorach biblioteki Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, nr inw. K-II-9007.

[3] Dane biograficzne w oparciu o biogram: *Vie et oeuvres de Jean Ignace Isidore Gérard, dit J. J. Grandville* [w:] *J. J. Grandville* introduction et commentaires par Annie Renonciat, Paris 2006 s. 140–142.

W XIX wieku częste było wydawanie książek najpierw w formie zeszytów ukazujących się co tydzień lub co dwa i liczących od czterech do szesnastu stron, a dopiero później w formie zwartej – w ten sposób wydawcy częściowo obniżali koszty[4], a być może także sprawdzali popularność danej pozycji. Edycja książkowa „Przemian dnia" została opublikowana w 1829 roku. Bohaterami ilustracji były postacie o zwierzęcych głowach osadzonych na ludzkim ciele, ukazane w różnych sytuacjach codziennych, społecznych i politycznych. Wymowna jest plansza zatytułowana *Le maître et l'écolier* [Nauczyciel i uczeń], pokazująca klasę szkolną: nauczyciela z głową osła i uczniów z głowami papug. Ilustracjom towarzyszą krótkie podpisy, a rzadziej bardziej rozbudowane komentarze. „Przemiany dnia" przetłumaczone zostały na kilka języków, były wznawiane, Théatre de l'Odéon wystawił wodewil oparty na tej publikacji, w handlu pojawiły się talerze, chusteczki, pudełka na cukierki oraz popularne barwne obrazki, a nawet naśladownictwa i plagiaty. Po tej publikacji nazwisko Grandville'a stało się znane, a wydawcy książek i czasopism zaczęli zabiegać o współpracę z nim.

W pierwszej połowie lat trzydziestych Grandville zajmował się karykaturą polityczną – w krótkim czasie osiągnął status „króla karykatury". Współpracował z następującymi czasopismami: „La Silhouette" (pierwszą we Francji gazetą satyryczną, założoną przez Emile'a Girardina, Balzaca i de Varaigne'a), „La Caricature" (czołowym dziennikiem opozycyjnym wobec rządów Ludwika Filipa, założonym tuż po wybuchu rewolucji lipcowej w 1830 roku przez Charles'a Philiponę; w dzienniku pracował między innymi Honoré Daumier), „Charivari" (dziennikiem ukazującym się od 1 grudnia 1832 roku). Natomiast „Magasin pittoresque" (kierowany przez Édouarda Chartona) publikował najbardziej oryginalne rysunki Grandville'a.

We wrześniu 1835 roku wyszły przepisy zakazujące karykatury politycznej. Ludwik Filip (ofiara nieudanego zamachu) oskarżycielsko uznał ją za broń moralną terrorystów. Sam Grandville był już trochę znużony tym zajęciem, zwrócił się więc w stronę ilustracji książkowej, nadal publikował też pojedyncze plansze litograficzne. W latach trzydziestych XIX wieku we Francji zaczęto wykorzystywać w druku

[4] *J. J. Grandville* wyd. cyt. s. 8–9.

technikę drzeworytu sztorcowego[5] – dającą możliwość równoczesnego druku ilustracji i tekstu ze składu, wypierającą litografię i staloryt[6]. Dla twórców rysunków czy obrazów technika ta niosła pewne ryzyko, gdyż z jednej strony konieczna była współpraca z grafikiem wykonującym reprodukcje, a z drugiej istniało pewne niebezpieczeństwo rozminięcia się intencji autora pierwowzoru oraz autora matrycy drukarskiej. Również Grandville musiał dostosować się do wymogów tej techniki. Wśród licznych dzieł literackich zilustrowanych przez Grandville'a w latach 1836–1842 wymienić trzeba *Fables* [Bajki] La Fontaine'a, *Voyages de Gulliver dans les contrées lointaines* [Podróże Guliwera do odległych krain] Jonathana Swifta, *Aventures de Robinson Crusoé* [Przygody Robinsona Crusoe] Daniela Defoe, *Oeuvres* [Dzieła] Boileau, *Oeuvres complètes* [Dzieła wszystkie] Bérangera, *Fables* [Bajki] Floriana.

Przełomem w relacjach autor tekstu – ilustrator, swoistą formą emancypacji grafika, była publikacja *Scènes de la vie privée et publique des animaux* [Sceny z prywatnego i publicznego życia zwierząt], wydana początkowo w stu zeszytach ukazujących się od listopada 1840 do grudnia 1842 roku. Najpierw wykonane zostały plansze, a dopiero później teksty. Wydawca – Pierre-Jules Hetzel – zaprosił do współpracy dziennikarzy i pisarzy, dając im całkowitą swobodę w wyborze konwencji i gatunku literackiego. Wśród autorów tekstów znaleźli się między innymi: Honoré de Balzac, Alfred de Musset i George Sand.

Kolejnym krokiem Grandville'a, któremu odwagi dodał sukces „Scen...", było samodzielne przygotowanie całej książki – zarówno tekstu, jak i ilustracji[7]. Tak powstał wspomniany na wstępie *Un Autre Monde* – utwór najwyżej ceniony przez swego twórcę (który – jako redaktor – ukryty był też pod pseudonimem Taxile Delord). „Inny Świat" ukazał się najpierw w zeszytach wychodzących od lutego do listopada 1843 roku, a w roku następnym w formie książkowej, w oficynie Henriego Fourniera – księgarza-wydawcy. Dzieło to sku-

[5] Inne określenia to drzeworyt poprzeczny, czołowy, rylcowy, tonowy, białoliniowy; szerzej patrz: *Encyklopedia wiedzy o książce* Wrocław–Warszawa–Kraków 1971 s. 619.

[6] *J. J. Grandville* wyd. cyt. s. 8–9; *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* wydanie nowe, Warszawa 1996 s. 90–91.

[7] Omawiam na przykładzie wspomnianej na wstępie edycji faksymilowej z 1963 roku.

pia wszystkie istotne cechy sztuki Grandville'a – ilustratora, ale także obserwatora i komentatora swojej epoki. Wykształcony w młodości zmysł karykatury, rozwinięty w czasie współpracy z czasopismami, i tym razem dał o sobie znać. Ilustracja często ma charakter dosłowny i przerysowany – na przykład pojawienie się pięknej kobiety w loży operowej sprawia, że głowa każdego mężczyzny zasiadającego na widowni zamienia się w wielkie oko skierowane na ową damę; nawet elementy dekoracji wnętrza spoglądają w jej stronę (ryc. 2). Parodią wprowadzonego przez naturalistów systemu nazw gatunków zwierząt i roślin, obowiązkowo złożonych z dwóch wyrazów, są zwierzęta składające się zawsze z dwóch, bardzo odległych gatunkowo (ryc. 3). Dobrze czyta się tę książkę, w której materiał ilustracyjny rozmieszczony jest równolegle z tekstem, a obraz i słowo stanowią przemyślaną, integralną całość. Zwraca uwagę typograficzna spójność tekstów i ilustracji. Jednak książka nie została dobrze przyjęta przez współczesnych.

Ostatnie dzieła Grandville'a to ilustracje do *Cent proverbes* [Sto przysłów], które w wersji książkowej wydane zostały w 1845 roku. W następnym roku przygotował ilustracje do książki Louisa Reybauda *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* [Jérôme Paturot w poszukiwaniu pozycji społecznej] oraz do *Contes* [Opowieści[8]] Boccaccia. Opublikował też *Fleurs animées* [Ożywione kwiaty], ze wstępem Alphonse'a Karra i tekstem Taxile'a Delorda (czyli swoim własnym). W 1847 roku zdążył jeszcze wykonać ilustracje do *L'Ingénieux Chevalier Don Quichotte de la Manche* [Przemyślny rycerz Don Kichot z La Manchy] Cervantesa oraz prace zatytułowane *Étoiles* [Gwiazdy]. Zmarł 17 marca 1847 roku. Dwa ostatnie rysunki dostarczył do redakcji „Magasin pittoresque" 26 lutego, zostały one opublikowane już po jego śmierci.

Grandville zwrócił na siebie uwagę surrealistów właśnie rysunkami będącymi ilustracyjnymi zapisami snów. Nic dziwnego zatem, że w przywołanym na wstępie wydaniu „Innego Świata" z 1963 roku pojawiła się zadedykowana autorowi książki reprodukcja grafiki Maksa Ernsta – jednego z czołowych reprezentantów tego nurtu, będąca hołdem dla twórcy „Metamorfoz dnia". I w czasach rozwoju nadrealizmu, i pół wieku temu Grandville nie zaliczał się najwyraźniej do twórców znanych. Jednym z powodów może być to, że jeszcze za życia

[8] Znane pod tytułem *Dekameron*.

zaklasyfikowany został do artystów pośledniejszego gatunku – tych, którzy nie zajmowali się malarstwem lub rzeźbą i nie wystawiali na wówczas prestiżowych oficjalnych salonach.

Znamienna w tym kontekście jest wypowiedź dyrektora „Magasin pittoresque", wspominającego swoje pierwsze spotkanie z Grandville'em. Miało one miejsce w atelier architektów, gdzie zbierali się młodzi artyści, wśród których przeważali malarze. Grandville jako jedyny z nich mógł się pochwalić sukcesem artystycznym, jakim niewątpliwie były „Przemiany dnia", które postawiły go w pierwszym szeregu autorów rysunków satyrycznych. I to właśnie spowodowało, że przez studentów zamierzających podążać drogą wytyczoną przez Gérarda, Grosa i Girodeta, marzących o zdobyciu prix de Rome, został on automatycznie, od samego początku, zaklasyfikowany jako karykaturzysta, czyli twórca uprawiający podrzędną dziedzinę, stojącą na dole w hierarchii sztuk[9]. Czasy programowego równego traktowania wszystkich dyscyplin artystycznych miały dopiero nadejść wraz z pojawieniem się ruchu Arts&Crafts oraz secesji.

Dzisiaj trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy wspomniana na wstępie edycja z 1963 roku spowodowała radykalną zmianę w odbiorze Grandville'a. Na pewno przyczyniła się do pewnego spopularyzowania jego dzieła. Można zaryzykować stwierdzenie, iż nadal znany jest on głównie w kręgu specjalistów zajmujących się XIX-wiecznym rysunkiem, grafiką i karykaturą oraz prasą. Jednak pewna grupa odbiorców rozpoznaje dzieła tego artysty – nawet jeśli nie zna jego nazwiska. Są to... słuchacze muzyki rockowej.

Otóż na okładce *Innuendo*, ostatniej płyty długogrającej brytyjskiej grupy Queen, wydanej w 1991 roku, wykorzystana została grafika pochodząca właśnie z książki *Un Autre Monde*, z rozdziału „Les mystères de l'infini" [Tajemnice nieskończoności] (ryc. 4 i 5). Autorami projektu okładki są członkowie zespołu: Freddie Mercury[10], Brian May, Roger Taylor i John Deacon oraz fotograf i grafik Richard Gray[11].

[9] *J. J. Grandville* wyd. cyt. s. 8.

[10] Jest oczywiście zupełnym przypadkiem, że Mercury – wokalista zespołu, z zawodu projektant graficzny po Ealing College of Art – przyszedł na świat 5 września 1946 roku, czyli w dniu ukazania się reedycji „Innego Świata" obchodził swoje siedemnaste urodziny, jednak z kronikarskiego obowiązku odnotowujemy ten fakt.

[11] Absolwent London College of Printing (dziś London College of Communications); pod koniec lat siedemdziesiątych był asystentem fotografa muzycznego

Pomysłodawcą wykorzystania ilustracji Grandville'a był perkusista Roger Taylor. Między oryginalną wersją ilustracji a wersją wykorzystaną na pierwszej stronie okładki płyty są różnice[12] – okładka jest kolorowa, w miejscu „meteorytu kamiennego znanego uczonym pod nazwą *orderu Legii Honorowej*"[13] projektanci umieścili banana. Zabieg ten w pierwszej chwili może budzić zdziwienie, ale przecież w XIX wieku tego typu zmiany wprowadzali w oryginalnych autorskich rysunkach graficy przygotowujący matryce wykorzystywane następnie w drukach wysokonakładowych. Praktyka ta nie ominęła rysunków Grandville'a[14]. Usunięcie orderu Legii Honorowej z okładki płyty wydaje się jak najbardziej uzasadnione. Na okładkę singla *I'm Going Slightly Mad* wybrany został fragment ilustracji do *Amours de deux bêtes* [Miłość dwóch zwierząt] Balzaca – utworu wchodzącego w skład *Scènes de la vie privée et publique des animaux* [Sceny z prywatnego i publicznego życia zwierząt]. Ośmiornica[15] Grandville'a, przyrównana przez Balzaca do epidemii cholery w 1833 roku, została pozbawiona swojej pierwotnej grozy, gdyż nie ma uciekających przed nią stworzeń (ryc. 6 i 7). Cała ilustracja pojawiła się tylko na okładce brytyjskiej kasety magnetofonowej[16].

W kompozycji tylnej strony okładki *Innuendo* wykorzystano barwną wersję rysunku z „Innego Świata", ilustrującego finał koncertu, w którym ofiklejda, zbyt obciążona harmonią, wybuchła nagle niczym bomba i wyrzuciła z siebie ćwierćnuty, półnuty, obiegniki

Gereda Mankovitza, autora powszechnie rozpoznawalnych portretów Jimiego Hendriksa, Rolling Stonesów, Marianne Faithfull. Efektem współpracy Mankovitza i Graya było kilka okładek płyt pod koniec lat siedemdziesiątych (Kate Bush, Smokie, Renaissance). Z zespołem Queen Gray zetknął się w 1985 roku podczas koncertu Live Aid, a współpracował jako projektant okładek i dyrektor artystyczny od roku następnego do dziś.

[12] Szata graficzna wydań tej samej płyty w poszczególnych krajach może różnić się od siebie, niekiedy dość znacznie.

[13] W oryginale: „un aérolithe, connu par les savants sous le nom de *croix d'honneur*". Cyt. za: *Un Autre Monde* par Grandville. Reproduction en fac-similé de l'edition originale de 1844 précédée d'un hommage à Grandville par Max Ernst et d'un texte de Pierre Restany, Paris 1963 s. 142.

[14] H. Domaszewska *Rysunki J. I. I. Grandville'a do „Les Métamorphoses du jour" w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie* „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 1965 IX s. 265–277. Autorka porównuje pierwowzory rysunkowe i ich wersje graficzne; tekst jest ilustrowany.

[15] Przez Balzaca określona zresztą jako *le volvoce*, czyli alga zielona!

[16] www.queenpedia.com [dostęp: 27 III 2013].

dźwięków wysokich, ósemki i szesnastki. Chmury muzycznego dymu i płomienie melodii rozprzestrzeniły się w atmosferze. Kilku *dilettanti* miało rozdarte uszy, kilku innych zostało zranionych odłamkami klucza wiolinowego i basowego. Jak jednak zapewniał autor artykułu prasowego relacjonującego ów pierwszy koncert człowieczo-mechaniczny niezrównanego doktora Puffa (jednego z bohaterów „Innego Świata"), jaki odbył się wiosną 1850 roku, zostały już podjęte kroki, które zapobiegną powtórzeniu się w przyszłości podobnych wypadków[17]. Widać wyraźnie, że w starciu poważnie ucierpiały też nuty, klucze i znaki przykluczowe, z których część przybrała kształty schematycznych sylwetek ludzkich – jedne leżą omdlałe, może nieżywe, inne podnoszą się, lekko oszołomione i zdziwione. Całość wygląda niczym klatka z filmu animowanego. W stosunku do pierwowzoru kompozycja z okładki ma rozbudowane części boczne – zapewne dodane przez Graya, dzięki czemu dobrze wpisuje się w kwadrat (ryc. 8 i 9).

Grafiki Grandville'a zostały wykorzystane także na innych płytach singlowych towarzyszących albumowi *Innuendo* (*Innuendo, Headlong, The Show Must Go On*) – w wersjach podkolorowanych, w całości lub we fragmentach, na okładkach, obwolutach czy wręcz na samych płytach. Co więcej, żongler planetami[18] został ożywiony w animowanej części teledysku do *Innuendo*.

Queen to nie jedyny zespół rockowy, na którego okładkach płyt wykorzystano ilustracje Grandville'a. Grupa Alice in Chains także sięgnęła w 1995 roku po „Inny Świat", z którego zaczerpnięto między innymi sylwetkę marionetki (ryc. 10)[19].

Świadectwem bogatej wyobraźni Grandville'a, chcącego ożywić nieruchomą notację muzyczną, są zapisane na pięciolinii – ale za pomocą sylwetek ludzkich, pełniących funkcję nut – melodie: walca, wojskowego marsza orientalnego, muzyki religijnej, barkaroli i taranteli (ryc. 11). Ci ludzie-nuty, prowadzący samodzielne życie na pię-

[17] Pełna relacja w wersji francuskiej: *Un Autre Monde* par Grandville. Reproduction en fac-similé de l'édition originale de 1844 précédée d'un hommage à Grandville par Max Ernst et d'un texte de Pierre Restany, Paris 1963 s. 21–24.

[18] U Grandville'a grafika ta nie jest podpisana, a z tekstu wynika, że bohaterem ilustracji jest *un prestidigitateur équilibriste*, czyli kuglarz/iluzjonista/sztukmistrz-linoskoczek/akrobata/żongler [za:] *Wielki słownik francusko-polski* Warszawa 1983 t. 1 s. 604, 609, 753, 973 t. 2 s. 400.

[19] Dziękuję Joannie Samsel za informacje o tej płycie.

ciolinii, są w strojach stosownych do charakteru utworu muzycznego, a więc wschodni wojskowi mają obowiązkowe turbany, a mnisi – habity. W zapisie muzyki religijnej kreski taktowe to ogromne lichtarze z długimi świecami. W barkaroli – lirycznej pieśni gondolierów weneckich – daszki mają kształt łódek i gondol, łuki wyznaczające legato – mostków, klucz wiolinowy – statku masztowego, znak przykluczowy – kotwicy, kreska kończąca – charakterystycznego weneckiego słupa do cumowania. Do rodzaju utworu dostosowana jest też pięciolinia: w przypadku ronda tworząca zamknięte koło, a w przypadku taranteli – szybkiego tańca ludowego pochodzącego z Półwyspu Apenińskiego – po kilku zakrętach ginąca w tle[20]. Omówione partytury zostały opublikowane w 1840 roku w „Magasin pittoresque", razem z tekstem Grandville'a wyjaśniającym akcję dramatyczną zobrazowaną przez nuty i towarzyszącą melodii[21].

Wprowadzenie bohaterów ilustracji Grandville'a w ruch zawdzięczamy reżyserom teledysku do tytułowej piosenki Queenu ze wspomnianego już albumu *Innuendo* – austriackiej spółce DoRo Produktion GmbH, czyli Rudiemu Dolezalowi i Hannesowi Rossacherowi. I znów wykorzystane zostały epizody z „Innego Świata", na przykład „*L'Explosion*, mélodie pour 200 trombones" [*Eksplozja*, melodia na 200 puzonów] (ryc. 12) – drugi utwór pierwszej części instrumentalnego, wokalnego i zjawiskowego koncertu mechaniczno-metronomicznego. Ręka każdego z tych mechanicznych, metalicznych muzyków ma kilka stawów, co niewątpliwie stanowi duże ułatwienie w grze na puzonie. Kolejnym punktem w programie tego koncertu był *Rive gauche et Rive droite* [Lewy brzeg i Prawy brzeg] – utwór wykonywany przez cały dzień przez pannę Tender i pana Tunela (ryc. 13). W drugiej części koncertu wykonany został polonez na 400 ofiklejd, zatytułowany *Les wagons sautés par eux-même* [Samoczynnie wybuchające wagony]. Dr Puff sam obsługiwał hamulec – niezbędny element tego niecodziennego koncertu na parę[22].

Czytając Grandville'a dzisiaj, nie możemy zapominać, że tekst i ilustracje „Innego Świata" powstały w „wieku pary i elektryczności",

[20] Pani Teresie Brodniewicz dziękuję za korektę fragmentów zawierających specjalistyczne słownictwo muzyczne oraz za pomocne wskazówki.

[21] *J. J. Grandville* wyd. cyt. s. 104–105.

[22] Relacja z przygotowań do koncertu oraz cały program: *Un Autre Monde* wyd. cyt. s. 17–20.

w czasach pierwszej rewolucji przemysłowej[23]. Wynalazki, odkrycia naukowe i techniczne oraz idące w ślad za nimi zmiany w życiu społecznym nie pozostały bez wpływu na twórczość artystyczną. Rodzące się życie wielkomiejskie stwarzało nowe możliwości organizacyjne i techniczne[24]. Hector Berlioz prowadził koncerty w wielkich halach; w 1844 roku, na zakończenie wystawy przemysłowej w Paryżu, dyrygował orkiestrą złożoną z 1200 muzyków (ówczesny standardowy skład to 50–60 osób). Dla słuchaczy siła dźwięku takiego zespołu musiała być ogromna, nie dziwi zatem, iż w karykaturalnym ujęciu Grandville'a koncert Berlioza, w którym kompozytor wystąpił też w roli dyrygenta, to *Concert à la mitraille* [Koncert na salwę armatnią], w którym najlepiej widocznym instrumentem jest armata z krótką lufą skierowaną w stronę dyrygenta (ryc. 14). Warto zauważyć, że wspomniana powyżej ofiklejda (ryc. 9) osadzona jest w łożu moździerza artyleryjskiego, którego przednia część ma formę zwierzęcych łap ze szponami. Rurka doprowadzająca parę kształtem przypomina lont[25].

Zilustrowany w „Innym Świecie" *Concert à la vapeur* [Koncert na parę] jest karykaturą muzyki romantycznej i – prawdopodobnie – symfonii Berlioza (ryc. 15)[26]. Pełen tytuł utworu, do którego odnosi się ilustracja, to *Le Moi et le Non-Moi, symphonie philosophique en ut majeur* [Ja i Nie-Ja, symfonia filozoficzna C-dur]. Symfonia ta została wykonana podczas wspomnianego już koncertu mechaniczno-metronomicznego. Jeśli weźmie się pod uwagę to, że Berlioz był twórcą symfonii romantycznej, której często towarzyszył program pozamuzyczny, przypuszczenie powyższe można zamienić w pewność[27]. Oglądając ilustrację, warto dokładnie przyjrzeć się instrumentalistom – wyglądają oni niczym odlane z żeliwa elementy maszyn i urządzeń hal fabrycznych. Szczególnie dobrze z charakterem utworu współgrają dęciacy – para wodna wydobywająca się z szyi-rury przybiera kształt

[23] P. Restany *Grandville. Un précurseur de l'esprit baroque moderne*, [w:] *Un Autre Monde* wyd. cyt. nlb.

[24] A. Hauser *Społeczna historia sztuki i literatury* t. 2 Warszawa 1974 s. 183–229.

[25] Dziękuję Mariuszowi Wojciechowskiemu za wskazanie na związki ofiklejdy Grandville'a z uzbrojeniem.

[26] *J. J. Grandville* wyd. cyt. s. 110.

[27] E. Dziębowska, hasło *Berlioz* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna a–b* E. Dziębowska (red.) Kraków 1979 s. 285–300; T. Chylińska, S. Haraschin, B. Schäffer *Przewodnik koncertowy* Kraków 1972 s. 97–102.

głowy z wydętymi policzkami i ustami dmącymi w ustnik. W lewym dolnym narożniku widać, spoczywającą na zaworze doprowadzającym parę, rękę doktora Puffa, gotowego w każdej chwili zareagować na zagrożenie – wszak w programie zapewniono, iż muzycy będą „niewybuchalni" (*inexplosible*)[28].

Oczywiście nie jest możliwe wyczerpujące opisanie w krótkim tekście wszystkich związków wybranych ilustracji Grandville'a z wydarzeniami i osobami jemu i nam współczesnymi. Rysunki tego artysty wchodzą bowiem w relacje z różnymi dziedzinami wiedzy i aktywności człowieka – niewątpliwie dzięki temu kontakt z nimi daje sporą satysfakcję. Kolejna ich zaleta to ogromna doza dowcipu. Wypada cieszyć się, że do dorobku Grandville'a sięgnęli popularni muzycy rockowi, gdyż dzięki temu stał się on szerzej znany. Pozostaje mieć nadzieję, że znajdzie się w Polsce odważny i niekonwencjonalny wydawca, który zdecyduje się na przekład „Innego Świata" – oczywiście z obszernymi komentarzami!

Grandville and the Music World – the Past and the Present

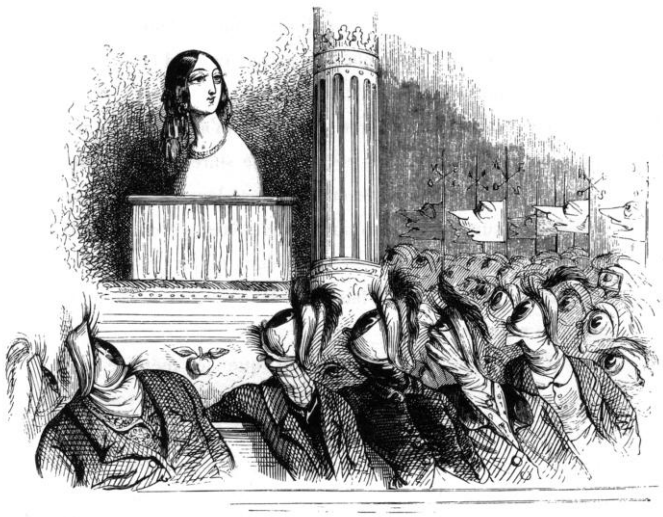
The article presents Grandville (1803–1847) – a French cartoonist, caricaturist, and illustrator (i.a., of La Fontaine's *Selected Fables*, Swift's *Gulliver's Travels,* and Balzac's *Works*), as well as the author of *Another World,* a book where words and pictures form an integral whole. Although he was popular during his lifetime and then recalled from time to time (e.g., by the surrealists, or 50 years ago by the French critic Pierre Restany), he has been forgotten throughout the years and is still not very well-known today.

Some of his works are more widely known, as they were popularized by the album cover designers of such rock groups as Queen (figs. 4 and 5) or Alice in Chains (fig. 10). On the reverse of the cover of *Innuendo*, the designers used a picture from *Another World* showing the finale of a concert where an ophicleide (once a popular instrument) explodes like a bomb scattering musical notes (figs. 8 and 9). The music theme appears in a number of Grandville's works, e.g., in Berlioz's caricature entitled *A Concert for Cannon* (fig. 14) or *Steam Concert* (from *Another World*; fig. 15), where the musicians look as if they were cast from cast-iron elements of machines or factory shop equipment, their heads just being steam coming out from neck-tubes. Grandville lived and created in the "age of steam and electricity," so it is not surprising that his works often refer to the changing world of the first industrial revolution. [Magdalena Węgrzyńska (tł.)].

Beata Zgodzińska – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

[28] *Un Autre Monde* wyd. cyt. s. 18.

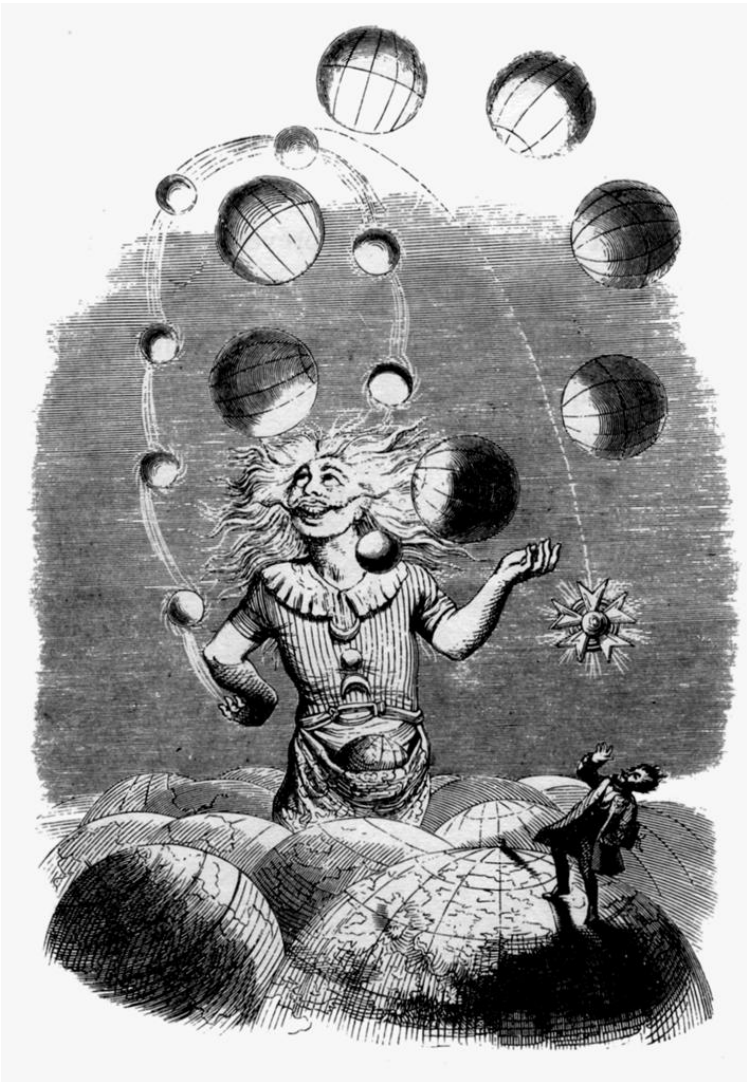
Ryc. 1. Grandville *Autoportret w wieku dwudziestu siedmiu lat* litografia, własność prywatna, repr. za: *J. J. Grandville* introduction et commentaires par Annie Renonciat, Paris 2006 „skrzydełko" pierwszej strony okładki.



Ryc. 2. Grandville *Piękna kobieta w loży operowej*
repr. za: Grandville *Un Autre Monde* Paris 1963 s. 102.

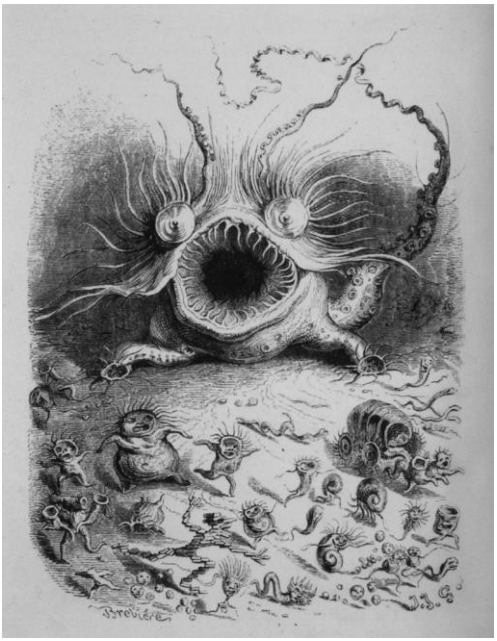
Ryc. 3. Grandville *Hybrydy*
repr. za: Grandville *Un Autre Monde* Paris 1963 s. 116.

Ryc. 4. Queen i Richard Gray, przednia strona okładki płyty *Innuendo*
z wykorzystanym rysunkiem Grandville'a. Fot. Mariusz Wojciechowski.



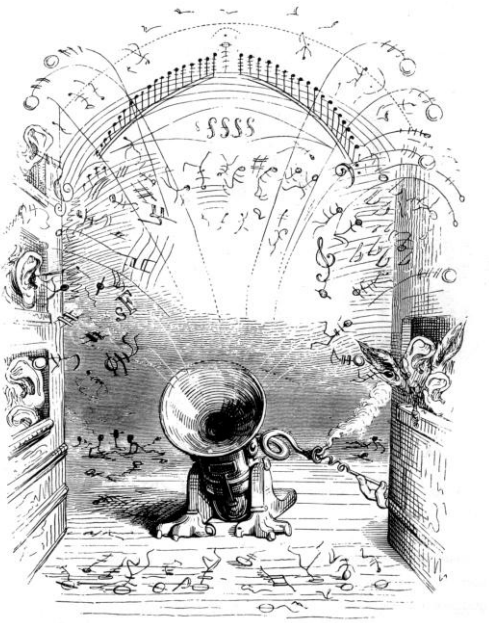
Ryc. 5. Grandville *Żongler planetami*
repr. za: Grandville *Un Autre Monde* Paris 1963 s. 142.

Ryc. 6. Queen i Richard Gray, okładka singla *I'Am Going Slightly Mad*
Fot. Mariusz Wojciechowski.

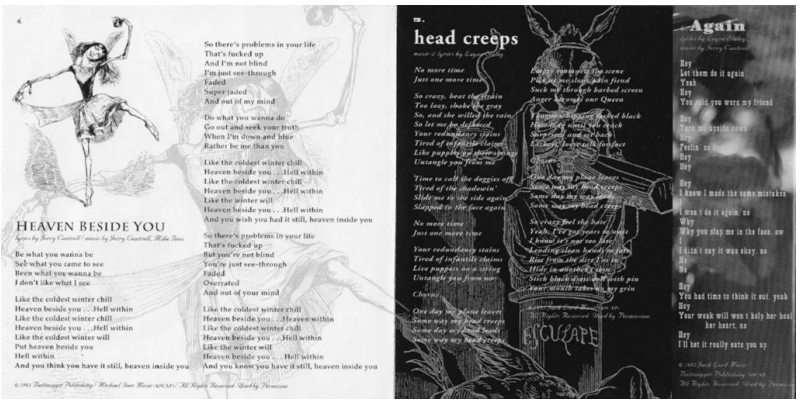


Ryc 7. Grandville *Ośmiornica pożerająca świat* repr. za: *J. J. Grandville* introduction et commentaires par Annie Renonciat, Paris 2006 s. 96.

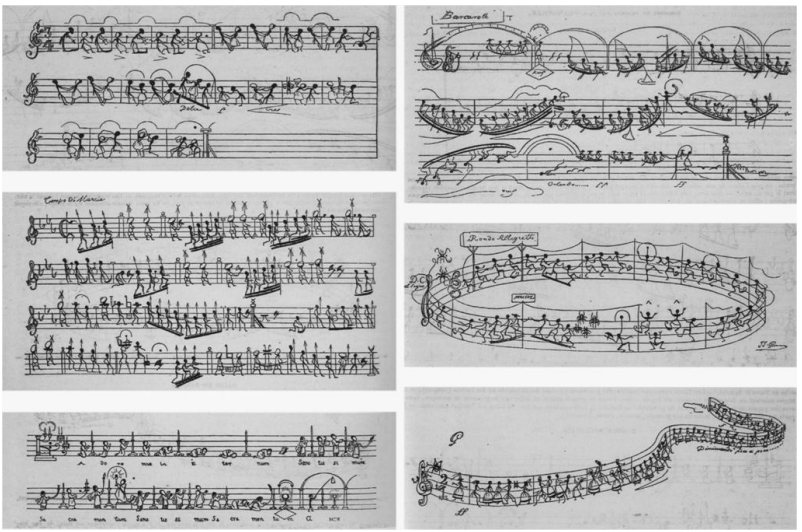
Ryc. 8. Queen i Richard Gray, tylna strona okładki płyty *Innuendo*
z wykorzystanym rysunkiem Grandville'a. Fot. Mariusz Wojciechowski.



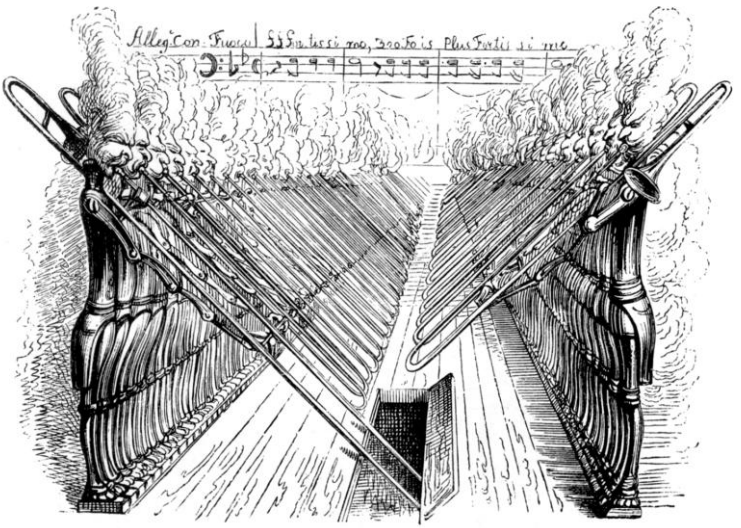
Ryc. 9. Grandville *Wybuch ofiklejdy*
repr. za: Grandville *Un Autre Monde* Paris 1963 s. 24.



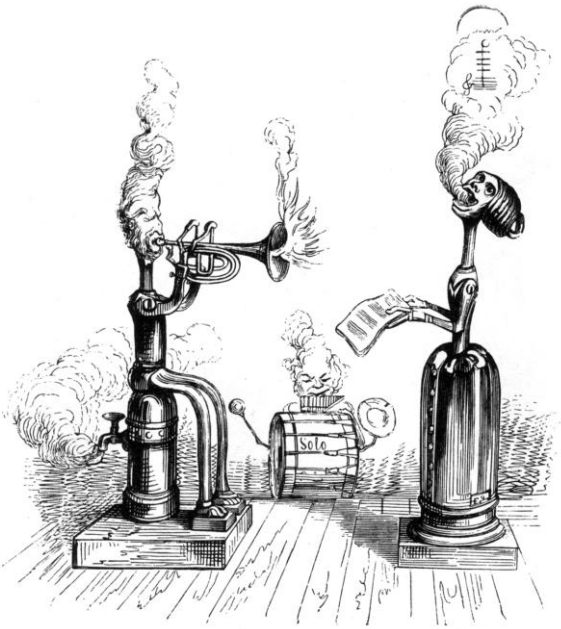
Ryc. 10. Autor nieznany, okładka płyty Alice in Chains.



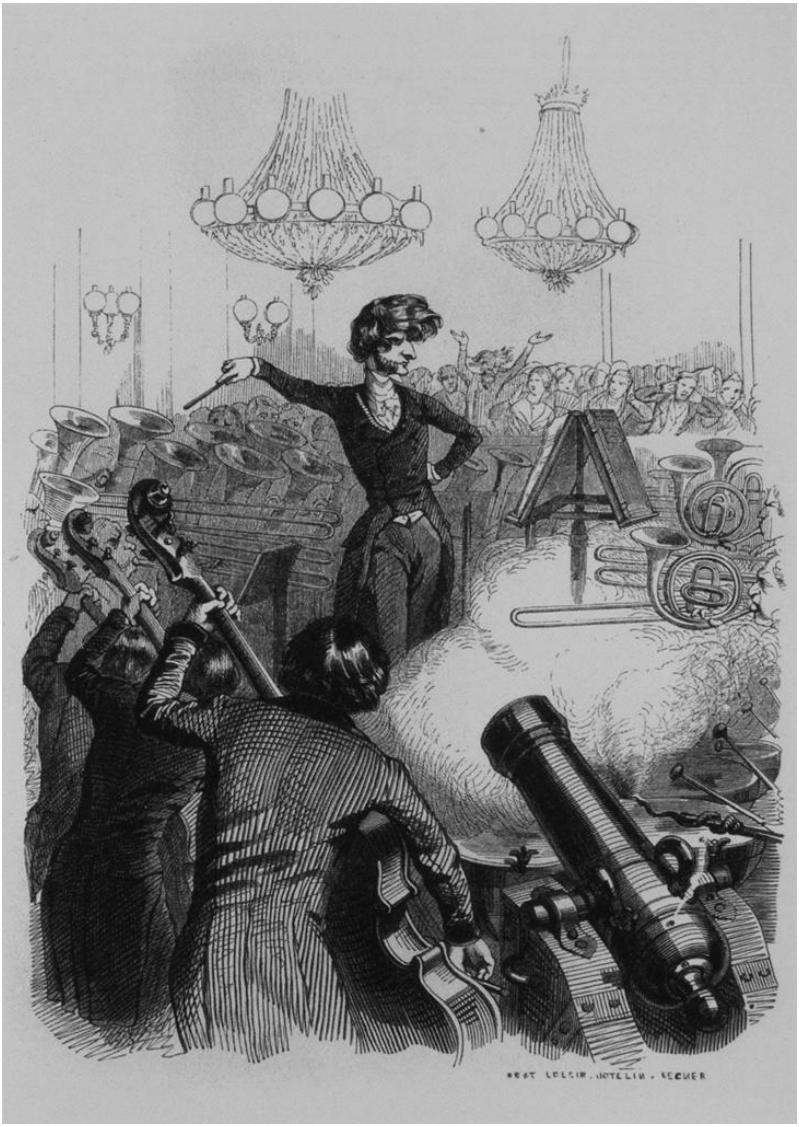
Ryc. 11. Grandville *Partytury* repr. za: *J. J. Grandville* introduction et commentaires par Annie Renonciat, Paris 2006 s. 104–105.



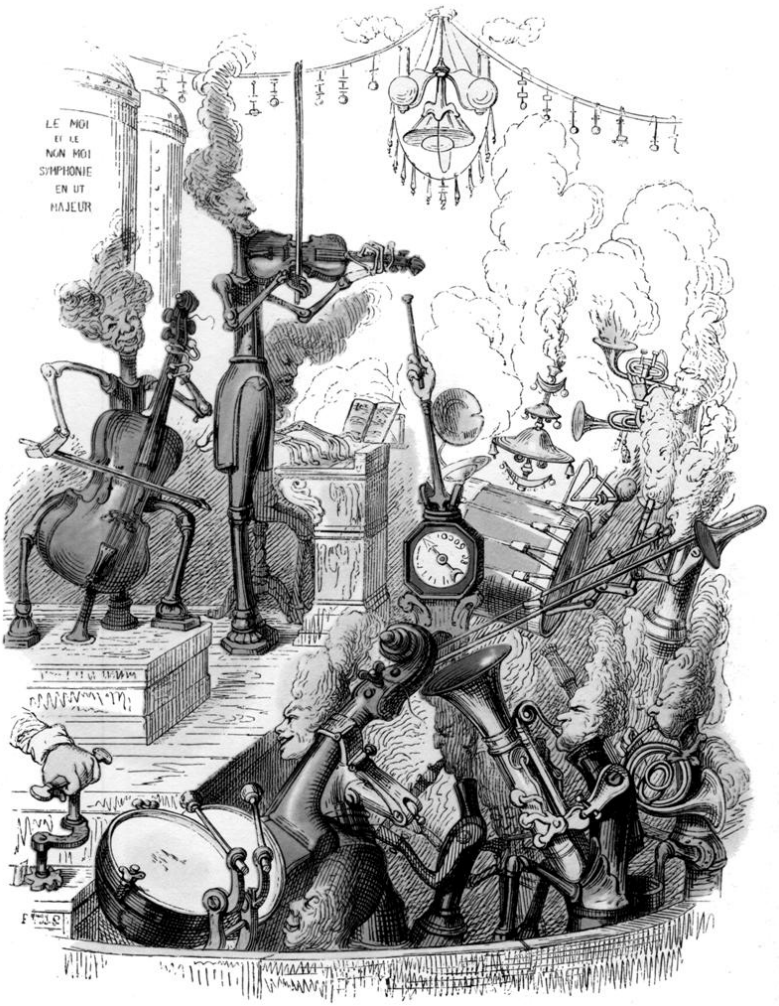
Ryc. 12. Grandville *Melodia na dwieście puzonów*
repr. za: Grandville *Un Autre Monde* Paris 1963 s. 19.



Ryc. 13. Grandville *Panna Tender i pan Tunel*
repr. za: Grandville *Un Autre Monde* Paris 1963 s. 20.



Ryc. 14. Grandville *Koncert na salwę armatnią*
repr. za: *J. J. Grandville* introduction et commentaires
par Annie Renonciat, Paris 2006 s. 127.



Ryc. 15. Grandville *Koncert na parę*
repr. za: Grandville *Un Autre Monde* Paris 1963 przed s. 17.

JERZY ŁUKASZEWICZ

KRYTYKA *MYŚLENIA ARTYSTYCZNEGO*

Co warte są twoje historie, jeśli nikt nie słucha.

1900 – Człowiek legenda G. Tornatore (reż.) 1998

Artykuł jest próbą usystematyzowania poglądów dotyczących *myślenia artystycznego* i warsztatu trybów narracyjnych: „obrazu historii" oraz „historii obrazów". Przyjęta koncepcja krytyki winna wydobyć i wyróżnić to, co istotne u progu fenomenu tworzenia w sztuce filmowej. Wydaje się, że przyjęta metoda z założenia uproszczonych dowodów czerpanych z myśli oraz uzasadnień filozoficznych ugruntuje i usystematyzuje pojęcia realizacji dzieła filmowego również jako struktury intelektualne, oparte na powrocie do idei głęboko pojętego humanizmu. Zabieg ten wydaje się dość karkołomny, jednak podjęcie tej próby, będącej także wyzwaniem dla autora, wynika między innymi z konieczności uporządkowania wiedzy dla studiujących na kierunkach sztuk filmowych.

Wprowadzenie

Zastosowane w tytule odwołanie do dzieła Immanuela Kanta *Krytyka czystego rozumu* jest być może zbyt zuchwałe, jednak nieprzypadkowe. W przestrzeni myślenia dzieła kantowskiego również otwiera się prześwit interpretacji myślenia w odniesieniu do twórczości, do kategorii *myślenia artystycznego*. W tym przypadku istota krytyki wydobywa na jaw to, co zakryte w myśleniu artystycznym. Wydobywa to, co wyznacza jego horyzonty i możliwości, a więc pozwala ustalić,

kiedy użycie tej kategorii mobilizowania świata (stosując terminologię Heideggera[1]) jest prawomocne, a kiedy nie.

Film jest sztuką *myślenia obrazów*. Zawsze jednak będziemy akcentować jako pierwszą kategorię myślenia, które w swej istocie jest naszą aktywnością, bo jest w ciągłym ruchu krytycznym, w dialogu, w nieustającej debacie. To myślenie, które zdobywając wiedzę, ma odwagę kwestionować również wiarygodność swoich rezultatów, bo nie stosuje łatwych rozwiązań, uproszczeń ani nie ulega groźnej wierze w oczywistość formułowanych prawd. Posłużymy się więc tropem doświadczenia zawodowego, czyli czymś możliwie wiarygodnym, zweryfikowanym. Będzie on, mam nadzieję, zasługiwał na miano *zintelektualizowanego* w stopniu, w jakim jest on ogólny, konsekwentny, a także w stopniu, w jakim uzasadniając samego siebie, nie odwołuje się do kanonów, schematów i skostniałych zasad[2]. Nawet jeśli przedstawiona wizja będzie dla niektórych nieprzejrzysta, nadal pozostanie tylko próbą sformułowania fenomenu twórczości. Podejmiemy być może karkołomną próbę zbliżenia się do tajemnicy tworzenia, do jej fundamentu, do kategorii warunków *myślenia artystycznego*.

Jakie możliwości otwiera kategoria myślenia artystycznego? Jakie warunki wstępne powinno spełniać takie nastawienie? Kluczem będzie tryb narracyjny „historia obrazów", który być może w zbyt uproszczony sposób wprowadzi nas w przestrzeń tworzenia. Istotą takiego „wydarzania się" na ekranie jest działanie polegające na „rozintegrowaniu czasoprzestrzeni" otaczającej nas rzeczywistości. Oczywiście rodzą się pytania o pojęcia czasu, przestrzeni, rzeczywistości, myślenia i znaczenia pojęcia *myślenie artystyczne*. Co więc jest artystycznym myśleniem, a co nie? Na te pytania należy odpowiedzieć chociaż w sposób skrótowy dla jasności i czytelności fundamentu tworzenia. Redukcja szeregu pojęć związanych z procesem tworzenia jest tu założeniem i chociaż wymagałaby dalszego szczegółowego uzasadnienia, zgódźmy się na nią jako na założenie właśnie, przyjęte tymczasowo z czysto pragmatycznych względów. Tak więc na wstępie postawmy zadanie.

[1] C. Woźniak *Martina Heideggera myślenie sztuki* Kraków 2004.

[2] Maria Gołaszewska w *Zarysie estetyki* (Warszawa 1984), analizując problematykę osobowości twórczej, formułuje trzy zasadnicze typy: intuicyjny, refleksyjny, behawioralny.

Przedmiotem zdarzenia ekranowego (epizodu uproszczonego dla zrozumienia charakteru narracji) jest typowy, standardowy lot bohatera samolotem rejsowym z Europy do Nowego Jorku. Przy zastosowaniu trybu narracyjnego „obraz historii" kierujemy się logiką wydarzenia, prawdopodobieństwem, kolejnością, a przede wszystkim zachowaniem reguł upływu czasu. Efekt ekranowy tego wydarzenia będzie opowieścią trwająca około ośmiu godzin, tyle, ile trwa lot. Przy zachowaniu takiej logiki czasowej i związanych z tym rezultatów efekt ekranowy zyskuje na wiarygodności. Czy jednak jest w tym zdarzeniu zaangażowane myślenie artystyczne? To przecież ogólnie przyjęta kategoria wartości obrazu filmowego. Oczywiście nie!

Poszukując innego rozwiązania, dążymy do modyfikacji tego wydarzenia – chcemy znaleźć „atrakcyjne" rozwiązania fabularne. W trybie narracyjnym „historia obrazów" podróż do Nowego Jorku może trwać na ekranie nawet bardzo krótki czas, czyli dwie, trzy sekundy. Czy wydarzenie traci na wiarygodności? Samolot przemieścił się w czasoprzestrzeni. Bohater znalazł się w punkcie docelowym. Prawda wydarzenia została zaprezentowana. Czego więcej szukać? Rozwiązanie absurdalne, ale w głębi tego myślenia „pulsuje" i żyje wyobraźnia, jej niezbywalny owoc, akt „rozintegrowania czasoprzestrzeni" jako fundament *myślenia artystycznego*.

Myślenie artystyczne

Myślenie[3] w szerokim, potocznym znaczeniu to wszelki przebieg świadomych procesów psychologicznych, czynność umysłu; w znaczeniu węższym, przyjętym w psychologii – proces rozwiązywania przez człowieka problemów polegający na przetwarzaniu informacji etc. Wiliam James ujmuje myślenie w kontekście filozofa jako c z ł o w i e k a m y ś l ą c e g o:

> […] myślącego o sprawach ogólnych raczej aniżeli szczegółowych. Bez względu jednak na to, czy chodzi o sprawy ogólne, czy też o szczegóły, myślenie zawsze odbywa się według tych samych metod. Filozof obserwuje, do-

[3] *Filozofia* W. Łagodzki, G. Pyszczek (red.) Warszawa 2000 s. 232.

konuje rozróżnień, uogólnia, klasyfikuje, poszukuje przyczyn, przeprowadza analogie i formułuje hipotezy[4].

Z podobnych metod korzysta również artysta. Tak jak filozof formułuje hipotezy, artysta formułuje istotę swojego dzieła. W tak uproszczonej perspektywie zachowuje on jednak cały czas fundament tworzenia jako aktu intelektualnego i takim będziemy go postrzegać w dalszym ciągu tej refleksji.

Kategoria *myślenia artystycznego* jest domeną sztuki, a więc przede wszystkim wyobraźni – tym samym ma wpisane w siebie tendencje irracjonalne. Wizja niczym nieograniczonej artystycznej wyobraźni, irracjonalnych kategorii oraz metafizyki jako projektu[5] niczego nie obawia się bardziej niż administrowania i zamykania w akademickich formułkach. Zadaniem *myślenia artystycznego* jest – w przeciwieństwie do racjonalizmu – odkrywanie ukrytego porządku świata. Dąży ono do mniej lub bardziej radykalnej zmiany rzeczywistości. Tam, gdzie panuje sztuka, granice rzeczywistości zostają przekroczone.

Założenie, że każde dzieło sztuki jest prostym odbiciem empirycznego bytu i że świat wykreowany jest wyłącznie zwierciadlanym odbiciem otaczającej nas rzeczywistości, nie broni się w świetle istoty myślenia artystycznego. Świat zostaje stworzony przez artystę w porywie jego twórczej wyobraźni, nawet jeśli znajdziemy w nim elementy realnej rzeczywistości, pozostaje nadal autonomiczną, wymyśloną strukturą. Dzieło artystyczne jest zawsze *czymś zrobionym*, uformowanym, wymyślonym – nie tylko doskonałym, lecz także sztucznym i ułomnym w dodatnim sensie. Jest więc zawsze *konstrukcją i grą*. Artysta, trochę jak starotestamentowy Bóg, tworzy światy właściwie z „niczego", ex nihilo. Tak więc w akcie twórczym nadaje on swojemu dziełu iluzję historii rzeczywistej, która postrzegana jest przez odbiorcę jako fakt rzeczywisty.

Musimy przyjąć za punkt wyjścia w krytyce myślenia artystycznego fakt, że język wizualny filmu ujawnia to, co umyka rozumowi. Sztuka filmowa z natury swojej jest irracjonalna. Tak więc *rzeczywistości* filmowej nie będziemy traktować jednowymiarowo. Składa się ona z wielu warstw i poziomów, a najgłębsza ujawniająca się warstwa

[4] W. James *Z wybranych problemów filozofii* M. Filipczuk (tł.) Kraków 2004 s. 10.

[5] W. Stróżewski *Istnienie i sens* Kraków 2005 s. 358.

jest nie mniej rzeczywista niż pozostałe. Istotą i zadaniem myślenia artystycznego jest sięganie w głąb zjawisk, aby ukazać zdarzenia, ludzi, rzeczy, które będziemy uważać za „nierealne". Potraktujmy powyższe stwierdzenie za punkt wyjścia, próbując nadal ukazać *zakryte* w procesie tworzenia rzeczywistości filmowej.

Obraz historii

Żądanie ukazania *zakrytego* będzie próbą odkrywania złożoności procesu tworzenia. Należy jednak przyjąć punkt wyjścia, który zakłada niczym niezmącony ogląd rzeczywistości. Oczywiście możemy na nasz użytek nazwać to odwzorowaniem podstawowych wartości czasoprzestrzennych rzeczywistości obiektywnej i przekształcenie jej w wartość „rzeczywistości ekranowej". Sformułowanie trybu narracyjnego[6] „obraz historii", opartego na chronologii wydarzeń, jako wyłącznie „odwzorowanie" rzeczywistości jest jednak nieprawomocne. Sztuka filmowa jako myślenie obrazem posługuje się narzędziami warsztatowymi, które wyznaczają proces technologiczny:

[6] Ks. prof. Józef Tischner opisał w *Myśleniu według wartości* (Kraków 2002 s. 112) drogę krzyżową jako przykład narracji w formacie „obrazu historii" – chronologii wydarzeń. W aspekcie semantycznym narracja ewangeliczna o wydarzeniach od ostatniej wieczerzy po ukrzyżowanie Chrystusa prezentuje nam serię kolejnych zdarzeń. Istnieje również druga warstwa wartości innego rzędu i innego typu, która pojawia się stopniowo wraz z tocząca się narracją. Od Ostatniej Wieczerzy narasta w opowiadaniu jakaś sekretna tragedia – dramat Sprawiedliwego – która na krzyżu osiągnie kulminację. W opisie tego dramatu przenikają się momenty wzniosłości i podłości ludzkiej. Kreują je nie tylko losy Jezusa, lecz także opis rzeczywistości: ziemia drży, mrok, który ją spowija, glos konającego w ciszy, która nagle nastała. W trakcie „akcji" ludzie dokonują szeregu wyborów o różnych wartościach: jest wybór Judasza, wybór Piłata, są przede wszystkim wybory wartości samego Chrystusa. Interpretując każdy z poszczególnych wyborów, możemy dojść do jakiegoś rysującego się systemu wartości dla odbiorcy. Cały tekst ukrzyżowania Chrystusa przenika pierwiastek sacrum: śmierć i miłość, nędza i wspaniałość, hałas i cisza, ostateczna walka o jakieś tajemnice i ukojenie w śmierci. To wszystko daje dużo do myślenia. Właśnie poprzez sacrum nawiązuje się pomiędzy odbiorcą a sposobem narracji więź uczestnictwa: odbiorca czuje się pochłonięty atmosferą zdarzeń, zafascynowany ich sensem i znaczeniem. W dramacie tym chodzi także o dramat odbiorcy; jest problem śmierci i miłości, wyboru – walki, klęski i ostatecznego zwycięstwa. Wartości rzędu sacrum są wkomponowane w narrację inaczej niż wartości warstwy „obrazu historii", chociaż ściśle się z nimi wiążą.

wybór treści zdarzenia, wielkość planu, płaszczyzna-przestrzeń ostrości, współczynniki definicji obrazu, kompozycja kadru, forma oświetlenia, kolorystyka i wreszcie ruch nie tylko wewnątrz ujęcia, ale również ruch kamery (ruch punktu widzenia). Wreszcie elementy konstrukcji (montaż) zdarzenia ekranowego składają się na rytm, niezbywalną, oryginalną wartość narracji filmowej. Powyższe ograniczenia warsztatowe już interpretują rzeczywistość zdarzenia, jednak nie odzwierciedlają istoty myślenia sztuki filmowej. Pojęcie czasoprzestrzeni definiuje teoria względności Alberta Einsteina jako zbiór wyznaczony przez cztery zmienne (*x*, *y*, *z*, *t*) służący do opisu zjawiska. Naszym zadaniem nie jest jednak zgłębianie teorii względności. Ponieważ posłużyliśmy się terminem „czasoprzestrzeń" odwołanie to było konieczne. Przestrzeń obok pojęcia czasu jest podstawową formą istnienia rzeczywistości poza naszą świadomością. Przestrzeń będziemy tu definiować jako funkcjonalne i relacyjne własności geometryczne i fizykalne[7] i jako formy tego, co obecne. Powróćmy do projektu filmowego, do istoty myślenia artystycznego i kategorii czasu.

W naszym rozważaniu o czasie nie znajdziemy miejsca na objaśnienie tego pojęcia. To zbyt poważny problem filozoficzny. Pozostaniemy przy ograniczeniu, stwierdzając, że istota czasu to *continuum chwil teraz*. W myśleniu warsztatu filmowego musimy jeszcze dodać, że taki horyzont wskazuje na przeszłość zdarzeń, teraźniejszość i przyszłość. Również w tym miejscu otwierają się niezmiernie ważne wnioski dotyczące pojęcia czasu obiektywnego i subiektywnego. Przy czym statut tych pojęć czyni je niezwykle użytecznymi w procesie tworzenia i oczywiście procesie postrzegania dzieła. Zakładam, że powyższe doraźne wyjaśnienia nie są wystarczające i w żadnym wypadku nie wyczerpują problemów „myślenia artystycznego", jednak w tej refleksji mogą być już podstawą budowania zdarzenia filmowego. Tak więc możemy stwierdzić, że struktury trybu narracyjnego „obraz historii" (prezentacja immanentna[8]) konstytuują się w procesie p r z e d m i o t o w o ś c i r e a l n e j rzeczywistości czasoprzestrzennej.

[7] T. Gadacz *Historia filozofii XX wieku* t. 2 Kraków 2009 s. 186. Autor, opisując poglądy Cassirera, który zajął się badaniem prehistorii Kantowskiego krytycyzmu głównie w filozofii Leibniza, przywołuje jego myśl na temat relacji między czasem i przestrzenią.

[8] „To co immanentne – powie tu początkujący [filozof] – jest we mnie, to, co transcendentne, poza mną". E. Husserl *Idea fenomenologii* J. Sidorek (tł.) Warszawa 2008 s. 13.

Jednak punktem wyjścia w naszych rozważaniach będzie myśl Edmunda Husserla o rozszerzeniu pojęcia postrzegania rzeczywistości:

> Świat, obiektywny świat, który dla mnie istnieje, który zawsze dla mnie istniał i istnieć będzie, jedyny świat, który kiedykolwiek mógł dla mnie istnieć, istnieć ze wszystkimi swymi obiektami, ów świat czerpie, jak już powiedzieliśmy, cały swój sens i swoją bytową ważność, którą dla mnie w danej chwili posiada, ze mnie samego, ze mnie jako transcendentalnego Ja, wyłaniającego się dopiero wraz z transcendentalno-fenomenologiczną redukcją[9].

Żądanie takiej postawy, świadomość transcendentalnego Ja otwierają drogi wyboru, na których być może uda odkryć się miejsca, gdzie ujawni się prawda zdarzenia w niezbywalnym, indywidualnym postrzeganiu rzeczywistości.

Historia obrazów

Istota trybu narracyjnego „historia obrazów", opartego na b i e g u m y ś l i o w y d a r z e n i u, jako podstawę przyjmuje żądanie „rozintegrowania czasoprzestrzeni". Martin Heidegger w rozprawie *Rozmowy na polnej drodze* ujmuje to słowami Człowieka z Wieży: „Przeczuwanie przynosi więcej owoców niż rzekome, zbyt pewne siebie widzenie[10]". Husserl natomiast buduje fundament *wzięcia w nawias* świata obiektywnego, które pozwala zrozumieć, że wszelki byt przestrzenno-czasowy zakłada świadomość, która obdarzyła go takim sensem bytowym, jaki jest mu właściwy. To właśnie fenomenologia Husserla doprowadza do odkrycia prawdziwego *źródła* świata. Źródło to jest transcendentne, to znaczy, że nie można go znaleźć w obrębie samego świata, że trzeba poza ten świat wykroczyć, by odnaleźć zarówno jego możliwości, jak i realności. Ściśle mówiąc, chodzi nie tyle o transcendowanie samego świata, ile oderwanie się od takiego jego sensu, jaki właściwy jest *naturalnemu nastawieniu*, w którym pojmuje się świat jako uniwersum wszelkiego bytu. W tak sformułowanym warunku „myślenia artystycznego" przejście do świata transcendentnej subiek-

[9] E. Husserl *Medytacje kartezjańskie* A. Wajs (tł.) Warszawa 2009 s. 43.

[10] M. Heidegger *Rozmowy na polnej drodze* J. Mizera (tł.) Warszawa 2004 s. 192.

tywności nie oznacza jednak odrzucenia czy ominięcia świata doświadczenia. To właśnie dzięki odnalezieniu jego źródła w tego rodzaju świadomości byt samego świata może uzyskać wyjaśnienie i trwały fundament.

Tak więc artysta *mobilizując swój świat* na ekranie w kategorii prezentacji transcendentnej („historia obrazów") określa bycie w przestrzeni, w której opis nie jest jednoznaczny i łatwy. Nic się prosto nie sumuje i nie wyjaśnia do końca, ponieważ triumfują: intuicja i wolne dekrety artysty w tworzonym projekcie. Mnożą się za to sekretne, nie zawsze wiadomo, do kogo należące, przestrzenie. Liczne rozsiane znaki rozbłyskują, wskazując kierunek, by po chwili rozpłynąć się w mroku. Coś się zaczyna i niekoniecznie chce skończyć. Kolejne kreowane światy wciąż się przełamują, przenikają, multiplikują, by w końcu utknąć w symbolu. A wszystko znaczy przecież oryginalny (jednostkowy, unikatowy) szlak narracji; postrzępionej i epizodycznej jak życie. To świat krzyżujących się nieustannie ścieżek: festiwal egzystencji realnych i urojonych.

Idea „rozintegrowania czasoprzestrzeni"

Technika „rozintegrowania czasoprzestrzeni" podpowiada następująca procedurę postępowania: prowadzi nas od istoty i sensu zdarzenia – tego, co ma być znaczeniem naszego projektu – do wyboru fragmentu rzeczywistości – zdarzenia, które będzie nośnikiem treści istoty naszego artystycznego założenia. Następnie „składamy" zdarzenie w strukturę całości, dbając o główne założenia kompozycyjne projektu. Profesor Władysław Stróżewski w *Dialektyce twórczości* podkreśla znaczenie punktu wyjścia procesu twórczego:

> Na czoło wysuwa się „początek jako taki" i to jego rozumienie, które wydaje się najbardziej podstawowe, a zarazem zgodne z potoczną intuicją: początek jako pierwszy moment zaistnienia lub pojawienia się czegoś, w szczególności – moment rozpoczęcia się jakiegoś procesu[11].

Oczywiste, że chodzi o proces tworzenia, w którym chciałbym wyróżnić wagę teorii „punktu wyjścia".

[11] W. Stróżewski *Dialektyka twórczości* Kraków 2007 s. 145.

Aby punkt wyjścia był istotnie punktem wyjścia (w procesie twórczym), zastana sytuacja (rzeczywistość ontologiczna) musi ulec jakiejś zmianie, czyli przynajmniej jeden z konstytuujących ją komponentów musi zostać zakwestionowany, zanegowany, zniesiony. Bierność wobec sytuacji przekreśla możliwość aktu twórczego. Osiągnięcie czegoś nowego wymaga wysiłku wyobraźni, chęci podjęcia ryzyka i przezwyciężenia oporu, ustalonej rutyny i przekonań (ten warunek nie musi być spełniony z trybie narracyjnym „obraz historii").

Przykładem niech będzie forma struktury amorficznej[12] scenariusza filmowego.

W regułach warsztatu scenarzysty struktury amorficzne to swobodne *przelewanie się* akcji poprzez luźno konstruowane epizody, a także zacieranie konturów postaci oraz kreowanie wieloznacznych, nieuchwytnych linii konfliktu. To forma scenariuszy, która znacznie oddala się od f o r m a t u tradycyjnego paradygmatu widowiska filmowego, wyróżnia twórców elitarnego tak zwanych kręgu filmów artystycznych.

W ten sposób budujemy zdarzenie, wyróżniając myślenie obrazem – to fundament filmowego scenariusza. Tak jak w literaturze oglądamy niejako świat oczyma bohatera, z jego punktu widzenia, tak w „filmowej narracji" bohater uczestniczy w wydarzeniach, a my obserwujemy jego zachowanie, reakcje, które budują emocje i klimat zdarzenia filmowego.

Profesor Stróżewski zauważa również:

> Cechą charakterystyczną kierunków sztuki współczesnej jest ograniczanie i wyczerpywanie się możliwości, jakie one wyznaczają, czyli między innymi: czystej spontaniczności, czystej przypadkowości, absolutnego rygoryzmu, bezdusznej kombinatoryki itp. Szybko jednak okazuje się, że zakres możliwości „eksploatacyjnych" kurczy się, a droga poszukiwań twórczych dochodzi do nieodwracalnego kresu. Pierwsze oznaki takiego podejścia charakteryzują się często płytkim eklektyzmem. Należy sądzić, że im bogatsze artystycznie zjawisko, tzn. im więcej linii napięć trzeba uwzględnić w analizie jego „teoretycznego" modelu, tym większa jest jego zdolność, jego siła prowadząca do odkrywania rzeczywistych wartości[13].

[12] Amorfizm z greckiego *ámorphos*: bezpostaciowy, niemający określonych kształtów; wyraz pozbawiony form gramatycznych; ciało fizyczne niemające budowy krystalicznej.

[13] W. Stróżewski, wyd. cyt. s. 436.

Właśnie tryb narracyjny „historia obrazów" jest w modelu „teoretycznym" początkiem drogi, która prowadzi do odkrywania i formowania obszaru symbolicznego także w sensie przedstawiania i znaczenia zdarzeń ekranowych[14].

Kod warsztatowy

Najważniejsze narzędzia warsztatu trybu narracyjnego „historia obrazów":

1. Dynamika narracji

Podstawowe elementy inscenizacji: ruch punktu widzenia (panorama, „szwenk", jazda), ruch aktora wewnątrz kadru, dynamika zmienności planów, rytm dialogu etc., redukujemy do formuły „wydarzania się" w formacie: *...aż tu nagle się wydarzyło... (wyróżnienie upływu czasu – zdarzenie dopiero się rozwija)*, która buduje napięcie w scenie, podczas gdy w formacie „obraz historii" obowiązuje schemat: *...a potem się wydarzyło... (podkreślenie linii rozwoju zdarzenia – podkreślenie logiki czasu)*.

2. Dynamika inscenizacyjna

Dystynkcja trzech aktów: I – początek, II – rozwinięcie, III – pointa. Podkreślamy zmiennymi ustawieniami z różnych kątów. W fazie montażu uzyskujemy dodatkową wartość dynamiki zdarzenia – napięcia wewnątrz sceny (realizacyjnie na planie zdjęciowym *rozintegrowanie* sceny na części).

[14] Dla zilustrowania trybów narracyjnych podaję dwa tytuły filmów. Tryb narracyjny „obraz historii" – przykładem jest sekwencja bitwy otwierająca film *Gladiator* (reż. Ridley Scott, produkcja Universal Pictures, premiera światowa: 1.05.2000). Uwagę zwraca opowieść oparta na formacie kolejności wydarzeń (oczywiście są dokonane konieczne skróty, aby nie zakłócić kompozycji całego filmu). Tryb narracyjny „historia obrazów" – sekwencja otwierająca film *Godziny* (tytuł oryginalny: *The Hours*, reż. Stephen Daldry, produkcja: Miramax International and Paramount Pictures, premiera światowa: 18.12.2002). Uwagę zwraca dokonana ingerencja w przebieg logiki czasowej filmu. Virginia pisze list, jednocześnie na ekranie obserwujemy jej drogę ku rzece. W zakończeniu tej sekwencji bohaterka kończy list swoim podpisem i jednocześnie jesteśmy świadkami jej samobójczej śmierci.

3. Topografia sceny

Podstawowym elementem narracyjnym sceny winien być plan ogólny bądź plan totalny – niekoniecznie musi *pokrywać* czy *opowiadać* całą scenę, ale wybrany, wcześniej skomponowany fragment. Odbiorca powinien poznać zależności przestrzenne sceny – odległość pomiędzy aktorami, odległość do głównych elementów obiektu zdjęciowego.

4. Kompozycja kolejności planów

Gradacja planów powinna unikać *animowania się* tła – na przykład dwa plany totalne, dwa ogólne. W scenach dialogowych równoważymy plany, na przykład bohaterowie w dwóch równych planach bliskich, zbliżeniach (szczególnie w realizacji z dwóch kamer rejestrujących jednocześnie).

5. Otwarcie („starter") sceny

Format narracyjny: od „szczegółu do ogółu". Na przykład otwarcie sceny (dynamicznie) od detalu, wejścia aktora w kadr – w ten sposób unika się tak zwanego stojącego czasu między scenami. Ta figura narracyjna może także spełniać rolę interpunkcji („resetu"), oddzielać sceny (niejako „niwelować pamięć" poprzedniej sceny i „skupić uwagę" odbiorcy na nowym wydarzaniu się na ekranie).

Criticism of *Artistic Thinking*

This article is an attempt at systematizing the views on *artistic thinking* and on the two modes of narrative technique: "image of history" and "history of images." The adopted concept of criticism aims to extract and highlight what is most relevant at the start of the creative phenomenon of the film making process. It seems that the adopted method, consisting in simplified proofs derived from thought and from philosophical reasoning, may help to truly ground and systematize the concepts connected with film making also as intellectual structures, based on the idea of returning to the true nature of humanism. This approach seems quite risky, yet, however challenging for the author it may be, it also seems crucial from the point of view of organizing the knowledge of those studying the film arts.

Jerzy Łukaszewicz – e-mail: noel15@poczta.onet.pl

SPOTKANIE Z PROFESOREM JERZYM ŁUKASZEWICZEM

Wywiad prowadzą Dominika Czakon i Paulina Tendera

D. C. – Chciałybyśmy na początku odwołać się do bardzo interesującego artykułu Pana Profesora i kategorii myślenia artystycznego. Czy mógłby nam Pan Profesor przybliżyć tę sprawę?

J. Ł. – To jest bardzo dziwne chyba, ale tak się wydaje w dzisiejszych czasach, że dla młodego człowieka podkreślenie kategorii myślenia jest dość zdumiewające. Jest taka potrzeba jednak podkreślania i akcentowania w ogóle myślenia jako aktu intelektualnego. Krótko mówiąc, w sztuce, moim zdaniem, a szczególnie w sztuce filmowej i w dydaktyce głównym przewodnikiem jest intuicja, która niestety czasami kieruje na niewłaściwe tory myślenie, warsztat, spojrzenie na sztukę. Krótko mówiąc, żeby to było jasne, brak tej kategorii myślenia artystycznego prowadzi później do takich uproszczeń, że sztuką nazywamy gadające głowy, czyli już takie, powiedziałbym, ilustrowanie rzeczywistości bez żadnego wysiłku. Bo z samego gruntu takiego pojęcia, gdybyśmy chcieli to sformułować, możemy spróbować jednak ująć to w taki sposób, że jest myślenie filozoficzne i myślenie artystyczne. Tu się powołam na księdza Józefa Tischnera, który formułuje to w sposób następujący, że myślenie filozoficzne wyróżnia pojęcie prawdy, a myślenie artystyczne wyróżnia pojęcie piękna, że owocem myślenia filozoficznego jest filozofia, nauka a owocem myślenia artystycznego jest dzieło sztuki.

P. T. – Zachodzi tu jakaś tożsamość?

J. Ł. – Właśnie ksiądz profesor Tischner widzi, że te dwie rzeczy się przenikają; to znaczy te dwa pojęcia i te dwie przestrzenie się przenikają, ale nie formułuje, w jaki sposób. Wyróżnia przede wszystkim w tym myśleniu artystycznym fenomen wyobraźni. No i teraz pojawia się pytanie, czy ta wyobraźnia ma się gorzej. Staram się to wszystko sformułować z punktu widzenia człowieka, który ma kontakt z innymi ludźmi, których trzeba wprowadzić na szerokie wody, na „salony sztuki". I okazuje się, że tu największy kłopot jest w tej chwili właśnie z wyobraźnią. Podejrzewam, że ten brak radości z angażowania wyobraźni wynika z tego, że codzienność w tej chwili jest taka – powiedziałbym – przede wszystkim pożądliwa, czyli redukuje się do jakichś podstawowych obowiązków. No i też wydaje się, że redukuje się do statusu w życiu, czyli krótko mówiąc, chodzi o pieniądze. W związku z tym wszystko, co nie służy takiej postawie pragmatycznej, jest właściwie negowane. I przyznam szczerze, że… prowadzę szereg takich ćwiczeń – a w ogóle zaczynam od Jamesa Joyce'a *Finneganów Tren*. Nie wiem, czy Panie miały w rękach? No pewnie miały. Więc mało tego, że to jest ciężkie, co więcej, budzi wielkie zdumienie wśród studentów. Po pierwsze, dlaczego tyle błędów, dlaczego to jest tak źle napisane… ale tu ja sobie oczywiście żartuję! Po prostu wyciągamy poszczególne zdania i próbujemy otworzyć jakąś swoją własną narrację. Natomiast jeszcze proszę pozwolić, że wrócę do tego, co nazwaliśmy myśleniem artystycznym, że wszystko to na naszych kierunkach filmowych z kolei musi zostać ujęte w kategorii myślenia obrazem. Czyli znowu mamy największą trudność. Żyjemy w czasach, w których słowo, czy właściwie wszystko, co jest werbalizowane, jest ważne, a obraz troszeczkę mniej. Mimo że właściwie też kultura obrazu nas wszędzie otacza. Ale nagle się okazuje, że po prostu to myślenie obrazem też nie istnieje. Moim zdaniem zaczyna się taka ślepota na to. Młodzi ludzie nie doceniają, że obraz może mieć większą siłę przekazu, komunikacji niż słowo i stąd, wydaje się te – powiedziałbym – małe, szlachetne opowieści gadających głów, które po prostu… możemy się czymś innym zająć, ale cały czas słowo mamy gdzieś, ono jest obecne. I to jest dla mnie podstawowym zadaniem w takim wprowadzeniu pojęcia myślenia artystycznego, no a później, jak już powiedziałem, rozwijamy poszczególne zdania, tworzymy swoje wła-

sne opowieści. To są bardzo ciekawe opowieści, bo one dopiero dostają głębi na przykład na drugim, trzecim roku. Studenci dopiero zaczynają widzieć, jak bardzo pojemne może być takie zadanie, że w tym zadaniu tkwi jednak trochę takiej szalonej metody, która im pozwala – bo to jest podstęp z mojej strony – później tworzyć swoje własne światy. I wydaje się, że musimy jeszcze w myśleniu artystycznym – mówię o zawodzie, o edukacji – podkreślić pojęcie mojego świata, co też – wydaje się – jest takim obcym pojęciem dla młodych ludzi w tej chwili, bo generalnie świat jest taki, jaki jest. Świat namacalny, świat widzialny, ale o żadnej transcendencji w ogóle nie ma mowy. Nie istnieje coś takiego, czego się nie da dotknąć, czego się nie da zwarzyć, kupić – to w ogóle są takie zakazane owoce. Więc w tym sensie formułujemy mój świat, bo w tym moim świecie przede wszystkim jest doświadczenie mojego życia, dzieciństwa. To jest dom, z którego wyszedłem, to są wspomnienia, jakieś ideały. Czyli, krótko mówiąc, jest taka powtórna edukacja tego wszystkiego, co nasi rodzice normalnie wynieśli z domów, mieli to po prostu jakby we krwi, że ten świat – tak mi się wydaje – pokolenia przeszłego był o wiele bogatszy w sensie ducha, w sensie takiego głębszego namysłu, rozwiązań wielorakich. Natomiast w tej chwili jest to uproszczone bardzo. Troszkę mi jest głupio, że źle mówię o młodych ludziach, a właściwie nie mówię źle o nich, tylko mówię o takim dużym obowiązku, który w tej chwili czeka nas, ludzi, którzy próbują nauczyć zawodu, bo ta nauka zawodu niestety nie może się skończyć na nauce śrubek, przesłon i jakichś technologii. Ona musi sięgać też głębiej, żeby tę strukturę świata bardziej skomplikowaną, wielowarstwową zrozumieć. A już największy kłopot, który jakby budzi to myślenie artystyczne, które jednak zamyka się w jakiejś metaforze, w symbolu, w znaku… to już jest bardzo trudne, dlatego że często prowadzimy takie warsztaty: symbol. Po prostu okazuje się, że niestety ten symbol jest nieczytelny, w ogóle jest niepotrzebny. Nie ma takiej potrzeby, żeby się porozumiewać między kadrami, między słowami, między obrazami…

P.T. – Ale filozofowie też to zauważają. My też to wyczuwamy zanik symbolu. Mówi się na przykład o „końcu sztuki", o „końcu historii", o zaniku transcendencji, o śmierci Boga…

J. Ł. – …powtarza się jakieś kontinuum, ale to nie wygląda na to, że stary pan narzeka? To jest taki może pamiętnik ze spotkania z młodymi ludźmi – może tak byśmy to nazwali.

P. T. – Możemy tak zatytułować ten wywiad!

D. C. – A czy w związku z obrazami, o których Pan profesor mówi – jeżeli dobrze to zrozumiałam – chodzi też o możliwość dopowiadania, o konieczność uczestnictwa i o pewne zadanie dla odbiorców?

J. Ł. – Przede wszystkim chodzi o to, czego nie można w słowach wyrazić, bo tego słowa po prostu… ujmujemy słowa i co dalej? Co się dzieje? Ale to też, proszę mnie zrozumieć, to nie jest określenie kondycji młodego pokolenia. Bardziej mówię o takim jakby poważnym zadaniu, które czeka ludzi, którzy mają ambicję, by zastanowić się nad tym, czym jest sztuka, jak nazwać później swój film dziełem sztuki. Często mówimy o tym, że film jest dziełem sztuki, że to jest dzieło artystyczne, że artysta filmowy… no to już bądźmy pełną gębą artystą filmowym – myślmy wielowarstwowo, a przede wszystkim myślmy. To wskazanie na myślenie jest chyba tutaj najważniejsze – przepraszam, tak zamknę pojęcie myślenia artystycznego.

P. T. – A to pojęcie myślenia artystycznego – rozumiem, że ono posiada w sobie taką cechę jak myślenie twórcze? Myślenie artystyczne – czy faktycznie zawsze jest twórcze? I czy ono powinno przysługiwać artyście, czy również odbiorcy, krytykowi, temu, kto ogląda film i kto próbuje go zrozumieć? Czy ta osoba też powinna posiadać rozwinięte myślenie artystyczne?

J. Ł. – Oczywiście… to moje zdanie, bo nie chciałbym tutaj jakoś monopolizować swoich poglądów – wydaje mi się, że to dotyczy… bo ja rozumiem, że ten młody człowiek, któremu zwracamy uwagę na te fundamenty myślenia artystycznego, jest również widzem, więc jest też odbiorcą. Rozumiem, że sprawa dotyczy wielu ludzi, wielu profesji, wielu zawodów. Tak się zastanawiam, trzeba by było jakoś jeszcze zamknąć tę sprawę myślenia artystycznego. Tak myślę: Zaratustra –

urodzić tańczącą gwiazdę, to jest dopiero ten ogień myślenia artystycznego, który przekracza wszystkie bariery, przekracza to, co nieznane, a przede wszystkim daje odwagę, żeby przekraczać to, co nieznane.

P. T. – Tutaj w słowach Pana Profesora pobrzmiewa – ja tak to czytam – takie przekonanie, że to, co piękne, wydarza się na płaszczyźnie ludzkiej, prawda? Czy dobrze usłyszałyśmy, że Pan Profesor nie uznaje transcendencji.

J. Ł. – Że nie uznaję? – Nie! Właśnie uznaję, admiruję.

P. T. – Czyli to chodziło o młodzież.

J. Ł. – To chodziło o młodzież, która w ogóle jakby pomija tę przestrzeń transcendencji, więc tego nam brakuje. Oczywiście staramy się wprowadzać takie, powiedziałbym, chwile zdumienia, że coś jest bardziej skomplikowane. Przyznam szczerze, może to nie ma nic wspólnego w tej chwili z czystą transcendencją, ale jak na przykład formatujemy bohaterów w filmie, zaczynamy mówić o kostiumie: ano jest ubrany w jeansy, w koszulę i marynarkę. No i się zaczyna wojna od tego momentu, czyli on jest ubrany jak każdy przeciętny człowiek, którego spotykamy na ulicy, i zaczynamy pomaleńku wprowadzać taką refleksję, że to, jak człowiek jest ubrany, jak wygląda, szczegół jego ubrania, to jest historia, narracja, opowieść. I nagle się okazuje, że ktoś wymyśla: tak, ale jest bez jednego buta! I już się zaczyna: jak to? Aha, bez jednego buta, czyli go zgubił albo mu ukradli. Krótko mówiąc, może to jest bardzo prymitywny sposób wprowadzania w takie źródło świata, czyli w to, że jesteśmy jednak uprawnieni w sztuce do myślenia wielowarstwowego, wielowątkowego, właśnie symbolicznego, abstrakcyjnego – chciej urodzić tańczącą gwiazdę. Przekrocz siebie, przekrocz wszystkie bariery pospolitości. I w tym sensie wydaje się, że to jest chyba najciekawsze, co można robić z młodymi ludźmi. I później oglądać ich filmy, patrzeć, jak ich oczy płoną… to jest coś fantastycznego, bo przychodzi później moment nagrody, kiedy ogląda się zrealizowane rzeczy i… uuu… szacunek

wielki. Czyli jest komunikacja, jest kontakt. Chociaż przyznam szczerze, że zdumiewające jest jednak dla nas ludzi starszego pokolenia... Profesor Stuhr tak się strasznie żalił, jak studenci pytali: „Przepraszam, a w których sztukach pan grał w teatrze?". Więc rozumiemy, że to już jest upadek totalny. Oczywiście rozumiem, że pan profesor Stuhr jest im znany wyłącznie jako osioł ze *Shreka*. Naprawdę, aż taki upadek jest, ale mówimy to wszystko z sympatią, bo to przecież chodzi o to, żeby sobie stworzyć nadzieję, że to, co oni będą robić, będziemy mogli oglądać później sami, a nie uciekać do jakichś innych produkcji.

D. C. – Panie Profesorze, czy sztuka ma ograniczenia w takim razie? Czy myślenie artystyczne ma granice?

J. Ł. – Wydaje się, że… też niełądnie może powiem, może zbyt uproszczę, ale w filmie ma granice.

D. C. – Technologiczne?

J. Ł. – Myślę, że to jest przede wszystkim właśnie technologia, warsztat, ale też – takie utarło się powiedzenie, że film robią pieniądze. Zawsze się buntowałem przeciwko takiemu spojrzeniu. Tak się wydawało, jak jedna rzecz do drugiej może przystawać. Otóż podzielam to zdanie, ale nie w stu procentach. Jednak pieniądz ogranicza. To w kwestii Pani pytania. Natomiast przyznam szczerze, że jeszcze chciałbym w tej sprawie, o którą Pani pyta, dodać taką rzecz: wydaje mi się, że gdyby studentowi na uczelni filmowej dać wszystko, to znaczy kamerę, montaże, wszystkie pieniądze świata, to byłby to największy błąd, jaki może być. Mianowicie, po pierwsze, ten człowiek by niczego nie wymagał od siebie, nie miałby żadnego ograniczenia, nie byłby w stanie sformatować myśli, która by mogła być myślą szlachetną. To są narzędzia, które by pozwoliły na wszystko, czyli znowu wkradłby się chaos, zamęt. Moim zdaniem, no niestety, czasami ograniczenie – tutaj mówię o ograniczonych środkach – jest szalenie inspirujące i daje dobre efekty. Nie wiem, czy odpowiedziałem na pytanie. Może umykam przed poważniejszym spojrzeniem, ale

mówię to z punktu widzenia praktyki i tego, co widzę, co się dzieje… ale być może też zmyślam, ale się nie przejmujcie.

P. T. – To jest takie skłanianie studenta do myślenia na temat pragnień, celów, prawda? Że podejmuje się walkę o to, by spróbować poznać przedmiot filmu, prawda?

J. Ł. – No to jest zawsze takie zdumienie młodego człowieka – ja mówię o tym na początku drogi. Bo tak naprawdę, proszę mnie zrozumieć, w dniu dzisiejszym nie ma żadnego problemu, żeby filmować, bo można wszystkim filmować – aparatem fotograficznym, komórką. I rzeczywiście jest takie wielkie zdumienie, dlaczego ci ludzie przychodzą na wydział artystyczny, czego oni chcą – no przecież mogą sobie zrobić w domu wszystko, czego pragną. Otóż właśnie jest pewien taki – powiedziałbym – format, może inaczej: jest taka szkoła myślenia, która ogranicza ich możliwości, bo tylko z powodu ograniczenia zaczynamy właściwie formować myślenie młodego człowieka. To co Pani mówi…

P.T. – Gdy widzimy granice, próbujemy ją przekroczyć. Nie widzimy granic, nie przekraczamy ich.

J. Ł. – Oczywiście tak, ale proszę też zwrócić uwagę, że największe zdumienie młodego człowieka budzi to na przykład, ile wersji scenariusza etiudy musi napisać. Jak to? A potem jeszcze uwaga, i jeszcze jedna. Czyli został zakłócony podstawowy element: im więcej pracy, wysiłku, trudu, tym więcej pracy artystycznej. To jest przecież sens pracy, żeby odciskać siebie, swojego ducha, swoje pragnienia i to musi być i tego szukamy. Tyle że mozół, droga dojścia budzi szalone zdumienie. Ja przyznam szczerze: na tym początku drogi przychodzą studenci i formatujemy pomysły na etiudy, na przykład pierwszoroczne. To są tematy dowolne. Oczywiście staramy się nie myśleć o tym, żeby miejsce akcji było na Księżycu, bo przecież nie o to chodzi. I co się okazuje – że przychodzą takie momenty, kiedy student mówi: „ja już nie wiem, co dalej". I wtedy mówimy: „odrzuć to – zapomnij". Student odpowiada: „ale ja nie mogę, proszę pana, zapomnieć, to było

takie genialne", a ja mówię: „proszę to odciąć, zapomnieć, otworzyć nowe drzwi". I wchodzi nowy pomysł, ale puenta jest zawsze fantastyczna: siedzimy na sali kinowej, oglądamy te ich etiudy i po prostu aż radość patrzeć na to, jak ci ludzie dojrzewają, jak ci ludzie walczą z materią. Tam wszystko jest gorące, tam wszystko pulsuje. Rodzą się tacy fantastyczni anarchiści. Wie Pani, to jest po prostu coś genialnego. To wszystko, o czym mówię, ma *happy end*, mimo że narzekam.

P. T. – To ich podtrzyma na duchu – studentów.

J. Ł. – Tak!

P.T. – Panie Profesorze, postuluje Pan w swoim artykule powrót do humanizmu. Jak można rozumieć te zasady podstawowe, które ten humanizm kształtują czy określają? O co tutaj chodzi?

J. Ł. – Ja się przyznam szczerze, że oczywiście jest to szalenie banalny manifest i taki krzyk człowieka, ale… Przyznam szczerze, że nie tylko ja, ale i paru moich kolegów i z Łódzkiej Szkoły Filmowej i z Akademii Muzycznej, bo mam wielu znajomych, wszyscy w podobny sposób nazywamy to, formułujemy – powrót do humanizmu. I ja też próbuję się zastanowić, gdzie ta luka powstała. Oczywiście to wszystko wiemy: życie pędzi, nie czytamy, jak czytamy, to raczej patrzymy na obrazki – prawda? Bo tego jest pełno w księgarniach. Krótko mówiąc, ta luka się coraz bardziej powiększa, ale tu nie chodzi o wiedzę, kto co napisał, tylko o to, że po prostu coraz bardziej – wydaje się – jesteśmy odarci z czegoś, co się nazywa – a co w filmie jest najważniejsze – emocje, czyli autentyczność człowieka. Człowiek buduje maskę. Przybiera postawy, które czynią go obojętnym wobec tego świata. Krótko mówiąc, wydaje się, że właściwie rozmawiając z wieloma ludźmi, człowiek ma wrażenie, że rozmawia z jednym człowiekiem. A przecież jest takie bogactwo, jest taka wielka kultura. O czym my tu mówimy – już wielkim wydarzeniem jest pójść do muzeum.

P. T. – I rzadkim!

J. Ł. – Tak jest. Już wielkim wydarzeniem jest zobaczyć jakiś film z klasyki, z historii filmu, nawet niemy. Jak wielkim wydarzeniem jest pójść na koncert, a jeszcze na przykład posłuchać na sali wykładowej *Requiem* Mozarta. No to są takie rzeczy, które wydają się straconym czasem. Otóż to nie jest stracony czas, to jest wielkie uzupełnianie siebie, ale duchu rzetelnego komunikowania się z młodym człowiekiem.

P. T. – Może Dominika się ze mną zgodzi: Pan Profesor powiedział teraz o tym, że tak rzadko zdarza się, żeby pójść do muzeum, odsłuchać tak naprawdę w spokoju i z poświęceniem, z uwagą Mozarta. A ja mam wrażenie, że u nas w dziedzinie filozofii sztuki mamy do czynienia z innym brakiem. Przecież studenci mają dostęp do wszelkiego rodzaju sztuki, przez internet mogą ją oglądać i na każdym rogu jest galeria, te sztuki wizualne i muzyka, ale oni są na to zupełnie obojętni. I gdy czasami próbujemy rozmawiać z nimi na temat sztuki, pokazujemy im sztukę nowoczesną i pokazujemy przemiany – powiedzmy – XX wieku, pokazujemy sztukę dawną, oni nie mają opinii na ten temat, oni oglądają tak wiele rzeczy… Zaczyna chyba brakować narzędzi do tego, żeby oni nam coś o sztuce powiedzieli, czy żeby w ogóle mieli refleksję na ten temat…

D. C. – ...albo chociaż emocje...

P. T. – Nie mają już emocji. Sztuka szokuje bardzo często, ale szok się już troszeczkę znudził. Oni chyba chcieliby tego powrotu do humanizmu. Ja mam wrażenie, że dziś bardziej może dla nich – być może, tylko że jeszcze tego nie osiągnęli – cenne stałoby się piękno, może próba intelektualnego opracowania, może ktoś, kto potrafiłby im to przekazać, niż szokowanie, przemoc, wulgaryzm, których w sztuce mamy teraz mnóstwo – prawda?

J. Ł. – Ja inaczej odpowiem, bo oczywiście zgadzam się, że oni mogą to zrobić w domu, ale skoro tego nie robią, to my mamy obowiązek. To jest też to, o czym Pani mówi, że w takim zetknięciu z Mozartem jednak w jakimś sensie reagujemy, czyli musimy ujawnić swoje emo-

cje. Młodzi ludzie starają się jakby ukryć to wszystko. Ale przyznam szczerze, że w kwestii tego „dohumanizowania" od czasu do czasu robię proste testy studentom, w których po prostu są tak banalne pytania. Jest pytanie na przykład z dziedziny muzyki, o pewne pojęcia, jak *piano*, *staccato*. Jest oczywiście pytanie, które dotyczy słownika wyrazów obcych. Krótko mówiąc, *puenta*, cisza na sali. Ja mówię: „Bardzo przepraszam, ale ponieważ jesteśmy jednak na uczelni artystycznej, to mamy nadzieję, że kultura nie jest nam obca, prawda? I co Państwo sądzą?". A oni na to mówią: „Bardzo nas pan zawstydza". Więc też staram się cały czas taki niepokój u nich wzbudzać, że tu się coś pojawi, nagle jakieś głupie pytanie, jakiś test, tu ktoś coś powiedział, tu staramy się coś powiedzieć o jakiejś książce. Krótko mówiąc, to jest konieczne, ale to jest też oczywiście znak czasów. Ten obowiązek na uczelni artystycznej czy też na Waszym kierunku jest konieczny. To jest nasz obowiązek i nie odstąpimy od tego. To należy do pewnego – powiedziałbym – świadomego tworzenia i myślenia o sztuce, więc absolutnie nie mam wyrzutów, że ich zawstydzam – o!

P. T. – I dobrze.

D. C. – Jeżeli jeszcze mogę, chciałabym powrócić do sprawy wyobraźni, bo boję się, że nam to ucieknie. Kiedy przyglądałyśmy się filmom, których Pan Profesor jest autorem, zwróciłyśmy uwagę, że jest wśród nich dość dużo filmów dla młodego widza albo też filmów fantastycznych. I chciałyśmy zapytać o to, czy te filmy dają większe albo inne możliwości twórcze oraz czego wymagają od twórcy – może innego podejścia do tworzenia? Skąd ten wybór?

P. T. – Wszystkie te filmy są filmami naszej młodości!

J. Ł. – Tak? A chcę Wam powiedzieć, że rzeczywiście są teraz studenci, którzy właśnie grożą mi palcem: „O, pan nas straszył diabłem!". A ktoś inny: „O, ja to tak się cieszyłem, jak był Wow na ekranie!". A jeszcze coś, a jeszcze ktoś tam o *Sagali*. Ja przyznam szczerze, że bardzo miło wspominam ten okres w moim życiu. Zaczynałem – tak jak zresztą większość bardzo znanych reżyserów – w Studiu

Se-Ma-For w Łodzi. To był taki nasz warsztat. To była odskocznia, tam mieliśmy swoje fuchy. No i oczywiście Studio Se-Ma-For specjalizowało się w filmach dla dzieci i było zapotrzebowanie na ten gatunek filmu. Ja jakoś się spełniałem, ponieważ miałam takie poczucie, że właśnie wyobraźnia dziecka jest nieograniczona. Wyobraźnia dziecka podlega jednak pewnym regułom i tu się zaczyna pierwsze ostrzeżenie: że ta wyobraźnia – proszę, ale jednak do pewnego momentu. Później kierujemy się logiką, zadajemy głupie pytania: dlaczego, a po co, przecież to jest niemożliwe? Pomimo tego podstawowego ograniczenia bardzo mi się chciało – jakby – przekraczać codzienność, wchodzić w taki świat *fantasy* czy też świat może nawet taki, powiedziałbym, z którym te dzieci nigdy się nie spotkają, czyli świat historyczny w tym serialu *Sagali*. No a *Diabeł*... to była taka próba zmierzenia się z adaptacją i próba podjęcia uniwersalnej myśli z tej książki. Taka zamiana pewnych archaicznych pojęć z książki na myślenie obrazem. Tam się taki duch ciemności pojawiał – jak dziś pamiętam – to mnie bardzo śmieszy. Tam takie chmury pędzą – kiedyś to było wielkie wydarzenie, a dzisiaj jak oglądamy pogodynkę, to chmury pędzą, prawda? Ale zebrało się bardzo dużo dobrych ludzi, fantastycznych. Przepraszam, kogo nie wspomnę, ale na przykład Piotr Dumała – fantastyczny, niezwykły animator, artysta – fantastyczny człowiek! On robił tam scenografię i to było to, że myśmy te nasze światy mieli, każdy miał „mój świat". To, o czym na początku mówiliśmy, że „mój świat" nie istnieje. Istnieje świat stołu, szklaneczki, kasy i konta w banku, ale „mój świat"? Co to znaczy „mój świat"? I te nasze światy – one się przenikały, one miały jakąś spójność. Być może nam się jakoś tak lepiej żyło. Nie wiem. Lepiej nam się żyło, bo nie mieliśmy wszystkiego. Tak bym powiedział. My tak troszeczkę byliśmy i głodni, i spragnieni świata. Wszystkie marzenia o tych efektach – to się kiedyś nazywało triki, a teraz efekty specjalne – które się robiło na taśmie poprzez jakieś intermediety, jakieś przekopiowywania. To był proces – pamiętam, żeby zrobić pięć ujęć, cała produkcja się zatrzymała na pół roku. Dzisiaj wystarczy program Adobe Premiere, by to zrobił w sześć minut! Ale uważam, że to było bardzo odważne wtedy. Cieszę się i nie wstydzę się, że to zrobiłem, i przepraszam, że Was straszyłem!

P. T. – Teraz…

J. Ł. – Teraz – tak? Po latach, nie?!

D. C. – Ale to był wesoły diabeł!

J. Ł. – To był wesoły diabeł! Tak.

P. T. – Najgorsze było, jak on wychodził z tych chmur, bo nie było wiadomo jeszcze, jak on wygląda. Ten widelec! Co to jest?

J. Ł. – Tak, tak, to miały być widły, tylko że właśnie wyszło jak widelec…

P. T. – Tylko triki takie wtedy były…

J. Ł. – Tak, to było tak wymyślone!

D. C. – Takie mi się nasunęło jeszcze dość poważne pytanie, kiedy Pan Profesor powiedział o tych różnych światach. Czy możliwe jest, żeby określić jakieś warunki, co jest potrzebne do tego, by z tych różnych światów, osób, które pracują przy filmie, powstało jedno spójne dzieło? To jest duży problem dla nas, zajmujących się teorią sztuki i właśnie dzieła filmowego jako sztuki.

P. T. – Kto jest twórcą?

D. C. – To jest bardzo poważne pytanie, na które trudno nam odpowiedzieć.

J. Ł. – To jest fundament. Ja nawet się spodziewałem takiego pytania.

P. T. – Najgorsze pytanie, jakie może paść.

J. Ł. – Głośno myślę w tej chwili, ale jednak w dydaktyce, a szczególnie jakby praktyka mojego życia zawodowego wyznaczyła bardzo

prosty kurs. Mianowicie dzieło musi być wspólne i dlatego jest nierozdzielne. Nierozdzielne w takim sensie, że na przykład operator zrobił świetne zdjęcia, ale zły film wyszedł lub gdybyśmy wzięli, że scenograf zrobił złą scenografię, ale film był fantastyczny. Ta wspólna myśl, ta nierozdzielność wizji filmu no niestety jest jakby też najtrudniejszą drogą – przepraszam, ale muszę wrócić znowu do młodych ludzi, bo to jest bardzo ciekawe. Czasami jest tak, że operator mówi, że mu reżyser zawadza, a reżyser mówi, że mu operator zawadza. To jest początek drogi. Może są przeciwnikami, może próbują się przebić z proponowanymi wartościami estetycznymi, ale nie ulega najmniejszej wątpliwości, że jednak początkiem i końcem wszystkiego jest reżyser. To jest człowiek, który musi po pierwsze wiedzieć wszystko o swoich bohaterach. To jest człowiek, który jest odpowiedzialny, który ma, moim zdaniem, największe zadanie do wykonania. Musi on wiedzieć, jak wprowadzić pozostałych członków ekipy do swojego świata. I tu podkreślamy wagę pojęcia „mój świat", bo ten mój świat musi być tajemniczy, magiczny, fascynujący, on musi być intrygujący, no ale przede wszystkim powinien być niegłupi. Tak, to chyba najważniejsze. Inaczej nic z tego nie wyjdzie. Nawet gdybyśmy się starali napisać piękny dźwięk i muzykę, to po prostu się nie da, nigdy tak nie wychodzi, że jest piękna muzyka i zły film… Tak myślimy, tak kombinujemy i tak staramy się opowiadać młodym ludziom o tym zawodzie, że owa „wspólnota myślenia" nie jest nigdy ograniczeniem, że trzeba dołączyć do „stada" i iść za przewodnikiem, być pokornym… Możemy być wolni, możemy wyzwolić swoją energię, nasze pomysły, ale tak, by nasza wyobraźnia podążała za głównym nurtem, który został wyznaczony przez reżysera, scenariusz. Dlatego też nie ma sensu, byśmy próbowali atomizować poszczególne elementy tego filmu. I koniec. Film musi być jednym dziełem sztuki.

P. T. – Pan Profesor ma duże doświadczenie i jako operator, i jako reżyser. Oba podejścia różnią się od siebie. Jaka jest więc ich specyfika?

J. Ł. – Różnią się, tak… Ja na przykład pamiętam swoje doświadczenie z panem Tadeuszem Konwickim przy *Dolinie Issy*. To przeżycie,

które towarzyszy mi właściwie do dzisiaj, przeżycie obecności tajemnicy i magii, do których zbliżaliśmy się, ale nie rozszyfrowaliśmy ich do końca. Ale duchem, który to wszystko prowadził, był właśnie duch pana Konwickiego, i tam rzeczywiście wielu ludzi z ekipy, których cenię ogromnie do dzisiaj, oni przyznawali się, że czują taką jakby siłę, która ich od początku prowadziła. Ja to też od początku wyczułem i były takie momenty, w których próbowałem wprowadzać swoje innowacje, ale one wszystkie były fałszywe i brzmiały niezbyt spójnie z tym dziełem. Pamiętam też, że gdy robiłem już swoje filmy jako reżyser, to byłem dość niesforny, starałem się chyba mocno trzymać swojej wizji i po latach myślę.... nieładnie, ale żądałem bezwzględnego posłuszeństwa.

D. C. – Reżyser to jest kapitan na okręcie?

J. Ł. – No, jest kapitan, ale wtedy on był troszkę wyjątkowy, bo on wiedział, gdzie tam śrubkę przykręcić, gdzie się ruszyć, gdzie poczekać, aż troszeczkę słońce zajdzie, aby chmury zostawiły trochę takiej dziwnej poświaty. O tych momentach trzeba było jednak wiedzieć, że one są akcentowane do myślenia obrazem, a nie do myślenia w sensie ogólnym.

P. T. – Dolina Issy towarzyszyła nam dziś w drodze do Warszawy. Dużo czasu poświęciłyśmy na dyskusję nad tym filmem. To nie jest film do jednokrotnego obejrzenia…

D. C. – Dla nas to dzieło, które zmusza do zatrzymania się przy nim i namysłu.

P. T. – Estetyka filmu jest tak zbudowana, że film zachęca do powrotu do tamtego świata. Krajobraz, blask słońca, świat przedstawiony są estetyczne, posiadają mocne walory estetyczne, które przenoszą jakieś nieco inne, nowe wartości. Obejrzenie filmu po raz drugi lub trzeci daje możliwość głębszej kontemplacji tych wartości i świata przedstawionego. Przy pierwszym obejrzeniu „łapiemy" fabułę, ale estetka filmu dociera do nas mocniej, gdy zatrzymamy się w którymś momen-

cie. Rozmawiałyśmy na przykład na temat światła, zatrzymałyśmy się w lesie, o tym mówiłyśmy…

J. Ł. – Ale to się samo robiło. Tadeusz Konwicki był zawsze pół kroczku przed nami. To wszystko nie daje mi do dzisiaj spokoju, ten klimat. To był bardzo dziwny okres, był rok osiemdziesiąty pierwszy. Robiliśmy to w sierpniu… oczywiście nie było szans, żeby pojechać na Litwę czy przekroczyć granicę. Kręciliśmy ten film w okolicach Suwałk. I pamiętam to, Tadeusz Konwicki wstawał rano i mówił do nas: „Jeszcze czołgów nie widać". To był bardzo sprzyjający dla sztuki okres. To był motyw takiego dygotu metafizycznego, który był podszyty lękiem o jutro. Chodziło o przetrwanie, ale też o to, że opowiadamy o świecie, którego już nie ma, a do którego mamy cały czas szacunek. Mieliśmy wtedy stale takie odczucie, że tamta przyroda do nas mówi, że słyszymy jej głosy. Bardzo to brzmi naiwnie, ale to był bardzo poważny dialog.

D. C. – Kiedy pojawia się sztuka w filmie? Kiedy jest szansa, że to będzie sztuka?

J. Ł. – Nieco zbanalizuję to pytanie, ale im bardziej człowiek chce zrobić sztukę, tym bardziej to sztuką nie jest. W filmie to jest wspaniałe, że scenariusz może jedynie rokować, że to będzie dzieło sztuki, że to będzie wydarzenie, ale tak naprawdę scenariusz nie ma dużo wspólnego z efektem końcowym. Wszystko się zmienia. To jest dynamiczny rodzaj sztuki, sekundy decydują o jego wartości. Te milisekundy czasem można dostrzec, ale tak naprawdę też wielu rzeczy nie widać. Jest tyle etapów produkcji, gdzie można coś przeoczyć albo coś dodać. I ta loteria też nas trzyma przy życiu, bo gdybyśmy wiedzieli, jaki jest przepis na dzieło, to każdy z nas tworzyłby już dzieła. Ale to nie jest takie proste. To jest loteria, to wszystko.

D. C. – I gra, o której Pan Profesor pisał?

J. Ł. – Tak, też. To jest wspaniały zawód.

P. T. – Powróćmy jeszcze na chwilkę do problemu doświadczenia filmu. W artykule Pana Profesora pojawia się pojęcie „zdarzenia ekranowego". Nas takie sformułowanie naprowadza chyba najbardziej na doświadczenia estetyczne i intelektualne, a jak Pan Profesor mógłby to ująć? Co charakteryzuje takie zdarzenie ekranowe?

J. Ł. – Spróbuję na początku ująć to nieco skrótowo. Zdarzenie filmowe jest przedmiotem naszych warsztatów. Odwołam się do nich, bo będzie mi chyba łatwiej. Ja to pojęcie rozumiem jako pojęcie techniczne, to znaczy: zdarzenie jest to splot okoliczności i zdarzeń, które dzieją się w określonym miejscu i w odpowiednim czasie, któremu trzeba nadać pewien porządek. To zdarzenie jest dzianiem się. Staram się to przybliżyć, ale proszę mi wierzyć, na razie nie dojdziemy do tego, że jest to doświadczenie estetyczne, przeżycie estetyczne, wędrówka w nieznane. Bardziej rozumiem to jako pewną konstrukcję; konstrukcję, która niesie ze sobą komunikat twórcy do odbiorcy. Ten komunikat musi być jasny i czytelny, bo na początku drogi zawsze jest zakodowany na granicy bełkotu, chaosu, zamętu. Mimo to „zdarzenie ekranowe" posiada niezmiernie ważne znaczenie, ponieważ to owa najmniejsza struktura narracyjna i ona buduje film. My o to bardzo się staramy… Ja tu mówię „my", odwołuję się do edukacji, ale proszę zwrócić uwagę, że początkiem myślenia o zdarzeniu ekranowym czy zdarzeniu filmowym jest to, że zaczynamy myśleć o tym (a jest to rzecz szalenie ważna), jakie sznurówki są w butach bohatera. Nie tylko o tym, jakie ma buty – bo to pojęcie ogólne – ale jakie ma sznurówki, czy te sznurówki powiedzą coś o tym bohaterze, czy są takie same, jaką mają fakturę. Dlaczego mówimy o sznurówkach? Przecież zawsze głównym elementem bohatera jest jego twarz na ekranie. Skąd tu sznurówki? W związku z tym istnieje potrzeba wykreowania zdarzenia związanego ze sznurówkami. Przepraszam, jeśli to, co mówię, jest mało komunikatywne. Chcę powiedzieć, że te szczegóły składają się na zdarzenie ekranowe i muszą być z sobą wszystkie spójne. I przede wszystkim w tym kontekście używam tego pojęcia, raczej technicznie.

P. T. – Pan Profesor powołuje się na Heideggera?

J. Ł. – Och, to ciężka sprawa, ciężka. Myślenie sztuki.

P. T. – Porozmawiajmy chwilę na temat ujawnianej w sztuce prawdy. Prawdy jako nieskrytości, odsłaniania, prawdy jako alethei. Czy zdaniem Pana Profesora sztuka filmowa posiada taką wartość, czy jej spełnienie jest dla filmu ważne? Czy możemy sobie tu pozwolić na odejście od wartości estetycznych na rzecz podstawowej wartości filozoficznej, prawdy? W prawdzie wydobywamy postulat myślenia artystycznego, gdyż przez nie właśnie odsłaniamy prawdę.

D. C. – Tu wkracza też element wyobraźni, bo czy sztuka kreuje rzeczywistość, czy odsłania prawdę?

J. Ł. – Skąd tu nagle, w rękach młodych ludzi, takie inspiracje? *Bycie i czas*. To jest oczywiście podstęp z mojej strony. Staramy się nie tylko oswoić ich z tym nazwiskiem, ale przede wszystkim z kategorią myślenia, z tym umysłem i tym wszystkim, co wniósł Heidegger do współczesnej myśli filozoficznej. Jeśli chodzi zaś o pojęcie prawdy, które się tu przed chwilą pojawiło, to jest to kwestia bardzo trudna. Pojęcie prawdy często pojawia się w rozmowie, pojawia się w pytaniu o nią: czy za prawdę uznajemy to, co jest przed obiektywem, czy na taśmie filmowej? Jesteśmy więc zobowiązani do mówienia o prawdzie. Ale my mówimy o innej prawdzie. My mówimy o tym, o czym chyba najdobitniej mówi nasz przyjaciel M. H., a mówi, że to myślenie o sztuce, działanie w sztuce, jest mobilizowaniem rzeczywistości. Ale starając się przybliżyć to pojęcie młodym ludziom, upraszczam je i mówię po prostu o porządkowaniu rzeczywistości. W mobilizowaniu jest chyba jednak szerszy horyzont niż w porządkowaniu. A w tym porządkowaniu szukamy struktur. Te struktury czynią świat bardziej uporządkowanym, mało tego, w te struktury wciskamy nasze myślenie, nasz własny świat. Z tego bierze się częsty spór między nami: czy prawdziwe jest to, co widzimy na ekranie, mimo że już zostało przetworzone technologicznie, a wiadomo, że to, co sztuczne, nie może być już prawdziwe. Wszyscy dotykamy różnych pojęć prawdy, od Arystotelesa do Tarskiego, lecz to wszystko jest bardzo powierzchowne. Krótko mówiąc, już na drugim roku studiów bardzo ostrożnie

używamy pojęcia prawdy. Wiemy, jak szalenie pojemy to temat. Generalnie staramy się to pojęcie prawdy zamienić na pojęcie piękna.

D. C. – To jest moim zdaniem mnie bardzo ciekawa kategoria porządku. O takim właśnie rozumieniu porządku pisał też Gadamer w jednym ze swoich esejów. Przywoływał tę kategorię jako taką, która może zastąpić pojęcie naśladownictwa. Ona funkcjonuje i sprawdza się właśnie jako porządkowanie rzeczywistości.

J. Ł. – To odkrywanie świata… jakże, jak to tak… to, co najpierw było [w nieładzie], teraz jest uporządkowane. To są w produkcji filmowej fantastyczne przeżycia, proszę mi wierzyć. Taka jest nasza postawa. Zaczynam od tego, że gasimy światło, później zapalmy i tym światłem szukamy porządku. U Heideggera jest to jeszcze większe wyzwanie, jest to przecież powoływanie do istnienia. To ciężka i fantastyczna sprawa, przeznaczona na raczej ekskluzywne spotkania ze studentami, w kawiarni, czasami w domu… Kiedyś było to bardziej normalne. Wykładowcy kolegowali się ze studentami, spotykali się. Teraz to jest bardzo rzadkie, ale zdarza się. Ale trzeba zapalić tę zapałeczkę. Od niej idzie płomień.

P. T. – Pan Profesor stawia bardzo wysokie wymagania studentom.

J. Ł. – No śmieją się ze mnie. Troszkę się ze mnie podśmiewują, ale później okazuje się, że w pracach dyplomowych kolega M. H. się pojawia. Przypisuję sobie tę zasługę. Oczywiście bardzo często też się broną: a po co to, a na co?

P. T. – Wkładanie do nauki filmu elementów filozofii daje fajne narzędzie mówienia o rzeczywistości, przekazywania treści artystycznych…

J. Ł. – …ale przede wszystkim, wie Pani, ja to tak rozumiem, że element filozofii jest bardzo potrzebny w filmie, bo on pozwala zobaczyć świat w tych różnych elementach. Najpierw trzeba zobaczyć element, te sznurowadła (dlaczego sznurowadła?). Potem zaczynamy szukać w tym jakiejś struktury, potem porządku. Ten cały etap po-

ważnego namysłu wypływa jednak z filozofii, a nie z tego, co nam się wydaje, co podpowiada nam intuicja. Ale generalnie się podśmiechują ze mnie.

D. C. – Ale mimo to rozumiem, że Pańscy studenci i współpracownicy zajmujący się filmem nie wstydzą się kategorii piękna? Czy jest gdzieś miejsce na piękno w filmie?

J. Ł. – Wie Pani, jeśli obiegowo się rozumie, że piękno to symetria, to zaczynają to doceniać, ale wtedy nazywają to symetrią. Tu jest gdzieś zawarte poszukiwanie porządku świata.

D. C. – Przyszło mi do głowy jedno jeszcze pytanie. Ono nieco odbiega od spraw, do których się teraz zbliżyliśmy. Chciałabym zapytać o kino komercyjne. Co widz ma zrobić z kinem komercyjnym, którego dzisiaj jest tak dużo? Czy można to traktować jako grę? Zabawę?

J. Ł. – Zabolało [śmiech]. Proszę mi nie zadawać tego pytania! Czy dobrze?

D. C. – Tak, w porządku!

J. Ł. – Przepraszam [śmiech].

P. T. – Tu brak odpowiedzi jest odpowiedzią. Jest jeszcze jeden kłopot, Pani Profesorze. W Pańskim artykule pada sformułowanie, że artysta tworzy ex nihilo. Oj…

J. Ł. – Tak! A powinno być jeszcze dodane, że jak Bóg. Ja się bardzo długo zastanawiałem nad tym i… największym nieszczęściem jest chyba to – wracamy tu do modelu młodego człowieka – że dla niego cały świat, który on buduje, to świat, który przeżył. Składa się on z alkoholu, picia – przepraszam – narkotyków, używania, dyskoteki i prokreowania. I to jest koniec. Ale trzeba teraz powiedzieć: „cięcie!". I stąd jest owo *nihilo* – „jak on mi wszystko zabrał, to co ja mam teraz z sobą robić?". Świat artysty musi tu powstać od początku.

P. T. – Ex nihilo dotyczy tu więc świata wewnętrznego.

J. Ł. – Wyobraź sobie, że nie masz nic, naprawdę nic. I teraz buduj. Masz to wszystko zapomnieć i brać kamerę do rąk. I biorą tę kamerę i sieją tak po ścianach. Boże, jakie to okropne wychodzi, wszystko mnie boli [śmiech].

P. T. – Panie Profesorze, była tu już dziś mowa o Profesorze Stróżewskim, chociażby w kontekście piękna, o którym mówiliśmy przed chwilą. Pojawia się też pojęcie prawdy, a do tych dwóch prof. Stróżewski dokłada jeszcze jedną kategorię, chyba inspirowaną poezją Miłosza, chodzi o miłość. On o tym problemie bardzo otwarcie mówi i dodaje nawet, że w sztuce polskiej, czy może w życiu Polski ostatnich lat, tego właśnie pierwiastka zabrakło. Czy Pan Profesor zechciałby odnieść się do tych słów? Skrytykować? [śmiech]

J. Ł. – Skrytykować?! Ależ Pani Paulino! Profesora Stróżewskiego? I to będzie w wywiadzie?…

P. T. – Ależ nic nie podważy i tak autorytetu Profesora Stróżewskiego!

J. Ł. – Miałem to szczęście… byłem na debacie „Cóż jest Prawda?" Profesora Kołakowskiego i Profesora Stróżewskiego. To było niezwykłe spotkanie. O miłości mówił wtedy Profesor Stróżewski, ale również Profesor Michalski. Zapamiętałem szczególnie to właśnie, że aby poznać prawdę o świecie, potrzebny jest element miłości. Miłość objawia prawdę o świecie. Nie ma nic, co powoduje, że ciarki bardziej chodzą mi po plecach, nic mądrzejszego nie słyszałem ostatnimi laty. To fantastyczne. Odnosząc się jeszcze do prof. Stróżewskiego, jego *Dialektyka twórczości* to jest kopalnia tak fantastycznych tematów... do filmu, właśnie do filmu… i do tego wszystkiego, co chcemy nazwać myśleniem artystycznym. Ściągam od prof. Stróżewskiego, ile tylko mogę.

P. T. – Pięknie skończylibyśmy ten wywiad, gdyby nie to, że jeszcze jedna rzecz chodzi mi po głowie…

J. Ł. – …ale skończmy jeszcze o filmie, bo to przecież trzeba jeszcze przetłumaczyć na język filmu. O co więc chodzi? Że każdy dobry scenariusz musi być o miłości. Po prostu nie ma szans, po prostu nie uda się, jak nie ma w nim miłości!

D. C. – Przypominam sobie teraz te filmy, które zapadły mi głęboko w pamięć…

J. Ł. – Ale gdyby prof. Stróżewski usłyszał, jak zredukowaliśmy jego myśl, to by nas chyba…

P. T. – Jego myśl bardzo żywo funkcjonuje w środowisku filozoficznym. Najważniejsze jest chyba to, że jest dyskutowany. Ta myśl nie jest obojętna.

J. Ł. – To wspaniale. To jest umysł doskonały.

KLAUDIA ADAMOWICZ

KIEDY NAUKA BIERZE POD RĘKĘ KULTURĘ

A wzięła ją na okres wcale niekrótki, ponad dwumiesięczny, i to pod patronatem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego. I to tu, w Krakowie właśnie. A stało się to w ramach trwającego od 9 października do 12 grudnia Kongresu „Kraków 2013", którego główne wydarzenie stanowił Ogólnopolski Kongres Studentów i Doktorantów Historii Sztuki – mający formę czterodniowej – do 10 do 13 października – konferencji naukowej. Kongres towarzyszył obchodom 125-lecia Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki UJ, a także 130-lecia Instytutu Historii Sztuki UJ, które pełniły funkcję organizatorów owego wydarzenia. Patronat honorowy objęli Wiceminister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Pani prof. dr hab. Małgorzata Omilanowska oraz Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego prof. dr hab. n. med. Wojciech Nowak. W celu zapewnienia wydarzeniu odpowiedniej skali oraz rangi zawiązano liczne współprace, zdobyto sponsorów oraz patronów, którzy pomogli w pełni zrealizować szeroko zakrojony projekt. Wśród patronów naukowych znalazła się zarówno Sekcja Polska Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA, *Modus. Prace z Historii Sztuki*, jak i „Estetyka i Krytyka". Partnerami wydarzenia zostali Zamek Królewski na Wawelu, Fundacja New Era Art Jana Potockiego oraz grupa Obywatele Nauki – ruch społeczny pracowników naukowych związanych z różnymi dziedzinami, którego celem jest podjęcie

na szeroką skalę dyskusji na temat przyszłości nauki w Polsce. Już lista partnerów wyraźnie wskazuje na wielopłaszczyznowy charakter wydarzenia: połączenie dziedzictwa narodowego, promocji sztuki współczesnej z działalnością naukową.

Konferencja odbyła się w Zamku Królewskim na Wawelu, w Centrum Wystawowo-Konferencyjnym, zaś pozostała część kongresu ożywiła swoim programem liczne miejsca w Krakowie: Gmach Główny Muzeum Narodowego, Międzynarodowe Centrum Kultury MOCAK i Galerię Pauza.

Głównym wydarzeniem Kongresu „Kraków 2013" była wspomniana już konferencja naukowa, w której udział wzięły sześcioosobowe reprezentacje dziesięciu Instytutów i Katedr Historii Sztuki z całej Polski. Głównym celem kongresu była prezentacja i podsumowanie najnowszych wyników badań oraz obiektów zainteresowań młodych naukowców zajmujących się historią sztuki. Niektóre z prezentacji stanowiły fragmenty projektów badawczych prac magisterskich lub też doktorskich. Celem pośrednim było również rozpoznanie oraz promocja najwybitniejszych doktorantów i studentów, którzy swoją działalnością wyznaczają aktualne badawcze kierunki oraz trendy. Kongres umożliwił również integrację środowiska naukowego oraz wymianę naukowych doświadczeń. Prezes Koła Naukowego Historii Sztuki UJ Katarzyna Janik wspominała, iż ma nadzieję, że kongres stanie się wydarzeniem cyklicznym i tym samym umożliwi powstanie stałej platformy wymiany wyników badań i naukowych osiągnięć.

Uroczyste otwarcie konferencji odbyło się 10 października w Centrum Wystawowo-Konferencyjnym Zamku Królewskiego na Wawelu, który zapewnił wydarzeniu odpowiednią wizualnie oprawę. O godzinie 15.30 rozpoczął się wykład inauguracyjny prof. dra hab. Piotra Skubiszewskiego – wybitnego historyka sztuki, znawcy sztuki średniowiecznej, odznaczonego w 2012 roku Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis". Podczas wykładu zatytułowanego *Moja historia sztuki* gość specjalny podkreślał znaczenie badawczej pasji oraz zachęcał słuchaczy do emocjonalnego zaangażowania w podejmowane naukowe projekty.

Czterodniowa, rozbudowana konferencja składała się z dwunastu paneli. Tematyka podejmowana przez uczestników była niezwykle szeroka, obejmowała swoim zakresem różnorodne obszary historii sztuki. W harmonogramie konferencji odnaleźć można zarówno temat

dotyczący historii japońskich lalek od epoki Edo aż do czasów współczesnych, jak i polskie malarstwo 2. poł. XIX wieku czytane za pomocą pojęć Jeana-François Lyotarda. Niektóre referaty prezentowały działalność pojedynczych artystów (np. Józefa Czajkowskiego, Jonasza Sterna, Hermanna Haertela), zaś inne skupiały się na konkretnych obiektach artystycznych (np. kościele farnym we Wrześni, rzeźbie Madonny z Krzykaczki, krucyfiksie z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu, pałacu Stockleta w Brukseli, mozaice *Sąd Ostateczny* z katedry w Torcello). Reprezentanci Uniwersytetu Gdańskiego poruszyli również temat przebudowy i modyfikacji w XIX-wiecznym Gdańsku, ukazując ukształtowane wówczas tendencje estetyczne, które częściowo zauważalne są w Gdańsku do dnia dzisiejszego. Jak widać, tematyka obejmowała zarówno lokalne sfery geograficzne, jak i sięgała znacznie dalej: do Portugalii, Rosji (zarówno carskiej, jak i radzieckiej), Konstantynopola czy – jak już wspomniano wyżej – nawet do Japonii. Mgr Dominika Macios poruszyła również problem badań nad obrazowaniem w sztuce negowanych ludobójstw na przykładzie Genocydu (tureckie ludobójstwo Ormian) i zbrodni katyńskiej – trudny temat zbrodni odrzucanych, jak również do końca niezbadanych i tym samym uparcie obecnych i czekających na ostateczne rozliczenie.

Podejmowane tematy charakteryzował duży stopień nowatorskości. Niejednokrotnie referaty odnosiły się do niezbadanych jeszcze obszarów historii sztuki, dzięki czemu wypełniały obecną na gruncie polskim badawczą lukę. Dla przykładu referat mgr Joanny Utzig prezentował dotychczas zaniedbaną sztukę witrażu średniowiecznego, mgr Izabela Przepałkowska zaprezentowała w sposób całościowy polską nowożytną ikonografię zarazy, inny zaś referent odniósł się do oryginalnego tematu luksusowych dewocjonaliów z polskich zbiorów kościelnych i muzealnych, a także europejskich gabinetów osobliwości i historycznych kolekcji sztuki. Podczas konferencji nie brakowało tematów związanych ze sztuką sakralną, a także świecką, w tym współczesną – tematyka cielesności w polskiej sztuce czy też doświadczenie ciemności na przykładzie dzieł Tino Seghala oraz Mirosława Bałki.

Co więcej, w program konferencji włączona została również tematyka związana z zarządzaniem kulturą, a dokładniej z innowacyjnymi formami promocji muzeów sztuki na przykładzie Muzeum Narodowego i Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Referat poruszył problem wykorzystywania przez muzea nowoczesnych strategii mar-

ketingowych, w tym stron internetowych, *social media*, blogów, aplikacji mobilnych, jak również wydarzeń specjalnych. Uogólniając, tematyka konferencji sprawnie połączyła klasyczne tematy naukowe, przedsięwzięcia oryginalne z praktyczną działalnością i wyzwaniami, z jakimi muszą się zmierzyć pracownicy instytucji kultury.

Tematyka zarządzania w obszarze kultury, jak również GLAM (*galleries, libraries, archives, museums*) kontynuowana była podczas organizowanej w ramach Kongresu, we współpracy z Ruchem Społecznym Obywateli Nauki, sesji *Open access i cyfrowa humanistyka*, której głównym tematem była niezwykle istotna w obecnych czasach kwestia cyfryzacji danych, różnorakich form udostępniania wyników badań, *open access*, zmian w obszarze komunikacji naukowej, jak również wykorzystywanych przez humanistykę technologii cyfrowych. W tym samym duchu utrzymane zostały warsztaty *Otwartość w publicznych instytucjach kultury*, skierowane do pracowników oraz osób związanych z instytucjami GLAM. Ich celem było przedstawienie uczestnikom znaczenia i sposobów budowania strategii otwartościowych, modeli udostępniania zbiorów, a także praw autorskich związanych z udostępnianiem treści i materiałów wizualnych.

Kongres „Kraków 2013" nie składał się z samej konferencji historyków sztuki, lecz również obudowany został niezwykle bogatym programem wydarzeń towarzyszących, na które złożyły się wystawy, happeningi, debaty, wykłady dodatkowe, spotkania oraz warsztaty. W ten sposób w naukowe wydarzenie włączone zostały liczne instytucje kultury, które miały możliwość wypromowania swoich projektów (ich realizacja zaplanowana została na październik i listopad), jak również zaoferowania licznych wydarzeń dodatkowych, wzbogacających program Kongresu. Tego typu współpraca, polegająca na wzajemnej promocji oraz wsparciu przedsięwzięć, stanowiła nie tylko ciekawą strategię marketingową, lecz również model porozumienia pomiędzy światem kultury i nauki. Tego typu wydarzenie – przedsięwzięte na tak dużą skalę – nie miało miejsca nigdy wcześniej w Polsce. Możemy sobie tylko życzyć, aby zgodnie z oczekiwaniami organizatorów w przyszłości nieraz doszło jeszcze do jakże zgrabnego mariażu nauki z kulturą. Z niewątpliwą korzyścią dla obu stron.

Towarzyszące Kongresowi wystawy podejmowały szeroki zakres tematyczny, celując w zróżnicowane gusta potencjalnych widzów. MOCAK, zgodnie ze swoim profilem, zaoferował odbiorcom wernisaże wystaw współczesnych artystów: Austriak Erwin Wurm w swo-

ich dziełach zgłębia temat codzienności ujętej w nieco absurdalny i zarazem humorystyczny sposób; Marta Deskur w wystawie *If You Shoot One of Them* prezentuje postać związanej z utopijnym miastem Auroville Manju Pavadai, podejmując tym samym kwestię skomplikowanych relacji pomiędzy Zachodem i Wschodem; Krystyna Piotrowska w *Jej włosy* drąży zagadnienie włosów w kulturze, odnosząc je zarówno do kulturowej sytuacji kobiety, jak i problemu Holokaustu i rozliczenia z przeszłością. W przebieg Kongresu włączony został również rozpoczęty w maju 2013 roku projekt MOCAK-u, mający na celu promowanie działalności studentów szkół artystycznych. Tym razem zaprezentowane zostały dzieła młodych twórców z Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Lista wystaw sięgała do zróżnicowanych artystycznie zagadnień; jej częścią jest zarówno *World Press Photo*, jak i najnowsza wystawa Muzeum Narodowego – *Reakcja na modernizm. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza*. Długo można by jeszcze kontynuować pisanie tego akapitu.

Kongres zaoferował widzom rozbudowany program warsztatów skierowanych do licealistów, studentów, całych rodzin i seniorów. Zgodnie z założeniem różnorodności obok opisanych powyżej warsztatów *Otwartość w publicznych instytucjach kultury*, skierowanych do pracowników muzeów, archiwów i bibliotek, program zawarł również prowadzone przez studentów historii sztuki, przyjmujące formę gry warsztaty dla licealistów – *Tyle widzisz, ile wiesz. Historia Sztuki jako narzędzie do obserwowania rzeczywistości*, których celem było pokazanie młodzieży sposobów obcowania z dziełem sztuki, czerpania z owego kontaktu nie tylko przyjemności, lecz również korzyści. W ofercie warsztatów odnaleźć można także szkolenia self-publishingowe, teatralne *Teatru Cieni*, jak i grę miejską *Map-art*, która merytorycznie nawiązuje do popularnego ostatnio trendu wykorzystywania kartografii w tworzeniu sztuki, zaś marketingowo odnosi się do strategii grywalizacji, która cieszy się dużą popularnością we współczesnym świecie kultury.

Również tematyka spotkań i wykładów obejmowała szeroki wachlarz zagadnień: począwszy od literatury grozy, dworów i rezydencji na Wschodzie, spotkań z komiksem, na problemie nacjonalizmu kończąc. A raczej dopiero zaczynając, bo w programie znalazły się również tematy związane z japońską bronią, Hasmoneuszami, osmańskimi kostiumami dworskimi, starodrukami cyrylickimi, Janem Matejką,

średniowiecznym Krakowem, a nawet motywami idyllicznymi w filmie *Kabaret*. Istna postmodernistyczna mieszanka.

Uczestnicy kongresu mieli także okazję usłyszeć wykład Pani minister prof. dr hab. Małgorzaty Omilanowskiej, artysty Józefa Robakowskiego, wiceprezesa AICA dra hab. Andrzeja Szczerskiego (związany z promocją książki *Modernizmy*), jak również historyków sztuki: wspomnianego już prof. dra hab. Piotra Skubiszewskiego oraz prof. dra hab. Wojciecha Bałusa (spotkanie promocyjne książki *Efekt widzialności*).

Jedynym elementem łączącym wszystkie merytorycznie odbiegające od siebie tematy była ich aktualność oraz żywe zainteresowanie odbiorców. Wszystkie zagadnienia, jakkolwiek bardzo zróżnicowane, łącznie przyczyniają się do tworzenia współczesnego kulturowo-naukowego dyskursu.

Podsumowując, konferencja historyków sztuki z bogatym, trwającym niemal dwa miesiące programem towarzyszącym stanowi przykład rozbudowanego wydarzenia, obejmującego swoim programem naukę i kulturę, nowoczesność i tradycję, młodzież i seniorów, tradycyjne wykłady oraz wystawy, jak i warsztaty i grę miejską. Kongres „Kraków 2013" nie tylko podsumował najnowsze badania młodych naukowców w obszarze historii sztuki, zaprezentował bieżącą ofertę wybranych krakowskich muzeów i współczesne artystyczne tendencje, ale i ukazał problem promocji oraz cyfryzacji w obszarze kultury, a także – a może przede wszystkim – wykreował wzór szeroko zakrojonego, ogólnopolskiego wydarzenia o charakterze naukowo-artystycznym, angażującego różne podmioty zarówno po stronie organizatorów, jak i uczestników. Można stwierdzić, że ów kongres wpisuje się w wyraźnie nadchodzący trend organizowania wielopłaszczyznowych wydarzeń osadzonych w świecie szeroko rozumianej humanistyki.

Klaudia Adamowicz – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

Autorką zdjęć z kongresu jest Agata Jabłońska.

ALEKSANDRA ANDREARCZYK

CIELESNY I EGZYSTENCJALNY WYMIAR SZTUKI

Anna Chęćka-Gotkowicz *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki* słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, 354 strony.

Doświadczanie muzyki jest dla rozumu zjawiskiem trudnym do uchwycenia i być może dlatego przez wiele lat należało do zagadnień niezbyt chętnie podejmowanych w polskiej literaturze muzykologicznej. Wydaje się, że temat ten wymaga od badacza wielkiej subtelności i pewnej finezji, co może spotkać się z nieufnością ze strony tych uczonych, którzy za cel stawiają sobie przede wszystkim racjonalizm i konsekwencję w stosowaniu naukowych prawideł. Teoretycy muzyki pozostawiają zatem ten obszar filozofom, ale nawet filozofowie nie zawsze chętnie wkraczają na niepewny grunt, gdzie logika myśli ludzkiej potrafi zawieść, gdzie tak wiele zależy od osobistej wrażliwości badacza, który jest jednocześnie muzycznym odbiorcą obarczonym jednostkowymi uwarunkowaniami, a także od specyfiki muzycznego tworzywa, które często po prostu wymyka się próbom rzeczowego opisu. Badacz wkraczający na ten grunt jest zatem skazany na subiektywizm. Zaś teoria muzyki i filozofia analityczna obawiają się subiektywizmu, który mógłby stanąć w sprzeczności z racjonalizmem, a w konsekwencji doprowadzić do podważenia naukowości tych dziedzin. Kłopot w tym, że o doświadczaniu muzyki w ogóle trudno mó-

wić, jeszcze trudniej pisać, zaś pisać w sposób ściśle racjonalny, maksymalnie zobiektywizowany wydaje się wręcz niemożliwością.

Książka Anny Chęćki-Gotkowicz pt. *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki* to studium konfliktu pomiędzy dwiema odmiennymi perspektywami odbioru muzyki: perspektywą analityczną muzyka profesjonalisty lub muzykologa oraz perspektywą n i e w i n n e g o s ł u c h a c z a, laika nieobarczonego uprzedzeniami i z ufnością czekającego na to, co kontakt z dźwiękami może mu przynieść. Każda z wymienionych perspektyw powiązana jest z określonym sposobem mówienia o muzyce. Wśród muzyków profesjonalistów obowiązuje dyskurs analityczny, wywodzący się z długoletniej tradycji związanej z zachodnią sztuką muzyczną. Dyskurs ten, obfitujący w specjalistyczne słownictwo i niejednokrotnie wymagający od posługującej się nim osoby dogłębnej znajomości praw harmonii, zasad i form muzycznych, może być zniechęcający dla potencjalnego, niewykwalifikowanego w dziedzinie muzyki słuchacza. Z kolei muzykolodzy nie akceptują stylu wypowiedzi o muzyce poetycko-uwznioślonego, obfitującego w metafory, za pomocą których niewinni słuchacze wyrażają swoje subiektywne wrażenia. Autorka *Ucha i umysłu…* stawia tezę, że nieprzystępność przyjętego w środowisku muzycznym naukowego dyskursu może przyczyniać się do faktu, iż muzyka przynależąca do obszaru kultury wysokiej (tzw. muzyka klasyczna) staje się dziedziną coraz bardziej hermetyczną, zaś grono jej odbiorców ciągle maleje.

Anna Chęćka-Gotkowicz na samym początku swojego wywodu zaznacza, że celem jej jest obrona stanowiska niewinnego słuchacza:

> Może nim być każdy, kto wobec muzyki przyjmuje postawę otwarcia i gotowości. Paradoksalnie tych warunków wstępnych nie potrafi czasem spełnić niejeden profesjonalista. Rzemieślnik, uzbrojony jedynie w terminologię muzykologiczną, mający bystre, sprawnie analizujące partyturę oko, a może nawet absolutnie słyszące ucho, doświadczy mniej od rozmiłowanego w dźwiękach melomana. Muzyk, nawet ten prawdziwie utalentowany i wrażliwy, może niekiedy zazdrościć niewinnemu słuchaczowi percepcji pozbawionej założeń wstępnych, wyzwolonej od przymusu fachowego nazywania tego, co słyszane. Wielu niewinnych słuchaczy cieszy się jeszcze innym przywilejem: niezależnie od tego, ile razy wracają do ulubionych utworów, ich doświadczenie nie traci pierwotnej świeżości[1].

[1] A. Chęćka-Gotkowicz *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki* Gdańsk 2012 s. 8–9.

Książka składa się z pięciu rozdziałów oraz wstępu i podsumowania (nazwanych *Exordium* i *Conclusio*). Na przestrzeni kolejnych rozdziałów autorka konsekwentnie stara się przekonać czytelnika, że muzyka jest gałęzią sztuki znacznie bardziej demokratyczną, niżby się mogło wydawać. Poruszając kolejne zagadnienia związane ze specyfiką doświadczania muzyki (zjawisko ciszy w muzyce, czas i przestrzeń muzyki, problem muzycznego znaczenia, problem etycznego wymiaru muzyki i wreszcie zagadnienie cielesności doświadczenia muzycznego), przekonuje, że wielka sztuka muzyczna tylko z pozoru zastrzeżona jest dla wąskiego kręgu wybrańców, posiadających rzetelne wykształcenie w tym kierunku i biegle posługujących się narzędziami analitycznymi. W chwili doświadczania muzyki okazuje się bowiem, że zarówno profesjonalista, jak i niewinny słuchacz wystawieni są na działanie dźwięków, które czynią ich w tym samym stopniu bezbronnymi i wyzwalają w nich obu podobną reakcję – nie tylko umysłową, ale przede wszystkim cielesną. Aspekt fizyczności dźwięku i jego powiązania ze sferą cielesną doświadczających muzyki podmiotów interesuje autorkę w stopniu szczególnym i bywa wielokrotnie przywoływany w toku wywodu. Ostatni rozdział w całości poświęcony został temu właśnie zagadnieniu, które dla podejmowanych w książce wątków ma kluczowe znaczenie.

Szczególnie interesująco i nowatorsko omówiony został w *Uchu i umyśle…* problem etyki w muzyce, poruszony w *Rozdziale IV*. Wymiar etyczny doświadczania muzyki jest, jak podkreśla autorka, niewygodny dla badaczy. Przypisywanie muzyce związków z etyką i moralnością równałoby się przyznaniu jej prawa bezpośredniego wpływu na naszą egzystencję, a tym samym oznaczałoby odmówienie jej statusu sztuki abstrakcyjnej, absolutnej i obiektywnej, jak chcieliby ją postrzegać idealiści. Jednak w *Uchu i umyśle…* mamy do czynienia z antyidealistyczną wizją muzyki, która dopuszcza do głosu kontrowersyjne poglądy na temat skali oddziaływania tej sztuki na nasze życie. Jedno z najbardziej dyskusyjnych stanowisk dotyczących etycznego i egzystencjalnego wymiaru muzyki reprezentuje francuski pisarz Pascal Quignard, wielokrotnie przez autorkę cytowany. Pogląd Quignarda przywołany zostaje między innymi w kontekście dyskusji na temat tego, jaką rolę odegrała muzyka w obozach zagłady w czasie II wojny światowej:

> Quignard sądzi, że w naturze muzyki jest coś, co sprawia, że może się ona splatać ze złem. Formułując tego rodzaju oskarżenie, Quignard rzuca wyzwanie współczesnej muzykologii. Pyta, dlaczego chcemy udawać, że muzyka nie brała udziału w Zagładzie. Winę za całe zło spychamy na ludzi. Muzykę uniewinniamy, była przecież tylko narzędziem w czyichś rękach, nie sprawcą. Nie może za nic ponosić odpowiedzialności. Jak w takim razie formułować przeciw niej akt oskarżenia? Najłatwiej byłoby o tym milczeć. Pewnie dlatego Quignard jest tak uparty w drążeniu tematu. Przecież ulubionym terytorium jego pisarstwa jest to, o czym powinno się milczeć, a w wypadku muzyki – to, o czym wygodniej jest milczeć[2].

Ten nieco szokujący punkt widzenia francuskiego pisarza można tłumaczyć jego obsesyjnym zainteresowaniem związkami muzyki z ludzkim ciałem. Autor *Nienawiści do muzyki* uważa, że ciało, podlegając władzy rytmu, harmonii oraz poddając się działaniu melodii, pada ofiarą gwałtu, jaki wywierają na nim dźwięki. Żołnierze niemieccy w obozach zagłady wykorzystywali tę właśnie gwałcicielską moc muzyki do wywierania wpływu na więźniów, zmuszając ich do pracy przy dźwiękach utworów wielkich kompozytorów niemieckich i austriackich. „Słuchać i być posłusznym to właściwie to samo. Quignard delektuje się tym etymologicznym odkryciem i uznaje je za niezbity dowód przeciwko muzyce. Słuchanie zmusza do posłuszeństwa, otumania, więzi, odbiera godność"[3]. Anna Chęćka-Gotkowicz, odnosząc się do tych kontrowersyjnych oskarżeń względem muzyki, zwraca uwagę, że przez niektórych mogą one zostać uznane za egzaltację i nadużycie. Z drugiej strony w swojej refleksji na temat muzycznego doświadczenia wielokrotnie zbliża się do Quignardowskiego poglądu o przemożnym wpływie muzyki na ludzkie ciało.

Cielesne doświadczanie odbiera muzyce jej czysto idealny wymiar, czyniąc z niej zmysłową czasoprzestrzeń, w której się zanurzamy, oddając jej we władanie nasze bezbronne ciało. Akt zanurzenia w muzyce wymaga odwagi: jest ryzykowny. To właśnie dzięki towarzyszącemu mu ryzyku muzyczne doświadczenie zyskuje walor nieprzewidywalności, która jest warunkiem prawdziwie głębokiego spotkania z dźwiękiem. Tylko słuchacz odznaczający się odwagą oraz otwartością na to doznanie może go doświadczyć. Czy muzycy profesjonaliści są wobec tego skazani na niepełne obcowanie z muzyką? Czy

[2] Tamże, s. 179.
[3] Tamże, s. 181.

odciśnięte w ich psychice piętno analitycznego dyskursu odziera ich na zawsze z umiejętności niewinnego słuchania? Na szczęście wyrok brzmi znacznie łagodniej. Analiza muzyczna to, według Anny Chęćki-Gotkowicz, próba ucieczki przed ryzykiem, jakie niesie ze sobą akt zanurzenia w muzyce. Muzyk profesjonalista, posługując się w odbiorze słuchanego utworu dyskursem analitycznym, broni się przed niebezpieczeństwem utraty kontroli nad własnym ciałem, przed powierzeniem go dźwiękom. Jest to zatem mniej lub bardziej świadomy wybór, jakiego dokonuje słuchacz (lub wykonawca) w kontakcie z muzyką: można słuchać analitycznie, doszukując się dźwiękowych struktur i ich wzajemnych powiązań, ale można też po prostu oddać się słyszanemu. Muzyk profesjonalista ma zatem szansę odnaleźć w sobie niewinnego słuchacza, pod warunkiem, że przyjmie w akcie słuchania postawę otwartą i ufną. Słuchacz przyjmujący taką postawę może odznaczać się nawet bardzo obszerną wiedzą muzyczną, która nie musi mu wcale przeszkadzać w niewinnym odbiorze muzyki. Warunkiem jest zepchnięcie analitycznego dyskursu do roli podrzędnej względem samego słuchania. W takim wypadku analiza może pełnić w akcie muzycznej percepcji rolę wspomagającą i dopełniającą.

W *Conclusio*, stanowiącym podsumowanie wywodu na temat muzycznego doświadczenia, wspartego refleksją wybitnych filozofów muzyki, między innymi Petera Kivy'ego, Jerrolda Levinsona, Gisèle Brelet, Vladimira Jankélévitcha i Pascala Quignarda, autorka *Ucha i umysłu…* dokonuje syntezy swoich wcześniejszych spostrzeżeń:

> To wspólne dla twórców, wykonawców i odbiorców cielesne poruszenie dźwiękami i zmysłowe zanurzenie w dźwiękach pozwala bronić demokratycznego charakteru doświadczenia muzycznego. […] Umysł nie tylko potrzebuje wsparcia ucha; niekiedy musi po prostu mu zawierzyć[4].

Na obronę teoretyków muzyki, często unikających tematu muzycznego przeżycia czy też doświadczenia, można powiedzieć, że język w konfrontacji z cielesno-egzystencjalnym doznaniem zawsze okazuje się nieudolny. Celem analitycznego dyskursu o muzyce nie jest pełny i wyczerpujący opis treści, jakie muzyka ze sobą niesie. Byłoby to zadaniem niemożliwym do wykonania. Teoretycy, koncentrując się na strukturach, mówią i piszą po prostu o tych aspektach mu-

[4] Anna Chęćka- Gotkowicz, *Op. cit*., s. 267.

zyki, które poddają się konwencjonalności języka, nie stawiając mu większego oporu: o właściwościach systemowych (tonalność) i akustycznych (wysokość, głośność, czas trwania dźwięku). Dyskurs analityczny nie zdominuje jednak umysłu słuchacza, pod warunkiem, że pełni on rolę służebną w procesie słuchania.

Wydaje się zatem, że analiza ma charakter przede wszystkim pomocniczy i praktyczny: przeniknięcie dźwiękowych struktur z założenia powinno ułatwić wykonawcy lub słuchaczowi kontakt z dziełem, tak by nie pozostawało ono w jego uszach jedynie potokiem niezrozumiałych szumów, czy też – jak to nazywa cytowany w książce Peter Kivy – „pięknym hałasem". Nie każdy bowiem niewinny słuchacz, nawet ten wrażliwy i otwarty, doświadcza wspaniałych doznań w kontakcie z wartościowym utworem muzycznym. Oprócz wrażliwości i otwartości potrzebne jest do tego jeszcze jedno: gotowość częstego słuchania, regularnego i wytrwałego obcowania z muzycznie zorganizowanym dźwiękiem. Bez tej gotowości zarówno teoretyk, jak i niewinny słuchacz skazani są w kontakcie z muzyką na porażkę.

Aleksandra Andrearczyk – e-mail: aleksandra-andrearczyk@wp.pl

SZYMON BOGACZ

MADHJAMAKA DLA ANALITYKÓW. REFLEKSJE WOKÓŁ KSIĄŻKI JANA WESTERHOFFA

Jan Westerhoff *Nāgārjuna's Madhyamaka. A Philosophical Introduction* Oxford Uniwersity Press, New York 2009, 242 strony.

Zainteresowania badawcze Jana Westerhoffa[1] łączą w sobie dwie odległe dziedziny filozoficznego namysłu: współczesną metafizykę i hi-

[1] Jan Westerhoff jest wykładowcą na Wydziale Teologii i Religii Uniwersytetu Oxfordzkiego oraz asystentem w Szkole Studiów Orientalnych i Afrykańskich na Uniwersytecie Londyńskim. Wcześniej, przez okres ośmiu lat związany był z Uniwersytetem w Durham, w południowej Anglii.

Tytuł doktora filozofii otrzymał na Uniwersytecie w Cambridge na podstawie rozprawy *Pytania o znaczenie ontologicznych kategorii* (*An Inquiry into the Notion of an Ontological Category*), która została wydana przez Oxford University Press pod tytułem *Kategorie ontologiczne* (*Ontological categories*) w 2005 roku. Sześć lat później opublikował popularyzatorską książkę z zakresu metafizyki zatytułowaną *Rzeczywistość. Krótkie wprowadzenie* (nakładem tego samego wydawnictwa). Ponadto Westerhoff jest autorem wielu artykułów, których listę zainteresowany Czytelnik może odnaleźć pod adresem http://www.janwesterhoff.net/pub.htm.

Westerhoff jest również doktorem Studiów Orientalnych Uniwersytetu w Londynie. Na podstawie jego rozprawy *Madhjamaka Nagardżuny* (*Nagarjuna's Madhyamaka*) powstała recenzowana książka. W swoich badaniach nie ogranicza się jedynie do historii buddyzmu indyjskiego, czego przykładem jest praca *Dwanaście przykładów iluzji* (*Twelve Examples of Illusion*) wydana w 2010 roku nakładem Oxford University Press.

storię filozofii buddyjskiej. Książka *Madhjamaka Nagardżuny. Filozoficzne wprowadzenie* stanowi przykład pracy, w której połączone zostały te właśnie dziedziny. Połączenie to jest interesujące przede wszystkim dlatego, że świadczy o możliwości dialogu pomiędzy współczesną i buddyjską filozofią. Ponadto dzięki językowi, w jakim książka została napisana, jest ona w stanie w przystępny sposób przybliżyć myśl madhjamaki filozofom, którzy nie zajmują się na co dzień historią filozofii buddyjskiej. Jest to język filozofii analitycznej, dzięki któremu przedstawione problemy madhjamaki nabierają aktualności.

Książka Westerhoffa nie jest opracowaniem popularyzatorskim. Stanowi ważny tekst z punktu widzenia badań nad filozofią madhjamaki. Niektóre tezy Westerhoffa dotyczące stanowiska Nagardżuny są obecnie przedmiotem interesujących polemik pomiędzy historykami filozofii buddyjskiej[2]. Mimo że *Madhjamaka Nagardżuny...* została wydana stosunkowo niedawno, trudno sobie wyobrazić dzisiaj rzetelne opracowanie filozofii madhjamaki, które nie uwzględnia stanowiska Westerhoffa.

Cel, który stawia sobie Westerhoff, to „prezentacja synoptycznego przeglądu argumentów Nagardżuny dotyczących różnych filozoficznych problemów w celu zaprezentowania całościowego ujęcia jego filozofii poprzez przedstawienie poszczególnych jej części w postaci jednego filozoficznego projektu”[3]. Właściwa część książki rozpoczyna się od analizy terminu „istota” (*svabhāva*), która prowadzi autora do oryginalnych wniosków. „Istota” zostaje między innymi przedstawiona jako podobna do „logicznie prostych obiektów” z *Traktatu logiczno-filozoficznego* Ludwiga Wittgensteina[4]. Zarówno „logicznie proste obiekty”, jak i „istota” w ujęciu Westerhoffa stanowią ostatecz-

[2] Najważniejsze odniesienia do omawianej książki Westerhoffa to artykuł Clausa Oetkego *Two Investigations on the Madhyamakakarika and the Vigrahavyavartani* („Journal of Indian Philosophy” 2011 Vol. 39 No. 3 s. 245–325). Książka ta była recenzowana przez Dana Arnolda („Religious Studies Review” 2011 Vol. 37 No. 2 s. 153–154), Richarda P. Hayesa („*Journal of the American Oriental Society” 2010 Vol.* 130 No. 3 s. 488–490) i Marka Sideritsa (“*Mind* New Series” 2010 Vol. 119 (475) s. 864–867).

[3] J. Westerhoff *Nāgārjuna's Madhyamaka. A Philosophical Introduction* New York 2009 s. 3.

[4] Ludwig Wittgenstein pisze w *Traktacie*: „2.02. Przedmiot jest prosty. 2.0201. Każdą wypowiedź o kompleksach można rozłożyć na wypowiedzi o ich składnikach oraz na zdania, które opisują te kompleksy całkowicie” (L. Wittgenstein *Traktat logiczno-filozoficzny* B. Wolniewicz (tł.) Warszawa 2011 s. 7).

ny element analizy rzeczywistości, który jest „niezmienny i istnieje niezależnie od innych [prostych obiektów]”[5]. W efekcie, jak pisze Westerhoff, istota jest „stałą podstawą świata przejawionego, ostatecznym punktem łańcucha egzystencjalnych zależności”[6] i przede wszystkim końcowym ogniwem filozoficznych analiz.

Powyższe rozumienie istoty determinuje sposób, w jaki Westerhoff odczytuje filozofię Nagardżuny. W efekcie większość przeprowadzonych w książce analiz przedstawia Nagardżunę jako krytyka fundacjonalizmu nie tylko w obrębie metafizyki, lecz również epistemologii, filozofii języka i logiki. Głównym powodem, dla którego Nagardżuna odrzuca pojęcie istoty, jest przeświadczenie, że mówienie o rzeczach, których uzasadnienie przekracza naszą siatkę pojęć, nie ma żadnego sensu[7]. Konsekwentny i globalny internalizm i antyrealizm jest kolejną charakterystyką madhjamaki w ujęciu Westerhoffa. W przeciwieństwie do wielu interpretatorów filozofii madhjamaki[8] nie stroni on od określania Nagardżuny mianem metafizyka. Dzięki temu jego praca nabiera waloru spójności z punktu widzenia współczesnej metafizyki, dla której antyrealizm jest w takim samym stopniu poglądem zobowiązującym ontologicznie jak realizm.

Wyzwaniem, przed którym stoi propozycja interpretacyjna Westerhoffa, jest – podobnie jak w przypadku innych projektów antyrealistycznych – problem relatywizmu etycznego i epistemologicznego. Nagardżuna niejednokrotnie wygłasza jednoznaczne sądy moralne. Jak pisze Westerhoff, część z nich może być uzasadniona na gruncie antyrealistycznej teorii tożsamości osobowej. Ponieważ nie istnieje „ja” ani przedmioty niezależne od przyjętego przez nas schematu pojęciowego, w konsekwencji nie ma niczego, czego można by pragnąć i co mogłoby sprawiać cierpienie. Fundamentalną rolę w rozwoju etycznym odgrywa reorganizacja schematu pojęciowego, nawyków inferencyjnych i sposobu interpretacji zjawisk. W dalszej perspekty-

[5] J. Westerhoff, wyd. cyt. s. 26.

[6] Tamże, s. 200.

[7] Tamże, s. 206.

[8] Między innymi Tirupattura Ramaseshayyera Venkatachala Murtiego w artykule *Nagarjuna's Refutation of Motion and Rest* (*Studies in Indian Thought* H. G. Coward (ed.) Deli 1985 s. 154–161); Johna Schrodera w *Nagarjuna and the Doctrine of „Skillfull Means”* („Philosophy East and West” 2000, Vol. 50 No. 4 s. 559–583) i Artura Przybysławskiego w książce *Buddyjska filozofia pustki* (Wrocław 2009).

wie reorganizacja ta pozwala „wcielić" nowy schemat w życie, zmienić nawyki i zachowania, osiągnąć stan wolny od cierpienia[9].

Druga droga przezwyciężenia relatywizmu etycznego na gruncie filozofii madhjamaki odnosi się do koncepcji norm stojących u podstaw sądów etycznych. Jak pisze Westerhoff, Nagardżuna odrzuca istnienie norm niebędących konsekwencją przyjętych konwencji[10]. Nie oznacza to jednak, że wszystkie normy są tak samo zasadne lub bezzasadne. Niektóre z nich służą bowiem centralnemu zadaniu, które stoi przed każdym buddystą, czyli przezwyciężeniu ciernienia. To praktyka weryfikuje, które konwencje i normy są właściwe, a które nie.

Dużo większym wyzwaniem dla Westerhoffa jest rozwiązanie aporii epistemologicznych. Skoro – jak twierdzi Nagardżuna – istnieją różne konwencje, w jaki sposób można wskazać, że jedna jest lepiej uzasadniona niż inna, bez równoczesnego popadania w eksternalizm? W przeciwieństwie do aporii etycznych w przypadku epistemologii nie wystarczy już odwołanie do skutecznych praktyk. W jaki sposób bowiem można określić, które praktyki epistemiczne są skuteczne, bez określenia, co oznacza epistemiczna skuteczność? Westerhoff stwierdza, że część tych aporii można rozwiązać, odwołując się do założenia, że wszyscy ludzie współdzielą podobne „formy życia"[11] i przez to posiadają podobne sposoby ewaluacji swoich aktywności poznawczych. Nie oznacza to jednak, że są one niezależne od żywionych przez nich przekonań.

Propozycja Westerhoffa nie jest jednak wolna od dalszych problemów. Oparta na kontrakcie wynikającym z podobieństwa „form życia", epistemologia nie gwarantuje zasadności opartych na niej twierdzeń. Wielu ludzi bowiem, jak twierdzi Nagardżuna i inni buddyjscy filozofowie, jest w błędzie, jeśli chodzi o większą część swoich przekonań. Paradygmatycznymi przykładami takich przekonań są te, które składają się na koncepcję tożsamości osobowej. Wedle Westerhoffa na gruncie madhjamaki dotyczą one również „naiwnego realizmu".

Epistemologiczna strona propozycji Westehoffa wydaje się wymagać udoskonalenia. Mimo to jego książka *Madhjamaka Nagardżuny. Filozoficzne wprowadzenie* jest jednym z najlepszych opracowań madhjamaki, jakie są obecnie dostępne w na światowym rynku czy-

[9] J. Westerhoff, dz. cyt. s. 213–215.
[10] Tamże, s. 192.
[11] Tamże, s. 222.

telniczym. Stanowi ona obowiązkową pozycję dla wszystkich badaczy historii filozofii buddyjskiej. Ponadto dzięki użytemu w niej klarownemu i precyzyjnemu językowi pozwoli wszystkim filozofom, zwłaszcza o analitycznych inklinacjach, zapoznać się z niezwykła myślą madhjamaki.

Szymon Bogacz – e-mail: bogaczszymon@gmail.com

IWONA KRUPECKA

IDEA EUROPY

Eugeniusz Górski *Idea Europy i myśl współczesna w Hiszpanii* Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2013, 251 stron.

Każdy, kto postanowi choć pobieżnie zapoznać się z filozofią hiszpańską, napotka zadziwiające z początku sformułowanie: „problem Hiszpanii", które dla wielu myślicieli z tego kręgu stało się wręcz ośrodkiem ich refleksji. „Dwie Hiszpanie" – ta proeuropejska, z aspiracjami do modernizacji i włączenia się w nurt nowoczesnych przemian na polu intelektualnym i światopoglądowym, i ta tradycjonalistyczna, z jej surową religijnością, mistycyzmem, skonfrontowana ze światem, który w pędzie ku przyszłości zapomniał o niezmiennych wartościach – są stałym tematem dwudziestowiecznej filozofii hiszpańskiej. Wystarczy wspomnieć o dwóch jej „gigantach": Unamuno z jego słynnym stwierdzeniem „boli mnie Hiszpania" i Ortedze y Gassecie, który określał ją jako zwichrowany byt „bez kręgosłupa". Z Europą czy przeciw niej? – to niejednokrotnie w ten sposób formułowano pytanie o Hiszpanię, jednocześnie stawiając zagadnienie jej własnej natury.

Książka Eugeniusza Górskiego stanowi syntetyczne, by nie powiedzieć – encyklopedyczne, przedstawienie zagadnienia relacji Hiszpania – Europa. Temat ten niemal z koniecznością poruszany jest w polskich opracowaniach myśli poszczególnych filozofów hiszpań-

skich[1], wówczas zawężany jest do interesującego autorów okresu lub aspektu bądź też pojawia się w ramach tomów poświęconych historii i kulturze Hiszpanii[2], wtedy jednak rys filozoficzny niejednokrotnie schodzi na dalszy plan, tymczasem *Idea Europy i myśl współczesna w Hiszpanii* łączy te dwie perspektywy. Niewątpliwą zaletą książki jest prezentacja omawianej problematyki w szerokiej perspektywie czasowej – od podboju Półwyspu Iberyjskiego przez Rzymian, przez mozaikową strukturę Hiszpanii średniowiecznej, gdzie współistniały kultury chrześcijańska, żydowska i arabska, przez zmagania ze zmieniającym się światem nowożytnym, aż po dzieje najnowsze. Co istotne, rys historyczny nie tylko nie dominuje nad problematyką współczesną, ale zostaje ukazany jako jej tło, z którego wyłaniają się (wprost lub poprzez negację, nieraz radykalną, tego, co jest uznawane za tradycyjne lub typowe dla tzw. mentalności narodowej) postawy aktualnie przyjmowane przez hiszpańskich polityków, społeczeństwo, filozofów.

Autor ujmuje swój zamiar wprost jako popularyzatorski[3] i to właśnie zadanie jego książka spełnia bardzo dobrze. W sytuacji, gdy kultura filozoficzna Hiszpanii jest w polskich badaniach historyczno-filozoficznych marginalizowana i zajmuje pozycję peryferyjną (podobnie zresztą jak filozofia polska czy rosyjska), gdy filozofowie hiszpańscy – z bardzo rzadkimi wyjątkami, jak na przykład Francisco Suárez czy Ortega y Gasset – nie zajmują miejsca w „historiach filozofii", pozwalających bez poszukiwania oryginalnych źródeł czy zagranicznych opracowań z grubsza zorientować się w najważniejszych ich osiągnięciach, tego rodzaju syntetyczne opracowanie niebywale

[1] Dotyczy to zwłaszcza Ortegi y Gasseta (zob. np. E. Górski *José Ortega y Gasset i kryzys ideologii hiszpańskiej* Wrocław 1982; K. Polit *Kryzys cywilizacji Zachodu w myśli José Ortegi y Gasseta* Lublin 2005) oraz Miguela de Unamuno (zob. np. E. Górski *Hiszpańska refleksja egzystencjalna. Studium filozofii i myśli politycznej Miguela de Unamuno* Wrocław 1979) czy tzw. Pokolenia '98 (zob. np. A. Komorowski *„Pokolenie '98". Niektóre problemy racjonalizacji klęski* „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 1974 nr 20; I. Krupecka *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości* Toruń 2012).

[2] Np. *Studia polsko-hiszpańskie. Wiek XVIII* J. Kieniewicz (red.) Warszawa 2000; tom „Estudios Hispánicos" (XI 2003) pt. *España en Europa. Historia, contactos, viajes* P. Sawicki (red.).

[3] Jak pisze Górski: „ogólnoinformacyjny i raczej tylko popularnonaukowy". E. Górski *Idea Europy i myśl współczesna w Hiszpanii* Warszawa 2013 s. 152–153.

zyskuje na znaczeniu. I to nie tylko dlatego, że służy „sprawie" historii filozofii hiszpańskiej, ją bowiem popularyzuje, ale dlatego, iż równie dobrze służy „sprawie" historii filozofii w ogóle, która dzięki takim przedsięwzięciom w szczególny sposób się decentralizuje. Krótko mówiąc, gdy czytelnikowi ogólnie zainteresowanemu historią filozofii udostępni się publikacje ukazujące myśl „peryferyjną" w sposób przystępny, być może bardzo skrótowy, lecz uchwytujący najważniejsze jej rysy czy idee, wówczas okazuje się ona znacznie mniej marginalna, niż na początku sądzono, i znacznie bardziej europejska, niż wydawało się nawet jej twórcom.

Idea Europy i myśl współczesna w Hiszpanii składa się z trzech części: pierwszej, poświęconej relacji Europa – Hiszpania, drugiej, prezentującej myśl przedstawicieli głównych szkół postortegiańskiej filozofii hiszpańskiej w XX wieku, oraz trzeciej, rysującej panoramę tzw. filozofii postmodernistycznej w Hiszpanii oraz przemian, jakie w niej zachodziły w samej końcówce XX wieku i na początku wieku XXI. Dla całej książki charakterystyczne jest uwypuklenie problematyki społeczno-politycznej, przy czym poszczególne koncepcje omawiane są na tle przemian, jakim podlegało społeczeństwo hiszpańskie, ze szczególnym uwzględnieniem procesu demokratyzacji po obaleniu reżimu frankistowskiego. Wiele miejsca poświęcono analizie decyzji wyborczych, ich uwarunkowań tak w obrębie materialnym, jak i ideologicznym, a wreszcie związkom konkretnych koncepcji filozoficznych ze zmieniającą się sytuacją polityczną. Trudno byłoby wskazać książkę poświęconą filozofii, która jednocześnie gromadziłaby równie potężną dawkę informacji z zakresu ogólnie pojętych przemian społecznych. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż autor uwzględnił w swojej prezentacji nie tylko poglądy filozofów akademickich lub z instytucjami naukowymi choćby powiązanych, lecz również ideologów i reprezentantów różnorakich frakcji politycznych, którzy aktywnie działali na arenie publicznej w Hiszpanii i niekiedy odgrywali niebagatelną rolę w określaniu kierunku jej rozwoju i pozycji zajmowanej w relacjach międzynarodowych.

W pierwszej części książki omówienie koncepcji filozoficznych podporządkowane zostało zagadnieniu relacji Hiszpanii do Europy, tam też autor przedstawił takich „klasyków", jak konserwatyści (Jaime Balmes, Donoso Cortés), Pokolenie '98 czy Ortega y Gasset. Części druga i trzecia stanowią prezentację poglądów filozofów zgrupowanych w szkołach madryckiej, barcelońskiej, działających na emigracji

lub – w odniesieniu do dziejów najnowszych – tzw. postmodernistów, na pierwszy plan wysuwa się właśnie ładunek intelektualny, a całość podporządkowana zostaje celowi popularyzatorskiemu. Tak jak każdej innej próbie syntetycznego zarysowania panoramy myśli w danym kręgu kulturowym, również i tej książce można by zarzucić upraszczanie pewnych stanowisk, sprowadzanie ich do wspólnego mianownika, pomijanie postaci, które ktoś inny uznać mógłby za kluczowe (Eugeniusz Górski nie rozwodzi się na przykład szczególnie nad rolą krauzyzmu i Institución Libre de Enseñanza, nie rozwija wątku całej grupy „europeizatorów" przełomu XIX i XX wieku itp.), nie dość precyzyjne wyłuszczanie treści koncepcji. Zarzut taki równie łatwo postawić, jak i odeprzeć, w ten mianowicie sposób, iż tego typu mapa filozoficzna, z zamierzenia stanowiąca rodzaj kompendium, przewodnika, który może posłużyć za punkt wyjścia do ewentualnych dalszych poszukiwań, inna niż upraszczająca być nie może, wówczas bowiem zatraciłaby swój popularnonaukowy charakter.

Z tej perspektywy na szczególne uznanie zasługuje ostatnia część książki, gdzie uporządkowana została najnowsza myśl hiszpańska. O ile dzieło i postać Fernanda Savatera są stosunkowo dobrze znane polskiemu czytelnikowi, o tyle tacy filozofowie jak Eugenio Trías, Xavier Rupert de Ventós czy Rafel Argullol, a zwłaszcza hiszpańska myśl feministyczna, nie zajmują już tak poczesnego miejsca, choć nie brak im oryginalności i z pewnością włączają się do głównego nurtu filozofii europejskiej. Być może te partie książki najlepiej potraktować jak swoisty katalog postaci, którym warto się z bliska na własną rękę przyjrzeć (koncepcje te zostały bowiem przedstawione w sposób bardzo ogólny i jedynie z grubsza przybliżający), a także nieocenione źródło wskazówek bibliograficznych. Czytelnik, który poszukuje dogłębnej analizy treści filozoficznych lub sążnistych streszczeń dzieł, z pewnością będzie zawiedziony. Również ten, kto oczekiwałby jakiejś formuły „myślenia po hiszpańsku", wizji specyfiki filozofii hiszpańskiej[4] czy próby jej uporządkowania wedle jakiegoś „dziejowego" klucza, tego rodzaju uogólnień tam nie znajdzie. Wydaje się jednak, że Eugeniusz Górski wykonał w tym wypadku trochę niewdzięczną pracę skatalogowania tego, co do tej pory pozostawało rozproszone[5].

[4] Zob. np. M. Jagłowski *Specyficzne cechy filozofii hiszpańskiej* „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2002 Vol. XXVII nr 10.

[5] Powstał szereg interesujących monografii, które polscy historycy filozofii poświęcili poszczególnym postaciom. Zob. np. książki M. Jagłowskiego poświęcone

Zyskiem jest uporządkowanie i przybliżenie obrazu filozofii hiszpańskiej polskiemu czytelnikowi (i to nie tylko temu, który chce zagłębiać się w niuanse jakiejś koncepcji), stratą – schematyczność, to jest bowiem zasada rządząca wszystkimi katalogami.

Iwona Krupecka – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

Julianowi Maríasowi, Marii Zambrano i Xavierowi Zubiriemu, monografia R. Gaja dotycząca Ortegi i Gasseta czy K. Urbanka o Lainie Entralgo.

PATRYK MIERNIK

VIII KARMAPA MIKJO DORDŹE *POCHODNIA MADHJAMIKI SZENTONG* W OPRACOWANIU A. PRZYBYSŁAWSKIEGO

VIII Karmapa Mikjo Dordże *Pochodnia madhjamiki szentong* A. Przybysławski (tł.) Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2012, 140 stron.

Pochodnia madhjamiki szentong w opracowaniu Artura Przybysławskiego zabiera nas w ekscytującą podróż intelektualną w obręb tradycji buddyzmu tybetańskiego. Nauka Buddy przedostawała się w Himalaje stopniowo. Jej napływ został zainicjowany za panowania króla La Tori Nientsena w 173 roku n.e.[1] Oficjalną religią Tybetu, dorównującego podówczas potęgą Chinom, buddyzm stał się w VIII w. n.e., kiedy to król Trisong Decen sprowadził z Indii wielu buddyjskich filozofów oraz mnichów, założył pierwszy klasztor w Samje oraz zlecił tłumaczenia pierwszych traktatów. Wśród zaproszonych znalazł się znany profesor Siantarakszita[2], z którego rekomendacji przybył z kolei Padmasambhawa[3]. Doniosłą rolą tego ostatniego było połączenie panującego dotychczas w Tybecie lokalnego systemu wierzeń Bön z buddyjską tradycją madhjamiki. Wraz z nią przybyła również szkoła

[1] A. McKay *History of Tibet* Vol. 1 London 2003 s. 27.
[2] *Filozofia Wschodu. Wybór tekstów* M. Kudelska (red.) Kraków 2002 s. 267.
[3] *Filozofia Wschodu* B. Szymańska (red.) Kraków 2001 s. 229.

jogaczary, tworząc synkretyczną jogaczaramadhjamike[4], która najsilniej oddziałała na tworzenie się buddyzmu tybetańskiego. Z tej właśnie synkretycznej tradycji wywodzić się będzie doktryna szentong, w której skład wejdą szkoły ningma, sakja oraz kagyu. Ósmym przywódcą tej ostatniej zostanie Mikjo Dordźe, autor przetłumaczonego przez Przybysławskiego traktatu.

Żyjący w XVI w. n.e. VIII Karmapa stał się autorem wykładni madhjamiki obowiązującej w szkole kagyu do dnia dzisiejszego. Wkład tego myśliciela w rozwój buddyzmu w Tybecie zaznaczył się już we wczesnych latach, kiedy jako dziecko ogłosił się kolejną inkarnacją Karmapy. Miał jednak do tego tytułu rywala, którego pokonał w wyniku przeprowadzonego testu. Zapoczątkowana w ten sposób tradycja wyłaniania prawowitego następcy stała się powszechną praktyką wyboru lamów. Mikjo Dordźe, oprócz niezliczonych pism filozoficznych, zostawił po sobie również teksty lingwistyczne oraz poetyckie. Wprowadził ponadto czterostopniowy model medytacji w skupieniu na nauczycielu – guru, który to model w tradycji kagyu stał się podstawowy. Był wreszcie uzdolnionym rzeźbiarzem oraz malarzem, stworzył nawet własny styl *karma gadri*, czyli malarstwo obozowiska.

O wartości pracy wykonanej przez A. Przybysławskiego świadczyć może już sam fakt, iż udostępniony przez niego traktat *Pochodnia madhjamiki szentong* to pierwsze tłumaczenie tego tekstu na język europejski. Po wtóre, Przybysławski opatrzył ów traktat znakomitym wprowadzaniem oraz licznymi, wyczerpującymi przypisami. Umożliwia to odbiór trudnego traktatu VIII Karmapy nawet czytelnikom stykającym się z myślą Dalekiego Wschodu po raz pierwszy. Poprzez liczne analogie do terminologii oraz filozofii europejskiej tłumacz daje szansę zrozumienia występujących w tekście subtelnych intuicji, egzotycznych dla czytelnika z naszego kręgu kulturowego. Ponadto, Przybysławski nie ogranicza się do suchego przełożenia rozumowań filozoficznych na język polski. Wręcz przeciwnie, wykazując zrozumienie immanentnej ludzkiemu myśleniu zasady, iż środowisko kształtuje byt, wyjaśnia spór filozoficzny, w którym uczestniczy *Pochodnia…*, również poprzez przybliżenie specyfiki środowiska geograficzno-kulturowego. Takie odniesienie do codziennej egzystencji myślicieli wydaje się szczególnie na miejscu w przypadku filozofii Wschodu, która w swej istocie okazuje się filozofią życia. Nawet sto-

[4] Tamże, s. 243.

jące na bardzo wysokim poziomie abstrakcji rozważania logiczno-ontologiczno-epistemologiczne rozgrywać się będą w kontekście praktycznych konsekwencji dla bytu ludzkiego.

Przybysławski w dobitny sposób zaznacza problemy związane z odbiorem tłumaczonego tekstu. Będą to trudności powodowane trzema przyczynami: po pierwsze, z uwagi na egzotykę filozofii buddyjskiej dla przeciętnego europejskiego odbiorcy, nawet filozoficznie wykształconego; po drugie, z powodu bardzo wysokiej subtelności stanowisk w toczonym tu filozoficznym sporze, podczas gdy sam tekst został napisany językiem niełatwym, pełnym plastycznych obrazów i często nieprzekładalnych metafor, co stanowi szczególny problem w przypadku języków europejskich, uboższych od tybetańskiego zwłaszcza w obszarach terminologicznych subtelności dotyczących umysłu, stanów świadomości i praktyk medytacyjnych; po trzecie, *Pochodnia…* znajduje się w epicentrum wielowiekowego sporu filozoficznego, zatem nawet powierzchowne zrozumienie tekstu wymaga zapoznania się z obydwoma skrajnymi stanowiskami oraz istotą różnicy między nimi. Na szczęście tłumacz w zręczny sposób ułatwia czytelnikowi zadanie. Przede wszystkim wyjaśnia różnorodność spuścizny Buddy, czyniąc tym samym swoje wprowadzenie nie tylko nieodzownym wstępem do traktatu Karmapy, lecz także nieocenioną pomocą przy zgłębianiu buddyzmu w ogóle. Śmiało można zatem polecić lekturę samego wstępu jako niezależnego tekstu, w zwięzły sposób streszczającego istotę filozofii buddyjskiej. O ile znajomość tak podstawowych pojęć jak *nirwana* czy *samsara* wydaje się warunkiem koniecznym zrozumienia tekstu, o tyle ich „popkulturowe rozumienie" będzie tu wystarczające, gdyż autor wstępu pogłębia ich znaczenie, wyprowadzając na ich fundamencie kolejne terminy.

Patrząc od strony czysto technicznej, widzimy, że tłumacz często ucieka się do dosłownego przełożenia poszczególnych słów z uwagi na nieporównywalnie szerszy zasób terminologiczny języka tybetańskiego. Opatruje je wyczerpującymi przypisami, dotyczącymi nie tylko semantyki, lecz również syntaksy, rodziny wyrazów, a także możliwych powiązań frazeologicznych oraz znaczeń metaforycznych i odniesień kulturowych, dając czytelnikowi swobodę interpretacji poszczególnych zdań. Sam Przybysławski często zaznacza, iż przyjęte przez niego tłumaczenie jest tylko jedną z możliwych intuicji. Wydaje się to szczególnie istotne, zważywszy na naturę tego tekstu, który

podobnie jak *Metafizyka* Arystotelesa zlał się w nieoddzielny sposób z przypisami pierwszych kopistów i interpretatorów.

Pochodnia madhjamiki szentong wprowadza nas w sam środek wielowiekowego sporu między różnymi nurtami buddyzmu, reprezentowanymi tutaj przez opozycyjne szkoły gelug (Żółte czapki) oraz kagyu (Czerwone czapki), której zwierzchnikiem był Mikjo Drodże. Ów spór dotyczy natury *sunyaty* – pustki. Buddyjską pustkę należy tutaj rozumieć jako kategorię niemal tożsamą z tym, co w zachodniej terminologii filozoficznej nazywamy absolutem. „Słowo absolut jako tłumaczenie tego terminu wydaje się bardzo trafne. Albowiem łacińskie *absolvere* oznaczało «doprowadzać do końca», «oddzielać», co wiąże z pojęciem absolutu jego ostateczność i oddzielność w sensie wykroczenia poza potoczne poznanie; oznaczało również uwalnianie (*solvere*), co doskonale pasuje do intuicji buddyjskich, iż wyzwalające jest poznanie prawdy, a nie wiara”[5]. Przykładem pustościowego absolutu może być legendarna opowieść o Padmaswabhawie, który przybywszy do Tybetu, został zaskoczony przez gwałtowną burzę. Błąkając się po ciemku w strugach nawałnicy, na wpół żywy z wyczerpania, znalazł schronienie w mrocznej pieczarze, gdzie odkrył czarę z krzepiącym napojem. O poranku, gdy burza ustąpiła, ze wstrętem odkrył, iż noc spędził w grobowcu, zaś jego strawą była krew pita z ludzkiej czaszki. Jednakże po tym wrażeniu obrzydzenia odkrył, że jest ono jedynie wtórną refleksją nałożoną na pierwotne odczucia bezpieczeństwa, nasycenia, głodu i pragnienia. Podobnie wszelka próba pozytywnego wypowiedzenia się na temat rzeczywistości zawsze będzie umowna i wtórna względem rzeczy samych w sobie, których istotą zawsze pozostanie pustka. Jak pisze jeden z najwybitniejszych myślicieli buddyjskich, Nagardżuna: „Gdyby istnienie [czyli zaprzeczenie pustki] przysługiwało [rzeczy] z natury, to [nigdy] nie przestałaby [ona] istnieć, bowiem zmiana natury w ogóle nie jest możliwa”[6]. Tymczasem jak zauważa Padmaswabhawa, nawet tak pierwotne odczucia jak rozkosz czy zaspokojenie nie istnieją same w sobie, lecz są wtórnym konstruktem umysłu.

Z drugiej strony „pojawia się [tutaj] odwieczny problem filozofii stającej wobec doświadczenia, któremu nie może sprostać konwen-

[5] A. Przybysławski *Przejrzyste światło Nieporuszonego Diamentu. Wstęp do przekładu tekstu VIII Karmapy* [w:] VIII Karmapa Mikjo Dordże *Pochodnia madhjamiki szentong* A. Przybysławski (tł.) Warszawa 2012 s. 31.

[6] *Filozofia Wschodu. Wybór…* wyd. cyt. s. 265.

cjonalny język: czy stwierdzenie niewyrażalności prawdy absolutnej w tradycyjnym języku filozofii nie skazuje tejże filozofii nieuchronnie na milczenie?”[7]. Stanowi to wyraz drogi środka, poglądu unikającego skrajności: zarówno nihilizmu, jak i eternalizmu. Mikjo Dordże jako wyraziciel poglądu szentong opowiada się za pozytywnym ujęciem absolutu. Odrzuca tym samym tradycję rangtong, gdzie o pustce można było mówić jedynie apofatycznie, bez formułowania jakichkolwiek zdań pozytywnych. Nie popada również w drugą skrajność – przyznawania istnienia światu zjawiskowemu. Unika tego, stwierdzając, iż absolut „jest dokładnie taki jak to, co istnieje naprawdę”[8]. Oznacza to, iż nie jest on substancjalny, ale spełnia absolutną substancjalność. Ową kategorię spełniania Przybysławski interpretuje jako odpowiednik Heglowskiego *Aufhebung*, które z jednej strony znosi, lecz z drugiej również zachowuje to, co znoszone. W przypadku pustki znosi jej substancjalność przy jednoczesnym zachowaniu możliwości wydawania o niej sądów pozytywnych, analogicznie do orzekania o stanie widzenia, który to do samego braku ślepoty wnosi dodatkowy, pozytywny walor.

Pytanie o naturę pustki, absolutu, czyli rzeczywistości fenomenalnej, odsyłać nas będzie do kwestii prawdy relatywnej oraz absolutnej. Tak zwany umysł nieoświecony widzi rzeczywistość poprzez okulary pojęciowego naddatku, który można by porównać do kantowskich apriorycznych form poznania, niedających szansy na dotarcie do noumenów. Prawda całkowitej projekcji jest zatem jedynie przedstawieniem podmiotu. W przeciwieństwie do niej prawda absolutna jest tym, co postrzega oświecony mędrzec, czyli tym, co Arystoteles określał mianem substancji pierwszej. W dosłownym przekładzie z tybetańskiego widzi on to, co po drugiej stronie *samsary*, czyli w *nirwanie*.

Pozostaje jeszcze kwestia praktyczna, droga od nieoświeconego umysłu, do oświeconego mędrca. Pierwotne rozważania ontologiczno-epistemologiczne prowadzą zatem do bardzo europejskiego kontekstu. Mikjo Dordże, przyjmując za punkt wyjścia pojęcie *tathagaty* – natury buddy, bada kwestię dwóch rodzajów prawdy z punktu widzenia szkoły cittamatry, czyli idealizmu, „wedle którego przedmiot nie posiada bytu niezależnego od poznającego umysłu”[9]. Natura buddy oznacza tutaj najgłębszą esencję każdej istoty obdarzonej rozumem,

[7] A. Przybysławski, wyd. cyt. s. 32.
[8] VIII Karmapa Mikjo Dordże, wyd. cyt. s. 66.
[9] A. Przybysławski, wyd. cyt. s. 24.

absolut widziany z punktu widzenia idealizmu, innymi słowy, podmiot transcendentalny Fichtego. Jest on z konieczności punktem wyjścia, gdyż jak zauważa Platon w *Fajdrosie*: „A to, widzisz, dlatego: ja nie jestem w stanie, jak napis w Delfach powiada, poznać siebie samego. Więc mi się to śmieszne wydaje, kiedy siebie jeszcze nie znam, bawić się w takie nieswojo, niesamowite dociekania”[10]. Umysł nieoświecony pozostaje zatem nierozpoznany, niczym złoto pod warstwą błota. Zadanie oczyszczenia się z tej warstwy zabrudzeń stanowi istotę całej myśli oraz praktyki buddyjskiej, zbliżając ją jednocześnie do myśli starożytnych Greków. Otóż ów nieoświecony umysł charakteryzuje się dwoma splamieniami: łatwiejszym do usunięcia, splamieniem emocjonalnego nastawienia do rzeczywistości, oraz trudniejszym, perspektywą przedmiotowo-podmiotową. Celem będzie zatem zniesienie dualizmu poprzez odkrycie natury buddy, samouświadomienie umysłu, czyli γνῶθι σεαυτόν (*gnōthi seauton*) – poznanie samego siebie, jak głosił aforyzm nad wejściem do delfickiej świątyni Apolla. Mokjo Dordże objaśnia to przy pomocy metafory mistrzów Maitrei i Asangi, zgodnie z którą woda albo złoto same w sobie nigdy nie są skażone, mogą co najwyżej zawierać łatwe do usunięcia drobiny. Takie poznanie samego siebie jest zatem punktem wyjścia, sposobem poznania absolutu oraz wreszcie punktem dojścia, gdyż nie dodaje niczego, co uprzednio nie należało już do natury buddy. Podobnie jak Sokrates w *Menonie,* nie powiększa wiedzy matematycznej młodego sługi, a jedynie za pomocą swych majeutycznych pytań odkrywa to, co już w nim tkwiło. Ostatecznym celem, do którego prowadzi *Pochodnia madhjamiki szentong*, ma być uzyskanie czystej świadomości pierwotnej. „Po całkowitym uwolnieniu się od przygodnych splamień […] [Budda udzielił] nauk, iż na ścieżce widzenia i medytacji dzięki wytrwałemu wysiłkowi trzeba osiągnąć niekonceptualną świadomość pierwotną, która jest przyczyną umożliwiającą osiągnięcie poziomu *dharmakaji*”[11], czyli ostatecznej prawdy – mądrości, a jednocześnie nigdy nieustającej takości, będącej istotą i podstawą pustki, przy jednoczesnym unicestwieniu jej negatywności.

Pochodnia madhjamiki szentong VIII Karmapy Mikjo Dordże wraz ze wstępem Artura Przybysławskiego to znakomity tekst, wart przeczytania nawet przez osoby posiadające jedynie podstawową

[10] Platon *Dialogi* W. Witwicki (tł.) Gdańsk 2000 s. 6.
[11] VIII Karmapa Mikjo Dordże, wyd. cyt. s. 66.

wiedzę z zakresu filozofii Wschodu. Stanowi on ciekawą propozycję innego spojrzenia na tak fundamentalne dla filozofii europejskiej zagadnienia, jak substancja pierwsza, status zdań empirycznych, relacja świata fenomenalnego do noumenów czy wreszcie rola filozofa w świecie. „Mamy przed sobą niezwykle skondensowany tekst, który na niewielu stronach rozważa nie tylko najbardziej fundamentalne kwestie buddyjskiej filozofii […], ale i ukazuje specyfikę bodaj najciekawszego filozoficznego sporu Tybetu […], którego stawką jest rozumienie […] [absolutu]. Stawka ta decyduje o tym, że jego znaczenie […] nie ogranicza się do egzotycznych tematów sporów filozoficznych na dalekim Wschodzie, lecz dotyczy każdej istoty obdarzonej umysłem”[12].

Patryk Miernik – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

[12] A. Przybysławski, wyd. cyt. s. 42.

PIOTR JAN PRZYBYSZ

ESTETYKA JAKO NARRACJA I METANARRACJA GDAŃSK 27–28 WRZEŚNIA 2012 ROKU

W dniach 27–28 września 2012 w Gdańsku odbyła się Międzynarodowa Konferencja Naukowa *Estetyka jako narracja i metanarracja* zorganizowana przez Polskie Towarzystwo Estetyczne oraz Zakład Estetyki i Filozofii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. Konferencja poświęcona była refleksji nad estetyką jako narracją i metanarracją.

Współcześnie estetyka nie ogranicza się do wąskiego spectrum jej tradycyjnych zagadnień i zainteresowań. Przeciwnie, znakiem ostatnich dekad jest postępujące zjawisko estetyzacji życia, w wyniku czego gwałtownie rozszerza się sfera przedmiotów, które są w obszarze zainteresowania tej dyscypliny.

W konsekwencji rozwija się również wewnętrzna różnorodność teoretycznych ujęć tak nowych obszarów refleksji estetycznej, jak i jej tradycyjnych zagadnień. Ta polifoniczność estetyki często przedstawiana bywa jako jej słabość, kiedy wskazuje się na brak zgody co do fundamentalnych zagadnień i podstawowych pojęć czy też brak wspólnej i uznanej powszechnie metody etc. Może się ona jednak również jawić jako wartość, ujawnia bowiem możliwość jednoczesnej prawomocności wielu narracji. Niezależnie od tej rozwijającej się wielości, wciąż – jak się zdaje – w mocy pozostaje hipotetyczna możliwość sformułowania syntetycznej koncepcji estetyki lub jej uniwer-

salnej narracji; być może to sama estetyka może stać się metanarracją całej wyłaniającej się współcześnie formacji kulturowej.

Konferencja skierowana była do estetyków, filozofów sztuki, historyków, krytyków sztuki, literaturoznawców, artystów, antropologów, kulturoznawców, socjologów, politologów, pedagogów i psychologów. Jej celem było udzielenie głosu tym wszystkim, którzy w swoich badaniach uwzględniają aspekt estetyczny. W trakcie jej trwania stworzono także forum dla młodych badaczy zainteresowanych tą problematyką.

Konferencję tworzyły trzy wzajemnie uzupełniające się bloki tematyczne. Pierwszy składał się z następujących zagadnień: sztuka a etyka i moralność, sztuka a konstruowanie tożsamości, sztuka a globalizacja, o możliwościach i formach różnego zaangażowania politycznego i społecznego; blok drugi: przyroda i natura jako fenomen estetyczny, od teorii piękna do teorii sztuki, przemiany w sferze wartości estetycznych i artystycznych; blok trzeci: sztuka i piękno w świecie życia codziennego, sztuka masowa, popularna i przemysł kulturowy, przestrzenie estetyzacji: design, miasto, moda, nauka etc., estetyka nowych możliwości (sztuka w sieci, estetyka intermedialności, multimedia), słowo, dźwięk, obraz – korespondencja sztuk, metakrytyka sztuki – krytyka artystyczna.

Obrady toczyły się w ciągu dwóch dni. Dzień pierwszy miał charakter międzynarodowy, referaty i dyskusję prowadzono w języku angielskim. Dzień drugi prowadzony był w języku polskim.

Konferencję otworzył w imieniu władz Wydziału Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Gdańskiego Prodziekan dr Adam Jagiełło-Rusiłowski, w imieniu władz Instytutu Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa prof. Jolanta Maćkiewicz, zaś w imieniu Polskiego Towarzystwa Estetycznego prof. Krystyna Wilkoszewska. W części plenarnej dnia angielskiego referaty przedstawili między innymi: prof. Wolfram Bergande: *Why Hegel Was Right or: The Value of the Arts in the Era of Reflexive Modernity*; prof. Krzysztof J. Lenartowicz: *(Meta)narratives of Architecture. Classical v. Natural Way of Building*; prof. Jan Rabiej: *The Integration of Technology and Aesthetic in the Parametric Architecture*; prof. Zdeňka Kalnická: *Art Constructing and Deconstruction Gender Identity* i prof. Jana Sošková: *Aesthetics and Art: One or Two Narrations?* W drugim dniu referaty przedstawili między innymi: prof. Teresa Pękala: *Przeszłość i historia w narracjach estetycznych*; Sidey Myoo: *Przemieszczając się po przestrze-*

niach człowieka…; prof. Tadeusz Szkołut: *Sztuka – polityka – moralność: model tradycyjny, nowoczesny i ponowoczesny* i prof. Janusz Barański: *Od estetyki ludowej do estetyki ugruntowanej*. Równolegle tego dnia odbywały się prezentacje tekstów zgłoszonych do konkursu „Estetika: The Central European Journal of Aesthetics". Ze środowiska gdańskich estetyków wystąpili między innymi: prof. Piotr J. Przybysz: *Czy somaestetyka? kilka uwag o świadomości ciała w globalnym świecie*; dr Monika Bokiniec: *Humor and aesthetic experience: similarities, differences, cosequences* i dr Anna Chęćka-Gotkowicz: *Etyczny wymiar doświadczania muzyki*. W tym samym dniu odbyło się walne zebranie Polskiego Towarzystwa Estetycznego.

Konferencji towarzyszył koncert w wykonaniu między innymi studentów studiów doktoranckich Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku oraz wystawa prac Jacka Kornackiego i Jacka Zdybla z Akademii Sztuk Pięknych nosząca tytuł *Contrafactus*, zaprezentowana została także praca Maj Hasager z Danii pt. *Grudnie*, którą artystka przedstawiła w pierwszym dniu konferencji.

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

PRZEMYSŁAW TACIK

ETYKA KRAŃCOWEGO ZADŁUŻENIA. O KSIĄŻCE MAGDALENY KOZAK *PROBLEM ZŁA W FILOZOFII EMMANUELA LÉVINASA*

Magdalena Kozak *Problem zła w filozofii Emmanuela Lévinasa* Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II Kraków 2011, 298 stron.

Emmanuel Lévinas należy do tych filozofów, którym w szeroko pojętej humanistyce poświęcono już niezliczoną ilość tekstów; zwłaszcza w literaturze amerykańskiej i francuskiej jest to autor stale obecny, wykorzystywany – wraz z Jakiem Derridą – jako punkt odniesienia do rekonstruowania standardowej postheideggerowskiej krytyki zachodniej filozofii. Naturalne wydawałoby się więc oczekiwanie, że niewiele odkrywczych spostrzeżeń na temat Lévinasowskiej myśli da się jeszcze sformułować. Tymczasem, jak dowodzi książka Magdaleny Kozak *Problem zła w filozofii Emmanuela Lévinasa*, byłby to pogląd niesłuszny. W pracy tej bowiem, prócz klarownego i wciągającego streszczenia etyki filozofa, postawiono także kilka kluczowych pytań, które pozwalają inaczej spojrzeć na logikę absolutnej odpowiedzialności za Innego.

Autorka dokonuje kompleksowego przeglądu bogatego dorobku twórcy *Całości i nieskończoności*, poszukując w jego tekstach wypowiedzi na temat problemu zła. Co interesujące, zagadnieniu zła Lévi-

nas poświęcił wiele uwagi, jakkolwiek nie wysuwał go w swoim myśleniu na plan pierwszy. Niemniej jednak zza rozważań nad istotą dobra – oraz prymatem myśli etycznej nad ontologiczną – wyłania się temat daleko bardziej mroczny, tym istotniejszy, że powiązany z osobistymi doświadczeniami filozofa i ludzi jego pokolenia; zło w postaci Zagłady tak dalece rozsadza codzienność ludzkiego świata, że każe odnowić Kantowską intuicję zła radykalnego. Tę nadmiarowość zła – Lévinasowski *excès du mal* – Magdalena Kozak wymownie eksponuje jako punkt wyjścia dla swojej rekonstrukcji. Tym samym wskazuje, że namysł filozofa nad złem wykorzystuje te same struktury – przekraczania, rozsadzania, nadmiarowości – które posłużyły do budowy bardziej znanych części jego pokaźnego dzieła.

Pierwszy rozdział swej książki autorka poświęca analizie intelektualnych źródeł Lévinasowskiej myśli, w szczególności tej jej części, która dotyka problemu zła. Do źródeł tych należy przede wszystkim filozofia Kartezjusza; z niej to Lévinas zaczerpnął rys radykalnej transcendencji. Tak jak Kartezjusz nadał idei nieskończoności unikalną funkcję – przekraczania przez to, do czego idea ta dąży, niej samej – tak też Lévinas skonstruował swą etykę na bazie aktu samoprzekroczenia, wydarzającego się w bliskości Innego. Autorka precyzyjnie rekonstruuje to źródło inspiracji, pokazując, że dzieło Kartezjusza może być także wykorzystywane przeciwko metafizyce obecności. Ale prócz tego toku rozumowania Kartezjusz dostarczył Lévinasowi inspiracji w zakresie natury zła, a to poprzez ideę złośliwego demona. Autorka zestawia rozważania Lévinasa z refleksją między innymi Józefa Tischnera i Cezarego Wodzińskiego, starając się przebadać związki prawdy i dobra, błędu i zła. Jakkolwiek uwagi tych filozofów miejscami zdają się przesłaniać główny tok rekonstrukcji Lévinasowskiej myśli o złu – inspirowanej Kartezjuszem – to jednak autorce udaje się także pokazać, jak żywy oddźwięk znalazły na gruncie polskiej filozofii nawiązania autora *Całości i nieskończoności* do jego siedemnastowiecznego poprzednika.

Kozak analizuje następnie filozofię Kantowską – szczególnie w tym jej aspekcie, który dotyczy radykalnego zła – przez pryzmat wpływów na myśl Lévinasa. Zdaniem autorki obu filozofów zdaje się łączyć przekonanie, że „dobro i zło nie są symetryczne, nie tworzą zwartej całości, nie są dwoma biegunami tej samej przestrzeni. Dobro jest pierwsze: pierwotne. Zło jest wtórne, ale bardziej ukryte, zama-

skowane, sprytne i przebiegłe”[1]. Ale ponad tą ogólną zbieżnością wychwycić można dalsze, daleko głębsze analogie: Kantowska wizja wspólnoty ludzkiej, która mogłaby i powinna funkcjonować równie dobrze wówczas, gdyby Bóg nie istniał – wiedziona potęgą samego etycznego obowiązku – w intrygujący sposób odpowiada Lévinasowskiej roli Dobra, które wzywa nawet w nieobecności Boga. Co więcej, obaj filozofowie upatrują możliwość zła w ludzkiej wspólnocie, w pozostawaniu w relacji. W tej interesująco zarysowanej paraleli zdaje się jednak tkwić pewien nie do końca wykorzystany potencjał. Autorka pozostawia czytelnika bez próby odpowiedzi na pytanie, skąd wynikają te złożone powinowactwa filozofii Kanta i Lévinasa. Czy są tylko wynikiem bezpośredniej inspiracji? Czy też, przeciwnie, wynikają one z faktu, że obu myślicielom przyszło pisać w epoce, w której etyka pozbywa się – mówiąc za Heglem – „nici świetlnej” łączącej ją z niebem, wkraczając w fascynujący obszar suwerenności prawa?

Ciekawie wypadają natomiast zestawienia etycznej refleksji Lévinasa i Hegla. Autorka sugeruje, że podstawowy Lévinasowski nakaz etyczny: „nie zabijaj!” mógł stanowić odpowiedź na tanatyczną dialektykę Pana i Niewolnika, w której groźba śmierci stoi u podstaw procesu rozwoju samowiedzy. W tej optyce Hegel i Lévinas mogą zostać sobie biegunowo przeciwstawieni: podczas gdy u pierwszego z filozofów ludzkie współistnienie ma wyrastać z groźby zawłaszczenia, unicestwienia i wymazania różnicy, drugi wysuwa na pierwszy plan szacunek dla różnic, utrzymanie separacji od Innego. Takie przedstawienie dobrze akcentuje odmienność obu podejść, chociaż pamiętać należy, że między Heglem a Lévinasem da się z powodzeniem znaleźć termin średni, o którym autorka nie wspomina: dziedzictwo Kojève’a i myśl Lacana; gdyby go uwzględnić, etyczny nakaz nie jawiłby się wcale jako przeciwieństwo walki o życie, a przeciwnie – jako jej rezultat. Z drugiej jednak strony zamierzenie autorki trafnie podkreśla radykalizm konstrukcji Lévinasa, który starał się tak mocno zaznaczyć transcendentny charakter spotkania z Innym, by tę relację uczynić absolutnie pierwotną i niewyprowadzalną z jakichkolwiek innych źródeł normatywności.

Kozak sięga wreszcie po rekonstrukcję religijnych źródeł namysłu filozofa, eksponując jego ścisłą więź z dziedzictwem judaizmu. Przyznać trzeba, że jest to judaizm specyficzny – jakkolwiek wciąż bliski

[1] M. Kozak *Problem zła w filozofii Emmanuela Lévinasa* Kraków 2011 s. 44.

religijnej praktyce, to jednak w istotnej części przepracowany filozoficznie. To, jak ma się judaizm filozofów – nie tylko Lévinasa, ale też choćby Rosenzweiga, Benjamina czy Derridy – do „prawdziwej" (czymkolwiek miałaby ona być) żydowskiej wiary, jest bez wątpienia kwestią skomplikowaną i kontrowersyjną. Te zagadnienia jednak autorka pomija, koncentrując się na sposobie, w jaki Lévinas w całej swej dojrzałej twórczości, a już szczególnie w późnej, czynił odniesienia do judaizmu jako kontry dla zachodniego, ontologicznego myślenia, mającego swe źródła w Grecji. Kozak przywołuje bogaty namysł filozofa nad fragmentami Biblii, koncentrując się na tych, które dotyczą problematyki zła. W szczególności los Kaina służy Lévinasowi do ukazania ogromu odpowiedzialności za drugiego człowieka, której nie może usunąć sam Bóg – tym bardziej, że wycofuje się on ze swego stworzenia, nieodwracalnie oddzielając od człowieka.

W rozdziale drugim autorka obiera perspektywę historyczną, starając się umieścić Lévinasowską refleksję nad złem w kontekście dwudziestowiecznej historii, której zdarzenia samemu filozofowi przysporzyły niezliczonych cierpień. Jak wiadomo, Zagłada pochłonęła część jego rodziny, żonę i córkę zmusiła do ukrywania się, a jego samego rzuciła do specjalnego oddziału dla więźniów żydowskich w stalagu Bergen-Belsen. W filozofii Lévinasa, tak mocno akcentującej wagę i nieredukowalność samego bycia człowiekiem, brzmi echo doświadczeń obozowych: tego „wzięcia w nawias człowieczeństwa"[2], jak to ujmuje autorka, które stało się losem więźniów. Filozof poświęcił też wiele rozważań istocie dwudziestowiecznych prześladowań: naturze antysemityzmu i rasizmu, koncentrując się na sposobie, w jaki w pierwszej kolejności zniszczyły one język i możliwość prawdziwej międzyludzkiej komunikacji. W hitleryzmie Lévinas widział zło w jego radykalnej postaci, posiadające swą „metafizykę", a wręcz własną „ewangelię", dążące do podboju i uniwersalizacji swego porządku. Owoc tego zła, Zagłada, nie jest zdaniem Lévinasa czymś, o czym należy sugestywnie milczeć; przeciwnie, odpowiedzialność za przyszłe pokolenia wymaga, by odejść od pierwotnego stanowiska Adorna i znaleźć środki na wyrażenie Auschwitz.

Lévinasowska refleksja nad Zagładą jest dla projektu Magdaleny Kozak o tyle istotna, że filozof upatrywał w Szoah akt radykalnego historycznego zerwania, w którym zło – na nieznaną dotąd skalę –

[2] Tamże, s. 97.

wtargnęło w dzieje. Nie sposób więc pytać o istotę zła po Auschwitz, nie mając w pamięci tego nowego początku. Przewartościowuje on całkowicie pozycję etyki, pokazując, że etyczna odpowiedź na takie zło rodzić się może tylko z wewnętrznej niewytłumaczalnej pewności działającego człowieka, który staje przeciw całemu porządkowi zbrodniczych reguł. Szczególnego znaczenia nabiera w tym kontekście rekonstruowany przez autorkę rozrachunek Lévinasa z filozofią Hegla, interpretowaną – selektywnie – jako bezwarunkowe opowiedzenie się za punktem widzenia całości i systemu. Taka myśl, zdaniem francuskiego filozofa, doznała bankructwa w XX wieku; jedynym sposobem walki ze zuniwersalizowanym złem staje się natomiast perspektywa jednostki i przyjętego przez nią etycznego wyzwania. Co więcej, jak trafnie pisze Kozak, z myśli tej Lévinas wyciąga dalszy wniosek, bliski refleksjom Adorna i Horkheimera; zgodnie z nim Zagłada to końcowy skutek dominującego w historii Zachodu ontologicznego sposobu myślenia, kulminującego w filozofii Heideggera. Nigdzie chyba Lévinas – tak mocno walczący z dziedzictwem swego poprzednika – nie jest bliższy jego quasi-historiozoficznej strukturze myślenia. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że ta właśnie część filozofii autora *Całości i nieskończoności* upowszechniła się w komunał czasów późnej nowoczesności. Jednak to właśnie przez swoje głębokie *misreading* Heideggera Lévinas wprowadził w jądro zachodniej filozofii radykalne etyczne wartościowanie, podważając dotychczasową pozycję ontologii.

Drugi rozdział książki może jednak budzić pewien niedosyt. Teksty Lévinasa są trudne do interpretacji, przede wszystkim z racji nieprzejrzystej, wielopiętrowej konstrukcji i pleniących się niejednoznaczności. W tej sytuacji interpretator bądź interpretatorka podążyć może dwiema drogami: bądź zdecydować się na przytoczenie wielu fragmentów *in extenso*, które to fragmenty następnie precyzyjnie zestawia w celu wydobycia całej wieloznaczności tekstu, bądź też zadowolić się redukcją pism Lévinasa do ugruntowanych już przekonań na jego temat. Autorka wybrała drugą ścieżkę, przeplatając cytaty z dzieł filozofa oraz wybór komentarzy, głównie polskich interpretatorów. Co ciekawe, przytoczone teksty Lévinasa dotyczące związków zachodniej ontologii i dwudziestowiecznej historii są o wiele bardziej niejednoznaczne niż definitywne sądy, jakie na ten temat ferują komentatorzy.

W rozdziale trzecim autorka przechodzi do opisu „ontologii" Lév-Lévinasa, w istocie skierowanej przeciw dotychczasowemu dorobkowi zachodniego myślenia ontologicznego. Ta rekonstrukcja służy nakreśleniu charakterystyki pierwszego z dwóch podstawowych nomenów, które w optyce francuskiego filozofa utożsamić można ze złem – a mianowicie imperializmu Toż-Samego. Autorka zarysowuje oś sprzeciwu Lévinasa wobec Heideggera, analizując dobrze znaną opozycję kategorii stworzonych przez obu filozofów: *il y a* oraz *es gibt*. Lévi-nasowskie *il y a* to bycie anonimowe, „nieokreśloność stanu istnienia nieistnienia, który pozostał po destrukcji wszystkiego"[3] – a jako takie ostro kontrastuje z Heideggerowskim Byciem, o które zapytywać ma filozofia. *Il y a* to groza, przerażający, bo niepowstrzymany szmer bycia, które czyni człowieka przedmiotem, wyzuwając go z indywidualności. Magdalena Kozak błyskotliwie rekonstruuje Lévinasowską kategorię hipostazy, która przecina mrok *il y a*, prowadząc do od-różnicowania się podmiotu z jednostajności bycia. Wyodrębniony podmiot pozostaje z *il y a* w ciągłym napięciu, skutkującym popadaniem w „znużenie", „zmęczenie" i „lenistwo".

Autorka wpisuje tę rekonstrukcję w kontekst rozważań etycznych filozofa, podkreślając związek indywidualizacji jako walki z anonimowością zła. Jednak indywidualizacja, dająca początek samotnemu podmiotowi, tworzy również możliwość jego imperializmu. Toż-Samy podmiot skłonny jest do dominacji i zawłaszczania. Tutaj właśnie Magdalena Kozak odnajduje pierwszy fundamentalny obszar zła w filozofii Lévinasa: zła imperialistycznego, mającego swą genezę w zaistnieniu tego, co pojedyncze. Z drugiej jednak strony to właśnie samotność podmiotu stawia przed nim wyzwanie etyczne, zmusza go do wyjścia ku Innemu.

Tę analizę autorka poszerza w rozdziale czwartym o drugą koncepcję zła – relacyjnego. Można o nim mówić wówczas, gdy Toż-Samy, który napotkał już Innego w epifanii twarzy, nie spełnia radykalnego etycznego wyzwania, jakie ten mu stawia. W rozdziale czwartym rozważania o złu zdają się schodzić na drugi plan, jednak ma to swój sens: jest ono tutaj fenomenem wtórnym wobec Dobra. W konsekwencji możliwość analizy Lévinasowskiej koncepcji zła ma tu swoją granicę, ponieważ – będąc ściśle zależna od pozycji Dobra – z konieczności musi ustąpić przed przytoczeniem zasadniczego kor-

[3] Tamże, s. 137.

pusu etyki filozofa. Dlatego też, jak można sądzić, Magdalena Kozak poświęciła ten obszerny rozdział na omówienie najbardziej chyba znanej części filozofii Lévinasa, zbudowanej wokół takich kategorii, jak Inny, odpowiedzialność, bliskość, transcendencja, diachronia oraz oskarżenie.

Czytelnik zapoznający się z tym rozdziałem mógłby mieć wątpliwości, czy autorka nie straciła z pola widzenia zasadniczego tematu swej książki. Tak jednak nie jest. Jak dowodzi rozdział piąty oraz zakończenie pracy, status zła w myśli Lévinasa jest daleko ciekawszy niż sama idea zła relacyjnego, które stanowi po prostu słabość w realizacji nieskończonego obowiązku wobec Innego. Otóż wyczerpujące analizy tego obowiązku, jakie przedstawia Magdalena Kozak, akcentują fakt radykalnego zadłużenia indywidualnego podmiotu; cokolwiek ten uczyni, samym swym istnieniem tworzy przemoc i zło. Indywidualizacja pozostawia po sobie ślad w postaci nieusuwalnej winy. Czy więc – pyta autorka – Lévinas nie konstruuje Dobra w tak radykalny sposób, że zaczyna ono graniczyć ze złem? Przecież stawia mnie ono w sytuacji absolutnego zadłużenia, czyni zakładnikiem Innego, pozbawiając szansy na równoprawną z nim relację. Czy obowiązek, któremu muszę uchybić, nie stanowi koncepcji tak perwersyjnej, że zwracającej się przeciw swemu autorowi? Innymi słowy: czy Lévinas, starając się przemyśleć konsekwencje Zagłady, nie zbudował odpowiedzi zbyt mocnej, dziedziczącej cechy świata, któremu pragnie przeciwdziałać?

W tym kontekście konstrukcja książki Magdaleny Kozak tworzy frapujący suspens. Z rozważań nad Dobrem i ukrytym w jego cieniu złem relacyjnym – które to tematy wyeksploatowała już zupełnie literatura sekundarna – wyłaniają się istotne nowe pytania o sens Dobra, które skutkuje krańcowym zadłużeniem. Lévinas, który przez całe dojrzałe życie zmagał się z dziedzictwem Heideggera, dziedziczy zaskakująco wiele jego intuicji; podobnie rzecz może się mieć z przewartościowaniem pozycji Dobra przeciw radykalnemu złu. Czy radykalna odpowiedź na radykalne zło utrzymuje wciąż różnicę między dobrem a złem, a jeśli tak, to czy nie redukuje jej ledwo do śladu? Czy Dobro nie przejmuje wówczas struktur, jakie odpowiadały za funkcjonowanie zła? Takie fundamentalne pytania zdają się wyłaniać z omawianej książki – i w tym być może tkwi jej największy atut.

Problem zła w filozofii Emmanuela Lévinasa to praca niepozbawiona pewnych wad. Uwagę zwraca przede wszystkim brak zagra-

nicznej literatury przedmiotu, zwłaszcza w językach francuskim i angielskim, która w przypadku tego filozofa jest niezwykle obszerna. Autorka bazuje ponadto wyłącznie na polskich tłumaczeniach jego prac, podczas gdy osławiona nieprzejrzystość Lévinasowskiego dyskursu domagałaby się konfrontacji przekładów z oryginałami. Wreszcie dyskurs autorki zdaje się miejscami nazbyt ostrożny, stroniący od wyraźnego postawienia radykalnych pytań, które przecież *implicite* zostają zasugerowane. Te niedoskonałości nie mogą jednak przesłaniać faktu, że książka Magdaleny Kozak stanowi istotny i ciekawy głos w recepcji myśli Emmanuela Lévinasa. Daje również okazję do refleksji nad granicami, jakie przed filozofią stawia chęć zmierzenia się z najbardziej przerażającymi mechanizmami nowoczesności.

Przemysław Tacik – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

MONIKA TROJANOWSKA

ODCZUWANIE PRZESTRZENI, CZYLI ARCHITEKTURA JAKO LEKARSTWO

Esther M. Sternberg *Healing Spaces. The Science of Place and Well-being* M.D. The Belknap Press of Harvard University Press 2010, 343 strony.

Na pierwszy rzut oka książka *Healing Spaces. The Science of Place and Well-being* Esther Sternberg prezentuje się jako typowa powieść. W rzeczywistości nie jest to jednak fikcja, lecz opis autobiograficznych zdarzeń, przeplatanych relacjami z doświadczeń i eksperymentów medycznych. Autorka jest lekarzem, członkiem Academy of Neuroscience for Architecture. W swej książce porusza tematy z pogranicza architektury i medycyny. Przedstawia historię badań medycznych, prezentując świat nauki opartej na „twardych" wynikach, mierzalnych i powtarzalnych, nieuwzględniających subiektywnych odczuć świata sztuki. Architektura i urbanistyka to dyscypliny, w których rzadko stosuje się eksperymenty. Projektowanie, czyli proces tworzenia idei i ubierania jej w formy wynikające z wiedzy technicznej, wymyka się racjonalizacji naukowej. Okazuje się jednak, że nie do końca. Na styku między architekturą i medycyną pozostaje obszerne pole do doświadczeń naukowych.

Sternberg opisuje naturalne procesy, jakie zachodzą w ludzkim organizmie podczas oglądania i doświadczania architektury i naturalnego piękna krajobrazu. Książka zawiera barwny opis pobytu autorki

w Lourdes i próby naukowego wytłumaczenia zjawiska wyleczenia i powrotu do zdrowia osób odwiedzających sanktuaria słynne z cudownych uzdrowień. Praca przedstawia przykłady osobistych doświadczeń autorki w trakcie oglądania zrealizowanych inwestycji. Wśród opisywanych w nietypowy sposób obiektów są suchy ogród Ryoanji Temple w Kioto, St. Paul Cathedral w Londynie, Salk Institute w La Jolla w Kalifornii, Santiago de Compostella w hiszpańskiej Galicji, labirynty ogrodowe w pałacu Hampton Court obok Londynu, katedra w Chartres czy Muzeum Guggenheima w Bilbao.

Już na początku pierwszego rozdziału omawianej książki *Healing Places* (Miejsca lecznicze) Sternberg zadaje pytanie, czy możemy tak projektować przestrzeń, aby ulepszać jej terapeutyczne właściwości? W celu ukazania naukowych podstaw założenia o terapeutycznych właściwościach kontaktu z naturą cytuje głośny historyczny eksperyment Rogera Urlicha, którego wyniki opublikowano w 1984 roku w periodyku „Science". Ulrich zaprezentował wyniki badań dotyczące porównywalnych pod względem medycznym grup pacjentów po operacji woreczka żółciowego, których łóżka znajdowały się odpowiednio obok okna z widokiem na drzewa oraz na ceglaną ścianę bez roślinności. Wyniki wyraźnie pokazały, że ci, którzy oglądali drzewa, szybciej wracali do zdrowia i mieli mniej komplikacji. Sternberg przywołuje przykłady architektury obiektów służby zdrowia projektowanych tak, aby maksymalnie wykorzystać penetrację promieni słonecznych i zapewnić kojące widoki natury przez okno. Autorka odwołuje się do historycznych zasad projektowania XIX-wiecznych szpitali proklamowanych przez Florence Nightingale, przytacza przykład sanatorium w Paimio (Finlandia), zaprojektowanego przez Alvara Alto. Sternberg wspomina też architektów znanych z kunsztu „wtapiania" architektury w naturalne otoczenie – Franka L.Wrighta (Praire School) i Richarda Neutre'a (np. Health House, Los Angeles).

Autorka przytacza wyniki prac japońskich naukowców z Uniwersytetu w Kioto, badających strukturę ogrodu medytacyjnego Zen w Ryoanji Temple. Wyniki ich badań ukazały się w periodyku „Nature" w 2002 roku. Ogród został zbudowany w okresie Muromachi (XIV–XVI w). Badacze użyli skomplikowanych metod matematycznych do sprawdzenia symetrii kompozycji ogrodu i ze zdziwieniem stwierdzili, że powtarzające się podziały i proporcje ogrodu są zbliżone do wzorców często powtarzających się w naturze: wzorców układu kwiatów, wzorów muszli czy płatków śniegu. Układy te określa się

mianem *fraktali.* Sternberg twierdzi, że nie wiemy, dlaczego powtarzające się *fraktale* są tak bardzo przyjemne dla oka, ale być może fakt ich istnienia w świecie natury jest odpowiedzialny za terapeutyczny wpływ naturalnych krajobrazów. Autorka przytacza teorię, wedle której reguły gotyckiej architektury sakralnej są oparte na podziałach analogicznych do *fraktali*.

Kolejnym ważnym dla projektantów i opisanym w recenzowanej książce zagadnieniem jest oddziaływanie koloru. Nie jest nowym odkryciem, że kolory wpływają na nasz nastrój. Autorka opisuje eksperyment, którego wyniki opublikowano w „Architectural Digest" w marcu 2006 roku. Udowodnił on powszechnie znaną prawdę, że kolor niebieski działa kojąco, a czerwony i żółty pobudzająco. Jednakże Sternberg zakłada, że wiele konotacji i oddziaływań różnych kolorów jest związanych z ich znaczeniem kulturowym lub wyuczonym w procesie edukacji, na przykład kolor czekoladowy czy kolor barwy owocu, który lubimy. W książce znajdziemy opisy szeregu badań medycznych, które potwierdzają te tezy.

Interesujące są również rozważania Sternberg na temat działania światła dziennego i sztucznego. Warto zastanowić sie w tym miejscu nad normami dotyczącymi nasłonecznienia i przesłaniania budynków. Architekci powinni zdawać sobie sprawę z tego, jak bardzo ich decyzje projektowe wpływają na warunki i jakość życia ludzi w zaprojektowanych przez nich przestrzeniach i w ich sąsiedztwie. Można pokusić się o przytoczenie badań japońskich lekarzy pod kierunkiem Takehito Takano opublikowanych w 2002 roku w „Journal of Epidemiology & Community Health", o których nie wspomina autorka, a które udowodniły, że liczba godzin nasłonecznienia pomieszczeń, w których przebywają seniorzy w japońskich miastach, wpływa bezpośrednio na zdrowie i długość ich życia. Badanie to potwierdza tezy prezentowane przez Sternberg. W kolejnych rozdziałach książki autorka skupia się na innych doznaniach zmysłowych: słuchu, powonieniu i dotyku. Sternberg pisze krytycznie o hałasie w oddziałach szpitalnych i jego negatywnym wpływie na stan pacjentów. Twarde, łatwe do czyszczenia powierzchnie antystatyczne, powszechnie stosowane we wnętrzach obiektów służby zdrowia, wpływają negatywnie na ich warunki akustyczne.

W omawianej publikacji ciekawie przedstawione jest wykorzystanie doświadczeń neurologii w projektach Franka Gehry'ego. Ważną cechą opisanego Muzeum w Bilbao jest dobre doświetlenie wewnętrz-

nych przestrzeni światłem naturalnym. Gehry, zapytany przez autorkę, czy jest świadomy, że jego budynki widziane z bliska mogą być źródłem stresu z powodu niekonwencjonalnych form, i czy przewidział, jak zapobiegać reakcji stresowej, odpowiada, że stosuje w projektach elementy, które pozwalają ludziom odwiedzającym budynek odnaleźć swoją lokalizację w przestrzeni względem zewnętrznych, uspokajających widoków oraz stabilnych punktów we wnętrzu i złagodzić poczucie niepewności.

Przeciwieństwem Gehry'ego, który chciał pobudzić wyobraźnię i poszerzyć horyzonty myślowe ludzi, był inny twórca, który również chciał wykorzystać wiedzę na temat ludzkich mechanizmów poznawczych w projektach budowlanych. Mowa tu o Walcie Disneyu. Chciał on stworzyć miejsca, w których ludzie będą się czuli całkowicie bezpiecznie. Autorka tłumaczy, jak wykorzystano mechanizmy programowania emocji w miasteczkach Walta Disneya, Disneylandzie i Epcot, które potem tak chętnie zaczęły wykorzystywać centra handlowe i cały przemysł turystyczny. Polemizując z autorką, możemy mówić o postrzeganym dziś negatywnie zjawisku disneylandyzacji, czyli powierzchownym i sztucznym podejściu do historii i przestrzeni życia. Idee Disneya zostały wykorzystane do stworzenia sztucznej przestrzeni manipulacji odczuciami potencjalnych, wyselekcjonowanych klientów. Jednakże trudno odmówić racji, że disneylandyzacja może być postrzegana także pozytywnie, jeżeli dotyczy świadomego kształtowania przestrzeni mogącej wywoływać pozytywne emocje.

Autorka książki dotyka też problematyki projektowania miast, przywołując ideały twórców modernizmu. Można polemizować z oceną modernistycznej urbanistyki z początków XX wieku, jednak nie należy chyba kwestionować wpływu wczesnego modernizmu na poprawę jakości życia w sensie biologicznym. Oddzielenie funkcji i separacja przestrzenna miejsc, w których produkcja przemysłowa tworzyła szkodliwe dla zdrowia warunki środowiskowe, od nowych osiedli mieszkaniowych, gdzie zagwarantowano dostęp do światła, słońca i zieleni, miało ogromny wpływ na poprawę stanu zdrowia społeczeństwa. Modernizm był odpowiedzią na argumenty środowiska lekarskiego, wykazującego związek między warunkami życia w XIX-wiecznym mieście i epidemiami chorób zakaźnych. Jednakże słoneczne i dobrze przewietrzane osiedla modernistyczne zawiodły, jeśli chodzi o tworzenie przestrzeni publicznych, co podkreśla wielu badaczy. W pracy *Healing Spaces. The Science of Place and Well-being* nie znajdziemy

słów krytyki w stosunku do zdobyczy wczesnego modernizmu, raczej pochwałę nowych dobrych praktyk, jak na przykład opis kulisów projektu w Atlantic Station, gdzie stworzono wielofunkcyjną przestrzeń, zachęcającą do przemieszczania się na piechotę i aktywnego trybu życia.

Innym bardzo cennym dla projektantów wątkiem książki są rozważania na temat architektury obiektów służby zdrowia. Autorka, która jest lekarzem, przedstawia na podstawie doznań pacjentów, jak może odbierać przestrzeń osoba o upośledzonej pamięci krótkotrwałej. Doświadczenie to dotyka szczególnie osoby w podeszłym wieku, cierpiące na przykład na demencję czy chorobę Alzhaimera. Dzięki wydłużeniu życia osoby starsze to coraz liczniejsza grupa społeczna, o potrzebach której nie można zapomnieć. Jak postuluje autorka, wszystkie szpitale i obiekty służby zdrowia powinny być projektowane tak, aby ułatwić orientację i przemieszczanie się osobom dotkniętym brakiem pamięci krótkotrwałej. Podany jest przykład takiego projektowania szpitali – The Village Waveny Care Center w New Canaan (Connecticut) zostało zaprojektowane specjalnie dla osób z demencją. Wspomniana jest też inicjatywa środowiska architektów na rzecz poprawy jakości obiektów służby zdrowia *The Pebble Project.*

Głównym przesłaniem książki jest przedstawienie naukowych dowodów, że przestrzeń może mieć wpływ terapeutyczny na człowieka. Praca wyjaśnia, w jaki sposób odpowiednio ukształtowane otoczenie może przyczynić się do szybszego powrotu do zdrowia osób chorych i promocji zdrowia. Doświadczenia i eksperymenty opisane przez Esther Sternberg są pomocne w tworzeniu projektów architektonicznych uwzględniających potrzeby ludzkiego organizmu. Dzisiaj projektanci mogą bazować na doświadczeniach epoki modernizmu i nowych badaniach naukowych, aby lepiej odpowiadać na zmieniające się potrzeby społeczne.

Monika Trojanowska – e-mail: trojamo@yahoo.com

Józef Bremer – dr hab., prof. UJ, prof. Ign., Kierownik Zakładu Kognitywistyki w Instytucie Filozofii UJ, Dziekan Wydziału Filozoficznego Akademii Ignatianum w Krakowie.

Anna Chęćka-Gotkowicz – adiunkt w Zakładzie Estetyki i Filozofii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. Jest także pianistką, absolwentką Akademii Muzycznej w Gdańsku. Zajmuje się estetyką, filozofią sztuki, krytyką muzyczną, związkami między literaturą a muzyką. Autorka książek: *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego* (słowo/obraz terytoria 2008) oraz *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki* (słowo/obraz terytoria 2012). Publikowała między innymi w „Estetyce i Krytyce", „Sztuce i filozofii", „Ruchu Muzycznym", w zeszytach „Punkt po Punkcie" (tom *Dusza* ukazał się z płytą CD z muzyką fortepianową w jej wykonaniu)..

Bogna Dowgiałło – adiunkt w Instytucie Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Gdańskiego. Obecnie prowadzi badania dotyczące fenomenografii zazdrości i zawiści.

Janusz Krupiński – dr hab., prof. ASP oraz UP w Krakowie; zainteresowania: estetyka, teoria sztuki, aksjologia. Najważniejsze publikacje: *Z-wiednie. Ontologiczne podstawy sztuki projektowania*, Kraków 2001; *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden*, „Estetyki *i Krytyka*" 2006, nr 11.

Agnieszka Maj – adiunkt w Katedrze Socjologii SGGW, ukończyła studia doktoranckie i uzyskała tytuł doktora w Szkole Nauk Społecznych przy IFiS PAN w Warszawie. Zajmuje się socjologią ciała, a w szczególności zagadnieniami związanymi ze społecznym postrzeganiem różnych aspektów wyglądu zewnętrznego..

Paweł Możdżyński – dr hab., socjolog, pracuje w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych na Uniwersytecie Warszawskim, bada sztukę współczesną, dizajn, kulturę wizualną.

Piotr Jan Przybysz – dr hab., prof. UG; Zakład Estetyki i Filozofii Sztuki IFSiDz Uniwersytetu Gdańskiego.

Robert Rogoziecki – zatrudniony w Zakładzie Estetyki i Filozofii Sztuki w Instytucie Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa UG. Do zainteresowań badawczych autora należą: klasyczna filozofia niemiecka, filozofia współczesna, pragmatyzm amerykański, estetyka klasyczna, historia estetyki i doktryn artystycznych oraz procesy estetyzacji życia w świecie współczesnym.

Marcin Szulc – adiunkt w Instytucie Psychologii Uniwersytetu Gdańskiego, w Zakładzie Psychologii Sądowej i Psychologii Osobowości.

Paulina Tendera – dr, asystent w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji (Uniwersytet Jagielloński).

Diana Wasilewska – dr, polonistka, historyczka sztuki, krytyczka. Doktorat z historii sztuki obroniła w 2009 roku na UAM w Poznaniu. Pracuje jako adiunkt w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. Zainteresowania naukowe: krytyka artystyczna (szczególnie okres międzywojnia), retoryka krytyczna, włoski faszyzm, sztuka i estetyka współczesna.

Jerzy Łukaszewicz – prof. zw., Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Radia i Telewizji, od 1994 roku wykładowca w Zakładzie Realizacji Obrazu Filmowego i Telewizyjnego oraz w Zakładzie Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej UŚ.

Dominika Czakon – mgr, doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się filozofią sztuki i myślą Hansa-Georga Gadamera.

Klaudia Adamowicz – doktorantka Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego, studentka ostatniego roku Zarządzania Kulturą. Obecnie przygotowuje rozprawę na temat odbiorców japońskiej kultury alternatywnej.

Szymon Bogacz –magister filozofii, doktorant w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ. Jego naukowe zainteresowania doty-

czą historii filozofii buddyjskiej w Indiach oraz współczesnej epistemologii i metafizyki.

Patryk Miernik – mgr, doktorant na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Przemysław Tacik – filozof, socjolog i prawnik. Zajmuje się filozofią współczesną oraz myślą żydowską.

Monika Trojanowska – mgr inż. arch., doktorantka na Wydziale Inżynierii Lądowej i Środowiska Politechniki Gdańskiej, specjalność Architektura.

Beata Zgodzińska – historyk sztuki (dyplom UAM 1987), kustosz Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, opiekun kolekcji dzieł Witkacego, komisarz ponad 25 wystaw czasowych. Opublikowała kilkadziesiąt tekstów poświęconych głównie sztuce XIX i XX wieku. Autorka książek: *Witkacy. Dziwność istnienia* (2006), *Witkacy w Słupsku. Firma Portretowa „S. I. Witkiewicz"* (2010).

Izabela Szyroka – dr filozofii, pracownik Instytutu Filozofii UJ (Zakład Historii Filozofii). Zainteresowania naukowe: antropologia filozoficzna, historia filozofii współczesnej, filozoficzne znaczenie autobiografii.