Estetyka
i Krytyka

RADA NAUKOWA

Władysław Stróżewski (przewodniczący),
Grzegorz Dziamski, Bohdan Dziemidok, Tadeusz Gadacz,
Maria Gołaszewska, Teresa Kostyrko,
Andrzej J. Nowak, Elżbieta Paczkowska-Łagowska, Zofia Rosińska,
Beata Szymańska, Anna Zeidler-Janiszewska, Bogusław Żyłko

REDAKCJA NAUKOWA

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

Estetyka
i Krytyka

Nr 24 (1/2012)

Redaktorzy tomu:
Leszek Sosnowski i Józef Tarnowski

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI
POLSKIE TOWARZYSTWO FILOZOFICZNE
UNIWERSYTET GDAŃSKI

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

PROJEKT OKŁADKI

Franciszek Chmielowski

REDAKCJA JĘZYKOWA I KOREKTA

Katarzyna Migdał, Marcin Lubecki

SKŁAD

Marcin Lubecki

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

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński & Uniwersytet Gdański

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

ISBN 978-83-935494-0-5
ISSN 1643-1243

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

SPIS TREŚCI

Artykuły 9

ROMAN BROMBOSZCZ *O pewnych jakościach doświadczenia estetycznego* 9

JOLANTA DĄBKOWSKA-ZYDROŃ *Status dzieła w przestrzeni mix-medialnej* 25

BARTOSZ GAŁĄZKA *Filozofia jako wezwanie do pięknego życia. Filozoficzna terapia a piękno* 35

ANNA Z. JAKSENDER *Malarstwo materii a powojenne przemiany dzieła sztuki* 49

TOMASZ MISIAK *Aksjologiczny wymiar współczesnej rekonfiguracji* aisthesis 57

KRZYSZTOF MORACZEWSKI *O metaforze w mediach niejęzykowych* 77

ROMAN NIECZYPOROWSKI *Pamięć Holocaustu w twórczości Josepha Beuysa* 91

PAULINA NOWAK *Fotografia na rozdrożach. Albertiański i kepleriański typ obrazu a koncepcja Rolanda Barthes'a* 101

LUCYNA NYKA *Wewnętrzne drogi przez budynek – architektura i sfera emocji* 113

AGATA PILECKA *Miasto przetworzone – paryska fantasmagoria Waltera Benjamina* 135

KAZIMIERZ PIOTROWSKI Acutum ingenium. *Asteiologiczny motyw w estetyce i sztuce* 151

ROBERT ROGOZIECKI *Estetyzacja pracy w świecie konsumpcji* 169

JÓZEF TARNOWSKI *Jeszcze o funkcjonalizmie w estetyce architektury: od Sokratesa do idei budynku totalnie ekoprzyjaznego* 183

Dwugłos o twórczości Włodzimierza Szymańskiego 205

KAZIMIERZ PIOTROWSKI *Sztuka jako akt unieważniania* 205

ANNA ZEIDLER-JANISZEWSKA *Czas natury i czas kultury. Uwagi o strategiach uprzestrzenniania i dynamizacji obrazów w twórczości Włodzimierza Szymańskiego* 209

Dialogi i diagnozy 223

DOMINIKA CZAKON Body Worlds *Gunthera von Hagensa* 223

JOANNA JAKUBOWSKA *O kolorze i znaczeniu* 231

KATARZYNA KRZYWIEC *Estetyka jako polityka* 235

MARCIN LUBECKI *Hannah Arendt, Martin Heidegger. Historia zapisana w listach* 239

KATARZYNA MIGDAŁ *Niedokończona podróż. Kino drogi Wima Wendersa* 247

TOMASZ MISIAK *Przypadek dźwięku, dźwięk przypadku* 251

ROMAN NIECZYPOROWSKI *Estetyka dwóch światów* 255

MATEUSZ SALWA *Muzeum estetycznych przestrzeni* 257

MAREK ŚREDNIAWA *Witkacy z perspektywy XXI wieku* 263

JÓZEF TARNOWSKI *Przeszłość i przyszłość miast ogrodów* 271

BEATA ZGODZIŃSKA *Otto Freundlich i jego pierwsza wystawa w Polsce* 275

Noty o autorach 285

CONTENTS

Articles 9

ROMAN BROMBOSZCZ *On Qualities of Aesthetic Experience of Computer-based Art* 9

JOLANTA DĄBKOWSKA-ZYDROŃ *Status of the Work in the Space of Mixed-Media* 25

BARTOSZ GAŁĄZKA *Philosophy – Call for a Beautifull Life. Philosophical Therapy and Beauty* 35

ANNA Z. JAKSENDER *Matter Painting and the Shifts in the Ontology of Art after World War II* 49

TOMASZ MISIAK *Axiological Dimension of Contemporary Reconfiguration of Aisthesis* 57

KRZYSZTOF MORACZEWSKI *On the Metaphor in Non-linguistic Media* 77

ROMAN NIECZYPOROWSKI *Joseph Beuys and the Memory of the Holocaust* 91

PAULINA NOWAK *Photography at the Crossroads. Albertian and Keplerian Pictures in the Context of Roland Barthes' Conception of Photography* 101

LUCYNA NYKA *Interior Pathways through the Building – Architecture and the Sphere of Emotions* 113

AGATA PILECKA *Reshaped City – Walter Benjamin's Phantasmagoria of Paris* 135

KAZIMIERZ PIOTROWSKI Acutum Ingenium*. The Asteiological Motive in Aesthetics and Art* 151

ROBERT ROGOZIECKI *Aesthetization of Artwork in the World of Consumption* 169

JÓZEF TARNOWSKI *More about Functionalism and Functionality in Aesthetics of Architecture: from Socrates to the Idea of Totally Eco-friendly Building* 183

About Włodzimierz Szymański's Art 205

KAZIMIERZ PIOTROWSKI *Art as an Act of Invalidation* 205

ANNA ZEIDLER-JANISZEWSKA *Time of Nature and Time of Culture: Remarks on Space Organization and Dynamics in Paintings by Włodzimierz Szymański* 209

Dialogues and Diagnosis 223

DOMINIKA CZAKON Body Worlds *of Gunther von Hagens* 223

JOANNA JAKUBOWSKA *On Colour and Meaning* 231

KATARZYNA KRZYWIEC *Aesthetics as Politics* 235

MARCIN LUBECKI *Hannah Arendt and Martin Heidegger. History Written in Letters* 239

KATARZYNA MIGDAŁ *Unfinished Journey. Road Movie by Wim Wenders* 247

TOMASZ MISIAK *Case of Sound, Sound of Case* 251

ROMAN NIECZYPOROWSKI *Aesthetics of Two Worlds* 255

MATEUSZ SALWA *Museum of Aesthetic Space* 257

MAREK ŚREDNIAWA *Witkacy from the Perspective of the 21st Century* 263

JÓZEF TARNOWSKI *Past and Future of Garden-cities* 271

BEATA ZGODZIŃSKA *First Exhibition of Otto Freundlich's Works in Poland* 275

Notes on Authors 285

ROMAN BROMBOSZCZ

O PEWNYCH JAKOŚCIACH DOŚWIADCZENIA ESTETYCZNEGO

Co składa się na doświadczenie estetyczne nowych mediów? Jaką część nowych mediów stanowi sztuka komputerowa? Staram się odpowiedzieć na te pytania, kładąc nacisk na wydobycie podstawowych kategorii. Prezentuję zestaw pięciu pojęć służących do opisu doświadczenia estetycznego sztuki komputerowej. Wśród nich wymieniam: tekstualność, nieograniczoność, dotykowość (prioprioreceptoryka), usterkowość i analetyczność. Jakości, które wskazuję, są ważne z punktu widzenia kontaktu odbiorcy z dziełem sztuki. Analizę ograniczam do ściśle określonej sfery sztuki. Jest nią ten zakres doświadczenia, który do swojego wytworzenia i prezentacji wymaga w sposób konieczny udziału komputerów.

Komputery towarzyszą ludziom od ponad półwiecza. Pierwsze z nich były ogromne i ważyły tony, a dostęp do nich mieli jedynie funkcjonariusze lub wojskowi. Współcześnie mamy do nich dostęp wszyscy, choć jest on innego rodzaju. Ich wielkość znacznie się zmniejszyła: zmieściły się w biurach i w domach. Stanęliśmy także u progu zupełnego wyłączenia komputerów poza zmysł wzroku i słuchu – pod postacią nanotechnologiczną. Co składa się na doświadczenie estetyczne nowych mediów? Jaką część nowych mediów stanowi sztuka komputerowa? Na te pytania i ich pochodne staram się odpowiedzieć w tym szkicu.

1. Nowe media a sztuka komputerowa

Chciałbym poświęcić uwagę sztuce komputerowej. Nazwę „sztuka komputerowa" będę wykorzystywał po to, by wskazać pewien obszar zjawisk estetycznych dostępnych tylko i wyłącznie za pomocą komputera. Komputery należą do rodziny mediów, ale zajmują w niej wyjątkową pozycję. W rodzinie tej możemy wyróżnić: fotografię, film, wideo, radio i telewizję[1]. Cała rodzina nazywana jest „nowymi mediami", choć spotyka się też podejście bardziej rygorystyczne, ograniczające pojęcie „nowe media" wyłącznie do tego, co cyfrowe. W takim wypadku akcent zostaje przeniesiony na aktualnie obowiązujący paradygmat nadawczo-odbiorczy między producentami i konsumentami.

Jak doskonale wiemy, ekran komputerowy nie jest jedynym dyspozytywem kultury współczesnej. Obok niego równie ważne, choć bardziej niecodzienne (odświętne), są projekcje kinowe oraz projekcje i emisje wideo[2]. Równie rozpowszechniony jest dyspozytyw telewizji, który czasem wchodzi w zakres funkcji komputera domowego. Komputer podłączony do sieci www oraz telewizor pełnią z reguły funkcję jedynych źródeł informacji oraz rozrywki. Całość wymienionych form prezentacji składa się na coś, co można nazwać „audiowizualno-dotykowym zapośredniczeniem kontaktów międzyludzkich przy użyciu protez elektronicznych". Takie zapośredniczenie można również nazwać „elektronicznym obrazoświatem"[3].

Jak podkreśla Lev Manovich, komputery nie zniosły starych form prezentacji[4], nie odsunęły w niepamięć mediów poprzedzających. Nie zmieniły też radykalnie charakterystycznych dla nich sposobów przedstawiania, choć wprowadziły inną logikę następstw (w oparciu o bazy danych). Nowe media wzmocniły stare środki i umożliwiły ich efektywniejszą obróbkę (postprodukcja w oparciu o algorytmy). Nie zrezygnowano z obiegu informacji za pomocą gazet i „dzienników" telewizyjnych. „Stare" środki przekazu, dotychczasowe metody perswazji i mechanizmy reklamy zostały włączone w nowy, zautomatyzowany i płynny proces sterowania publiczną sferą audiowizualną.

---

[1] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia* M. Hopfinger (red.) Warszawa 2002.

[2] R.W. Kluszczyński *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej* Warszawa 1999; A. Jamroziakowa „*Chimera*" *wobec* „*Pegaza*". *Nowe media – nadzieja wielkiej sztuki* [w:] „Estetyka *i Krytyka*" 2003 nr 5 s. 14.

[3] P. Zawojski *Elektroniczne obrazoświaty. Między sztuką a technologią* Kielce 2000.

[4] L. Manovich *Język nowych mediów* Warszawa 2006 s. 415–416.

Rewolucyjne narzędzie zostało „wprzęgnięte" po to, by „zakonserwować" (obniżyć koszty produkcji, zwiększyć zasięg oddziaływania) środki produkcji kulturowej (przemysł kulturowy koncernów, stacji radiowo-telewizyjnych i mass mediów). Charakterystyczne jest to, że w powszechnej opinii komputery postrzegane są przede wszystkim jako „procesory mediów" i „megaarchiwa". To, co swoiste dla sztuki komputerowej, jest często niedostrzegane i redukowane do jakości wywiedzionych z teorii mediów. O co chodzi w tym stwierdzeniu? Czy namysł nad mediami nie jest adekwatny do zmian, jakie zaszły w obrębie komputeryzacji[5] i informatyzacji[6]?

Uważam, że teoretycy nowych mediów, którzy zainteresowani są analizą komputerów, powinni porzucić część teorii i przeświadczeń dziedziczonych z teorii mediów. Wśród założeń, które należałoby zrewidować, jest przeświadczenie o kontynuacji między sztuką medialną i intermedialną a sztuką komputerową. Takie spojrzenie uniemożliwia wgląd w nową logikę, fundowaną przez technologie komputerowe, szczególnie bazy danych. Kategorie, które będę szerzej omawiał w dalszej części tekstu, nie mają zastosowania do sztuki intermedialnej, sztuki wideo, sztuki performance itp.

Jeśli mówię o pewnej niewspółmierności, nie chodzi mi o całkowite usunięcie z pola widzenia dotychczas wypracowanych teorii. W szczególności nie pragnę zdyskredytować analiz *net artu* i sztuki interaktywnej, w tym szczególnie propozycji nazewniczych dotyczących doświadczenia estetycznego i *networkingu*. Zatem nie odrzucam siły i wartości takich pojęć jak „interaktywność" i „hipertekstualność", które odnoszą się do sposobu kontaktu z komputerami i instalacjami interaktywnymi. Niemniej wykorzystuję nieco inny słownik, by pokazać pewną alternatywę.

„Od kiedy komputer potrafi oddziaływać na każdy element procesu komunikacji, przestaje być zwykłym medium – tj. instancją pomiędzy nadawcą i odbiorcą – a staje się uniwersalną maszyną semiotyczną. Za sprawą mylnej interpretacji komputera jako jedynie medium nauki humanistyczne przypisały swoim badaniom nad komputerami status *media studies*. Podobnie, sztuka komputerowa była błędnie rozumiana jako rodzaj sztuki mediów. Jak się wydaje, efektem błędnego rozumienia jest to, że pojęcia i metody opracowane w ramach *media studies* – od Kracau-

[5] R. Barbrook *Przyszłości wyobrażone. Od myślącej maszyny do globalnej wioski* J. Dzierzgowski (tł.)Warszawa 2009.

[6] A. Bard, J. Soderquist *Netokracja. Nowa elita i życie po kapitalizmie* P. Cypriański (tł.) Warszawa 2006.

era [poprzez] McLuhana – do analizy filmu, telewizji, radia i wideo były w równym stopniu stosowane odnośnie komputerów i internetu"[7].

W porównaniu „nowych mediów" ze „sztuką komputerową" wyłania się różnica pomiędzy całą (stechnicyzowaną) kulturą i jej częścią (sztuką „zależną od" komputerów). Owa różnica jest zacierana, ponieważ media, znane wcześniej jako analogowe (w których zasadą reprodukcji jest odcisk, odbitka, odwzorowanie – tak jak np. w drzeworycie fotografii i filmie), występują teraz tylko i wyłącznie jako cyfrowe (przekładalne na kod numeryczny). Stare techniki rejestracji (np. kamera z taśmą 8 mm) włączone zostają w ramy estetyki „retro" i pojawiają się sporadycznie, przy okazji eksperymentów strukturalnych (materiałowych).

Zarysowana powyżej sytuacja oznacza, że patrząc z pewnej perspektywy, przestajemy dostrzegać wewnętrzne różnice, podziały rodzajowe, gatunkowe i stylowe, a w zamian mamy obraz płynnych przejść, konwergencji[8], osłabiania i załamywania granic między dotychczas zasadniczo odróżnianymi mediami.

„Wszystkie istniejące media zostają zamienione w dane numeryczne zrozumiałe dla komputerów. W rezultacie grafika, ruchome obrazy, dźwięki, kształty, przestrzenie i teksty stają się danymi komputerowymi, na których można dokonywać obliczeń. [...] To połączenie zmienia istotę zarówno mediów, jak i komputera. Komputer nie jest już tylko kalkulatorem, mechanizmem kontrolnym, urządzeniem komunikacyjnym – staje się procesorem medialnym"[9].

„Nowe media" traktowane są zazwyczaj jako formacja kulturowo-techniczna, w skład której wchodzą m.in. fotografia, film i wideo. W literaturze przedmiotu spotyka się także bardziej rygorystyczne podejście, w którym wyraźnie oddziela się media (audio)wizualne od cyfrowych i interaktywnych. Czyni tak między innymi Piotr Zawojski[10], który od jakiegoś czasu propaguje sztukę cyfrową i domaga się jej uteoretycznienia na gruncie estetyki. Poza dwuznacznością pojęcie „nowe media" ma także tę wadę, że zrelatywizowane jest do historii techniki. To, co nowe w danym okresie, nie będzie takie z pewnością w przyszłości, o ile historia technik przedstawiania będzie się rozwijała.

---

[7] F. Cramer *Combinatory Poetry and Literature in the Internet* http://plain-text.cc:70/all/combinatory_poetry_-_permutations/combinatory_poetry_-_permutations.txt.

[8] M. Składanek *Kreatywność i współdziałanie w epoce cyfrowej. Praktyki, społeczności, przestrzenie i narzędzia* [w:] *Digitalne dotknięcia. Teoria w praktyce. Praktyka w teorii* P. Zawojski (red.) Szczecin 2010.

[9] L. Manovich *Język nowych mediów* wyd. cyt. s. 90.

[10] P. Zawojski *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii* Warszawa 2010.

„Nowe media" pod postacią technologii komputerowych przenikają i modyfikują kontakty międzyludzkie, procesy poznawcze i systemy wartości. Nie jest to jednak proces, do którego użytkownicy mają wgląd i którym mogą sterować. Przykładem zjawisk „poza kontrolą" jest monopol spółek sieci telekomunikacyjnych w Polsce oraz ich „zaporowe działania" np. wobec usługodawców z łączami radiowymi[11].

Podstawowym problemem w aspekcie zautomatyzowania usług i biernego doświadczania zaprogramowanych rezultatów nowych mediów jest brak dostępu do struktury danego obiektu (urządzenia) cyfrowego. Ta struktura jest przez korporacje ukrywana, strzeżona i „pełna niespodzianek"[12], choć z drugiej strony silny sprzeciw zwolenników „wolnego oprogramowania" czyni sytuację do pewnego stopnia bipolarną.

„Paradoksalnie, wędrówka interaktywną ścieżką nie pozwala stworzyć unikalnego ja, zamiast tego przyjmuje się ustanowione wcześniej tożsamości. Podobnie wybór opcji z «menu», dostosowywanie pulpitu lub programu do swoich potrzeb powoduje, że – chcąc nie chcąc – bierzemy udział w «zmieniającym się kolażu osobistych kaprysów i zachcianek», rozpoznanych i zakodowanych w programie przez jego producenta"[13].

Sztuka komputerowa, w zakresie działań hakerskich[14], uwidacznia mechanizmy marketingowe i politykę korporacji. Obejmuje ona swoim zakresem część „nowych mediów". Dokładniej mówiąc (i wskazując na pewne „próbki"[15]): hipermedia, *net art*[16], instalacje interaktywne oraz sztukę *software* i sztukę *hardware*. Nie chciałbym utrzymywać, że pojęcie „sztuka komputerowa" da się ostatecznie zdefiniować. Tak jak i „sztuka sama", jest ona zdolna wielokrotnie siebie przekraczać[17].

Niemniej istnieją powody, by ograniczyć w sferze nowomedialnej to, co „źródłowo" zakorzenione jest wyłącznie w „mentalności komputerowej", a nie filmowej czy fotograficznej. Mam tu na myśli specyfikę komputerów, która nie daje się sprowadzić docharakterystyk innych mediów. Proponuję posługiwać się terminem „sztuka komputerowa" według pewnych warunków. Po pierwsze, termin obejmuje sztukę wytworzoną

[11] Http://www.networld.pl/artykuly/21062.html.
[12] N. Klein *No logo* H. Pustuła (tł.) Izabelin 2004.
[13] L. Manovich *Język nowych mediów* wyd. cyt. s. 220.
[14] E. Wójtowicz *net art* Kraków 2008 s. 126–140.
[15] W jęz. ang. *sample*.
[16] E. Wójtowicz *Struktura hipertekstu i kod jako składniki projektu net art* [w:] *Text-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki* M. Dawidek-Gryglicka (red.) Kraków 2005 s. 90.
[17] W. Welsch *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki* Kraków 2005 s. 117.

przez komputer i doświadczaną poprzez niego w odbiorze. Po drugie, termin obejmuje sztukę, która może być zaprezentowana tylko przy zapośredniczeniu komputera (komputerów)[18].

Wydaje się, że wykonano już zadowalającą próbę ufundowania języka do opisu nowych mediów[19]. Dość luźna parafraza kontekstowych definicji Lva Manovicha brzmiałaby: „nowymi mediami nazywamy wszelkiego rodzaju obiekty i dyspozytywy, które opisuje język w pewnej mierze wykorzystujący słownictwo komputerowe". Nie jest jednak tak, że sztuka komputerowa daje się w pełni opisać w tym języku. Ten rodzaj sztuki może być również opisywany przez język cybernetyki, nauki dla świata komputerów źródłowej. Niemniej to raczej mutacje różnych języków wydają się najbardziej efektywne, jeśli odwołać się do opisu doświadczenia estetycznego sztuki komputerowej.

Jeżeli przyjmiemy za przedmiot analiz „nowe media", należy oczekiwać też jego zaniku, ewentualnie (nieskończonego) przedłużania jego „zejścia". Jeśli przedmiot wciąż pozostaje nowy, to w jego przeistaczaniu się percypujemy coś, co w sposób nowy należałoby nazwać. Połączenie języków (jeśli miałyby to być słowniki i reguły łączenia wraz ze wskazaniami poza język) technicznego i kulturowego jest analogią złączy technologiczno-biologicznych (wraz z ich językami, procedurami i rezultatami obliczeń).

Poszukując procesów oraz przedmiotów, które doświadczane są w synergii nauki, techniki i sztuki, odnajdziemy układy ze sprzężeniami zwrotnymi, układy informacyjno-energetyczne, homeostaty, sztuczne inteligencje i inne idee, które zanim zostały zmaterializowane w wirtualności[20], znalazły opracowania na gruncie cybernetyki. Jedną z konsekwencji wykorzystania jej słownika jest zdolność do zarysowywania analogii pomiędzy tym, co biologiczne, a tym, co techniczne, pomiędzy życiem a jego protezą.

[18] Sztuka ta nie obejmuje DVD, CD (etc.) i nośników jako obiektów artystycznych.

[19] L. Manovich, wyd. cyt.

[20] M. Ostrowicki *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki* Kraków 2006.

2. Tekstualność

Tekst stanowi najważniejszy element realizacji internetowych. Pomimo oczekiwań dotyczących zastąpienia nawigacji za pomocą tekstu sterowaniem wyłącznie ikonicznym sytuacja, z jaką mamy do czynienia, przedstawia się następująco: tekst jest koniecznym elementem źródła strony www – z konieczności należy do matrycy dzieła sztuki. Poza tym, z wyjątkiem zastosowań aplikacji typu Flash, tekst stanowi zasadniczy składnik percypowanej formy większości stron www.

Stworzono wiele projektów ukazujących użycia zarówno języka naturalnego, jak i kodów sztucznych. Starania te, obfitujące w zaskakujące sposoby projektowania odbioru, są w pewnej ilości dziełami literackimi. Literatura odbierana za pomocą technologii komputerowych, pisana za pomocą narzędzi czynnych tylko w internecie i poprzez komputer, stanowi część projektu *net art*[21], który obejmuje całość prac audiowizualnych.

Należy przy tym zauważyć, że internetowe prace literackie angażują odbiorczo i strukturalnie wzrok oraz dotyk. W procesie uczestniczenia w danej pracy wyświetlają się dane wzrokowe, które są tekstem i obrazem. Zmienność danych wizualnych strukturyzowana jest poprzez ingerencję dłoni i orientację wzrokową. Z tego powodu literaturę określającą swój charakter poprzez integralne powiązanie z internetem należałoby analizować w kontekście wielozmysłowym, w pewnej separacji od „przeźroczystych" powieści książkowych.

Przy omawianiu zjawisk związanych ze sztuką sieci wskazać należałoby na wielofunkcyjność artystycznych użyć hipertekstu[22]. Budowanie struktury pracy w oparciu o odsyłacze (hiperłacza) wymusza na pomysłodawcy opracowanie reguł połączeń i wyznaczenie sposobu sterowania odbiorem. Adaptacja odbiorcy w środowisku cyfrowym jest wielozmysłowa. Odbierane spektrum zmysłowe obejmuje wzrok, dotyk i słuch. Pomiędzy odbiorcą, jakim jest użytkownik komputera, a nadawcą, czyli konkretną stroną internetowa, przesyłane są dane, które mogą być muzyką, filmem, fotografią i grafiką.

Porządkowanie doznań zmysłowych przez rozumiejąco odnoszący się do artefaktu podmiot przebiega w oparciu o metainformacje na temat dostępnego sposobu sterowania pracą. Zdobywana w trakcie odbioru wiedza dotyczy relacji, jakie spełnia cyfrowe środowisko. Orientowanie się w nim wymaga rozpoznania wejść i związanych z nim relacji modyfiku-

[21] E. Wójtowicz *net art* wyd. cyt. s. 106–108.
[22] E.J. Aarseth *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature* London 1997.

jących (generatywnych). Innymi słowy, użytkownik poszukuje sposobów, według których zaprojektowana strona może być przez niego zmieniana. Z reguły wejścia są specjalnie zaznaczone i służą do przejścia na podstronę. Takie rozwiązanie nie jest jednak konieczne. Stosowane są także techniki sterowania ruchem myszy i sterowanie klawiaturą.

Przyjmuję tutaj, że elementy sytuacji estetycznej[23], odbiorca i przedmiot oceny, zostają połączone za pośrednictwem elektryczności i komputera w jedną całość. Całość tę możemy nazwać układem cybernetycznym ze sprzężeniem zwrotnym. Układ taki charakteryzuje ścisła i procesualna zależność pomiędzy stanami na wejściach i stanami na wyjściach. Inaczej mówiąc, stan, w jakim znajduje się percypowany obiekt, zależy od stanów, w jakich znajdował się odbiorca. Przełożeniu na stany wyjściowe podlega tylko ten wycinek stanów wejściowych odbiorcy, który dotyczy zmysłowego zakresu sterowania. Mówiąc wprost, chodzi tu tylko o ten zakres aktywności, który związany jest z dotykiem myszy komputerowej, klawiatury, ewentualnie użyciem dźwięku (głosu).

Wśród wejść należy wymienić trzy rodzaje: odsyłacze („inki") uruchamiane za pomocą przycisku myszy, wejścia uruchamiane za pomocą ruchu myszy komputerowej i wejścia uruchamiane za pomocą klawiatury. Wejścia, które są odnośnikami („linkami"), będę nazywał połączeniami hiperzespolonymi. Połączenia takie służą do przesyłania metainformacji, informacji i energii. Sterowanie tekstowo-wizualnym obiektem za pomocą połączeń hiperzespolonych jest sposobem dominującym w internecie. W ten sposób odbierana jest literatura hipertekstowa, blogi, biblioteki, strony handlowe, „wizytówki" (reprezentacje) konkretnych osób i inne formy komunikacyjne.

Specyficzną grupę dzieł stanowią strony internetowe sterowane za pomocą połączeń hiperzespolonych, których zawartość informacyjna i metainformacyjna jest mocno zredukowana. Wśród takich realizacji należy wskazać te, które prezentują tekst w formie szumów selekcyjnych (losowo dobieranych fraz). Z reguły prace te posiadają taką strukturę, która utrudnia rozpoznanie wejść (połączeń). Niesiona metainformacja jest ukryta i niestabilna. Takiego typu „antyinformacyjna" praktyka artystyczna widoczna jest w realizacjach grupy Jodi.

Potencjalna wielozmysłowość sztuki internetu nie jest wykorzystywana w pełni. Relatywnie mało prac wizualno-dotykowych angażuje również słuch. Zarówno sterowanie odbiorem przy pomocy dźwięku, jak i uczestniczenie w pracy przy użyciu głosu są technikami w sieci słabo dostępnymi. Poza siecią znajdują opracowanie w instalacjach inte-

[23] A. Berleant *Prze-myśleć estetykę* M. Kurasiewicz, T. Markiewka (tł.) Kraków 2007 s. 72–94.

raktywnych. Udział dotyku w sterowaniu odbiorem sztuki sieci, a w szczególności realizacjami hipertekstowymi, ogranicza się do naprowadzenia na odsyłacze połączenia hiperzespolonego.

Warto podkreślić, że hiperzespolenia mają trójdrożny charakter. Uruchamiają one transfer: metainformacji (informacja o całości, której stanowią część), informacji (składnik strukturalno-epistemiczno-selekcyjny) i energii. Metainformacja przenoszona jest za pomocą budowy połączenia. Odnośnik z reguły jest wyróżniony poprzez kolor i kształt w taki sposób, że odbiorca bez trudu wychwytuje jego obecność. Strony przeglądane poprzez Internet Explorera i napisane w kodzie „html" (ang. „HyperText Markup Language", hipertekstowy język znaczników) ukazują w dolnym pasku przegladarki adres „URL" (ang. „Uniform Resource Locator"), do którego skierowany zostanie użytkownik po uruchomieniu połączenia.

Informacja przesyłana jest za pomocą tekstu, obrazu i dźwięku. Możemy ją rozpatrywać ze względu na trzy kryteria: wiedzę, strukturę i prawdopodobieństwo. Przekazywana odbiorcy energia jest pochodną elektryczności. Strumień elektronów i strumień danych przetworzone zostają na fale elektromagnetyczne (widzialne i słyszalne).

Sens dzieła czerpany jest zarówno z metapoziomu, wnioskowania (przewidywania) dotyczącego budowy, jak i z kategoryzacji danych jawiących się w bezpośredniej naoczności. Przestrzeń odbioru jest wynikiem zrozumienia wskazań, na które naprowadza nas sposób technicznej i zmysłowej budowy danej formy.

3. Nieograniczoność

Podstawową jakością, która może stać się składową projektu internetowego, jest nieograniczoność. Jakość ta jest specyficzna dla sztuki komputerowej i jako taka nie pojawiła się nigdy wcześniej. Sztuka komputerowa może prezentować formy, które są niemożliwe do ogarnięcia przez zmysły i umysł odbiorcy. Potencjalna nieskończoność takiego typu prac może dotyczyć przestrzenno-czasowego rozmiaru ekspozycji i procesualnego charakteru struktury organizującej eksponowaną treść. Powierzenie wykonania wielozmysłowej kompozycji maszynom cyfrowym i językom programowania (kody sztuczne) pozwala przekroczyć zarówno ograniczenia materii, jak i zdolności psychofizyczne człowieka.

Wartością otwartych projektów sztuki sieci jest możliwość współkreowania ich treści, a niekiedy też i struktury, to jest zasad, według których dany projekt się rozwija. Uczestnicy biorący udział w takich projektach związani są równymi prawami oraz zobowiązani określonym

regulaminem. Restrykcjom z reguły podlega jedynie publikacja treści objętych prawem autorskim lub jawnie obraźliwych. Należy przy tym podkreślić, że taka wewnętrzna cenzura nie obejmuje treści związanych z symboliką religijną, przemocą i erotyką traktowanymi transgresywnie.

Projekt „HyGrid"[24] jest platformą służącą do współtworzenia kompozycji składającej się z kwadratowych elementów niewielkiej wielkości (100 pikseli). Części te są plikami graficznymi (jpg, gif), które zarejestrowani użytkownicy mogą dołączać w wybranych przez siebie miejscach w tworzonej od 1996 roku kompozycji. Wśród typów zamieszczanych na platformie obrazów są przede wszystkim statyczne i dynamiczne kolaże, na różne sposoby modyfikowane zdjęcia, abstrakcyjne grafiki, wizualne pliki z tekstem i liternictwem oraz rysunki komputerowe. Tworzone zestawienia i ewoluująca sieć połączeń mają niespotykany w świecie fizycznym, radykalnie wielościowy wyraz.

Elementy przesyłane przez użytkowników dołączane są w wybranych przez nich miejscach i pojawiają się w strukturze ramy, którą stanowi podzielony na dwadzieścia pięć pól kwadrat. Tylko dziewiętnaście z dwudziestu pięciu części kwadratu można zająć, pozostałe (czarne pola) symbolizują przestrzeń pomiędzy drugim i trzecim wymiarem. Wybieranie myszą elementu tekstualnego uruchamia kod, który umiejscawia zadany element w centrum. Każdy z elementów ma kontynuację z czterech stron. Z tego względu wspomniałem tu o dodatkowym wymiarze. Warto jednak zaznaczyć, że nie jest to wymiar ukazujący głębię, którą znamy z otoczenia fizycznego. Dodatkowy wymiar obecny w „HyGrid" ma charakter konstrukcyjny.

Ze względu na swoją otwartą (nieograniczoną) konstrukcję projekt stawia opór odbiorcy. Całości przyłączeń nie sposób objąć w wyobraźni. Obszar, który zajmuje aktualna całość, jest poza wizualną kontrolą. Nie jest to przestrzeń statyczna, z dnia na dzień świat projektu rozrasta się, wypełniając kolejne wirtualne pola, pęczniejąc w wielu kierunkach. Proces budowy zbiorowej kompozycji może trwać w nieskończoność. Jedyny problem, nietrudny do ominięcia, polega na zakresie przestrzeni fizycznej na dysku pamięci serwera, gdzie spoczywają wszystkie dane i przesłane przez uczestników pliki związane z projektem.

Ważna kwestia, którą chciałbym poruszyć w związku z omawianym projektem, dotyczy unieważniania (niszczenia) informacji. W wypadku takich jak ten projektów, otwartych ideowo i aksjologicznie, nie cenzuruje się i nie nakłada restrykcji na użytkowników o odmiennych, radykalnych upodobaniach. Fakt ten stymuluje do działań krytycznych, wyrażających dezaprobatę wobec politycznego i ideologicznego *status quo*

[24] Http://www.sito.org/.

współczesnej kultury konsumpcyjnej[25]. Twórczemu przepracowaniu podlegają symbole religijne, fotografie znanych osób, w tym gwiazd „show-biznesu" i polityków, zdjęcia pornograficzne.

Materiał wizualny wyjęty z pierwotnego kontekstu zostaje przetworzony, tracąc pierwotne znaczenie, i w nowej formie trafia w nowe otoczenie – wielogłos zbiorowej wypowiedzi artystycznej. Zawarta w pierwotnym materiale informacja zostaje częściowo lub całkowicie wyeliminowana. Deformujące przepracowanie wyjściowego materiału wizualnego oraz umieszczenie go w nowym kontekście eliminuje, częściowo lub całkowicie, informację skorelowaną z nim pierwotnie.

Na przykładzie internetowych kolaboracji doskonale widać, jak dadaistyczna tradycja, wsparta teoretycznym zapleczem kontrkultury zarówno zwolenników metody *cut-up,* jak i sytuacjonistycznego *detournement*, poprzez *underground* drugiego i trzeciego obiegu oraz ideę *copy-leftu* uzyskuje samoświadomość w sieci.

„Kolaż jest paradygmatem krytycznym ery informacji dlatego, że otwiera zakres możliwości, poprzez które interpretujemy obiekty informacyjne. Wycięcie i wklejenie [funkcje komputerowe: «wytnij» i «wklej»] umożliwiają konstrukcję semiotyczną, która równocześnie wywiera wpływ (*leverages*) na środki produkcji ucieleśnione przez konkretny element medialny i omija je (*detourns*)"[26].

4. Usterkowość

Chciałbym teraz przejść do analizy pracy internetowej[27], która wykorzystuje czynnik przypadku w kompozycji. Dzieło to zbudowane jest z elementów tekstu, czarnych, białych i czerwonych płaszczyzn oraz linii – pionowych i poziomych. Pojawiający się w polu obrazowym tekst zbudowany jest z fragmentów kodu html, w którym napisana została strona internetowa, oraz z szumów (losowych fraz tekstu pozbawionych znaczenia), zbudowanych w dużej mierze ze znaków typu: „#", „=", „%", „$", czyli klawiaturowych nieliterowych znaków graficznych.

Doborem fraz tekstu, jego budową i kompozycją, która powstaje ze złożenia elementów tekstu, płaszczyzn barwnych oraz części graficznych – linii i figur geometrycznych, kieruje czynnik losowy. Występuje

[25] M. Dery *Jamming w imperium znaków: hacking, slashing i sniping* „Magazyn Sztuki" 29 (1) 2004.

[26] A. Kerne *The Conceptual Space of Collage, from Collage Machine to Interface Ecology and Back* [w:] Cultronix #5, http://cultronix.eserver.org/collagemachine/andruidCultronix.html.

[27] Http://asdfg.jodi.org/.

on na dwóch poziomach: doboru elementów składających się na aktualną treść strony oraz doboru obszaru strony ukazywanej odbiorcy. Strona internetowa przesuwa się samoczynnie w bardzo szybkim tempie i losowo dobiera miejsca przystanków. Ruch strony możemy śledzić, przyglądając się suwakowi przewijania.

Temu bardzo szybkiemu i niekontrolowanemu przewijaniu strony towarzyszy migotanie obrazu. Serie obrazowe ułożone są tak, by współwystępowały ze sobą pary bardzo krótkich wyświetleń pozytywu i negatywu (nazwy „pozytyw" i „negatyw" użyte są tutaj umownie). Chciałbym wskazać na fakt współwystępowania obrazów „odwrotnych" pod względem koloru. W pracy Jodi wyświetleniom obrazów składających się z białych liter, znaków i elementów geometrycznych oraz czarnego tła towarzyszą naprzemiennie obrazy złożone z czarnych liter, znaków, elementów geometrycznych i białego tła.

Układy obrazów zmieniają się co pewien okres, za każdym razem, kiedy strona zostaje załadowana. Wczytywane są nowe elementy, które wedle tych samych zasad dynamicznie poruszają się i migoczą. Taka struktura oceniana jest w percepcji jako obraz awarii, usamodzielnionych zakłóceń, które zdominowały przekaz. Niski stopień uporządkowania kompozycji, niemożliwość rozpoznania reguł, według których układają się obrazy, oraz ich losowa zmienność decydują o zaliczeniu ruchomych obrazów do trwale zdeformowanych i wybrakowanych. Ruchome obrazy dają efekt trwałych zniszczeń; symbolizują przeładowanie informacyjne prowadzące do powstawania odpadów, dlatego dzieło możemy potraktować jako rodzaj niszczarki generującej w nieskończoność śmietnisko informacyjne.

5. Taktylność (proprioreceptoryka)

To, co ciągle słabo dostrzegane jest przez teoretyków audiowizualności, to fakt, że zasadniczym mechanizmem sprawczym kontaktu z komputerami jest dotyk. W nim też należy upatrywać zasadniczej przemiany w sferze doświadczania dzieł sztuki. Jak wiemy, dzieła sztuki były i są od odbiorców odizolowane[28]. Po pierwsze, izolatorem jest budynek (świątynia, zamek, pałac itp.), po drugie – rama dzieła sztuki (cokół, postument, gablota itp.). Jak wykazał Mieczysław Porębski, dzieło sztuki przez bardzo długi okres stanowiło część przestrzeni sakralnej i uwolniło się od funkcji religijnych dopiero w renesansie. Jednak nigdy wcześ-

[28] M. Porębski *Sztuka a informacja* Kraków – Wrocław 1986 s. 57–62.

niej by móc zaistnieć, nie potrzebowało ono aż tak dotyku. Bez niego (ruchy ciałem, klawiaturą, myszą) wiele dzieł sztuki komputerowej pozostałoby nieodebranych, niedoświadczonych, „martwych".

Praktyki związane z rzeczywistościami dostępnymi poprzez odpowiednie okulary, słuchawki i rękawice oraz doświadczenia mniej „obciążonych technicznie" instalacji reagujących na ruch są analogiczne do tych, które towarzyszą adaptacji organizmu ludzkiego do nieznanych warunków (np. poruszanie się w stanie nieważkości). Z jednej strony jest to pewien rodzaj gry, w której poszukiwane są korelacje następstw (to, w jaki sposób cyfrowe środowisko zareaguje na dane „dotykowe akcje" podmiotu), z drugiej – tymczasowemu zawieszeniu ulegają reakcje wyuczone (mające efektywne zastosowanie w świecie fizycznym).

W konfrontacji ze sztuką komputerową nasze zmysły „edukują się". W jednostkowym doświadczeniu dotyk jest tym ze zmysłów, który „idzie na przedzie", a więc „przeciera drogę" doznaniom wzrokowym i słuchowym. Jak wiemy, widzenie wiązane jest z dystansem[29], dominacją[30] i przedstawieniem (metafizyka obecności[31]). Funkcje te oraz znaczenia przypisywane wzrokowi w sztuce komputerowej zostają do pewnego stopnia zawieszone (analogia do Husserlowskiego *epoche* wiedzy) i podporządkowane „ślepej woli" dotyku.

6. Analetyczność (zaszyfrowanie)

Ostatnia ważna jakość, o której chciałbym powiedzieć, dotyczy ukrywania wiedzy (o sobie) danego artefaktu. Dzieła sztuki komputerowej pisane są w kodzie, który interpretowany jest przez inny kod. Na najniższym poziomie wykonywany jest „kod maszynowy" wewnątrz elektroniki układów scalonych. Odbiorca zazwyczaj nie zna kodu (sztucznego języka), a więc nie rozumie – na poziomie strukturalnym – jak zbudowana jest praca. W związku z tym można powiedzieć, że sztuka komputerowa jest czymś w rodzaju metasztuki. Jest działalnością, w której dokonuje się namysł nad podstawami komunikacji zarówno pomiędzy maszynami, jak i wśród ludzi.

---

[29] E. Rewers *Od doświadczania po doświadczenie: „niewinny" dotyk nowoczesności* [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie* R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska (red.) Kraków 2006 s. 56–60.

[30] M. Jay *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku* [w:] R. Nycz (red.) *Postmodernizm. Antologia przekładów* Kraków 1997.

[31] M. Heidegger *Czas światoobrazu* K. Wolicki (tł.) [w:] tegoż *Drogi lasu* Warszawa 1997 s. 86.

Ukrywanie sposobu wykonania w klasycznych rodzajach sztuki dotyczy techniki własnej. W przypadku dzieł sztuki komputerowej odpowiednikiem techniki jest to, co zapisane zostało w języku programowania, w przypadku sztuki internetu jest to zazwyczaj tekst źródła strony www, z kolei w sztuce *software*[32] są to odpowiednie skrypty z danego języka. Nawet wnikliwa i długotrwała analiza dzieł sztuki komputerowej przy udziale słuchu i wzroku nie dostarczy informacji odpowiednich do tego, by daną pracę można było skopiować. O ile możliwe staje się to w odniesieniu do sztuki klasycznej (kopiści i mass media), o tyle sztuka komputerowa opiera się (do pewnego stopnia) reprodukcji.

Niektóre z artystycznych opracowań witryn www ukazują zainteresowanie tym, co w powszechnej ocenie zostałoby uznane za „błędne funkcjonowanie". Stąd można wysnuć wniosek, że zasadniczego znaczenia sztuka komputerowa upatruje tam, gdzie są „warunki brzegowe" komunikacji. Pomysł, który w tym względzie wydaje się zarazem wyzwaniem i realizującą się w pewnych granicach ideą, dotyczy zastępowania informacji doświadczeniem. Wykorzystując hasło Jarona Laniera: „informacja to wyalienowane doświadczenie", należałoby uznać niektóre instalacje interaktywne i projekty *net art* za „antyinformacyjne", „a-" lub „antyepistemiczne". Ich „sprzeciw" wobec „globalnego ładu informacyjnego" polegałby na budowaniu struktury dzieła z zakłóceń (szumów), tak jak w przypadku wielu prac grupy Jodi[33], oraz z wykorzystaniem dotyku jako głównego zmysłu, np. w instalacjach Myrona Kruegera.

Brak dostępu do struktury obiektu, niemożliwość pełnej jego penetracji pod względem wzrokowym i słuchowym oraz nieprzejrzysty sposób, w jaki dzieło udostępnia reguły manipulowania sobą, powodują, że jednostkowe doświadczenia sztuki komputerowej mogą się diametralnie różnić. Dzieło sztuki zyskuje dzięki temu autonomię, w pewien sposób wyjęte zostaje spod władzy racjonalnego (intersubiektywnego) osądu, jednak traci na tym poprzez indyferencję lub ambiwalencję[34] przeżyć, które towarzyszą jego doświadczaniu.

Podsumowanie

Starałem się wskazać na różnice pomiędzy nowymi mediami i sztuka komputerową. Przyjmując szerszy zakres przedmiotowy pojęcia „nowe media", porównałem tę formację (fotografia, film, wideo, radio, telewizja, internet, VR) z jej specyficzną częścią – sztuką komputerową.

[32] Http://www.dominikpoplawski.pl.
[33] Http://asdfg.jodi.org/.
[34] W. Tatarkiewicz *Dzieje sześciu pojęć* Warszawa 1982 s. 391.

Parokrotnie zwróciłem uwagę na trudności w opisie doświadczania sztuki komputerowej z wykorzystaniem pojęć teorii mediów. Pomocnymi narzędziami są w tym względzie słownik zaproponowany przez Manovicha, niektóre z pojęć zaczerpniętych z cybernetyki oraz wprowadzone przeze mnie kategorie.

Przy omawianiu jakości doświadczenia estetycznego sztuki komputerowej zarysowałem sposób rozumienia pięciu kategorii: „tekstualności", „nieograniczoności", „usterkowania", „taktylności" (proprioreceptoryki), „analetyczności" (zaszyfrowania). Jakości te przypisać można także nowym mediom rozumianym szeroko, przy czym ostanie dwie jakości będą miały dość ograniczone zastosowanie.

W sztuce komputerowej momenty zmysłowe związane są integralnie z momentami epistemicznymi. Fakt ten nie powinien dziwić – to, co doświadczane, to informacja (i energia) pod wieloma postaciami. Zatem doświadczenie tej sztuki pozostaje w silnym i nierozerwalnym związku z jej poznawaniem (struktura kodu, struktura hipertekstu, wejścia służące do transformacji generatywnych, sposób sterowania).

Moja praca miała na celu wprowadzenie w zagadnienia związane z nowymi mediami oraz z doświadczeniem estetycznym wybranej części sztuki komputerowej (głównie sztuki internetu – *net art*). Wyraźnie widać, że znaczenie pewnych kategorii przedstawione zostało skrótowo i wymaga rozwinięcia. Na omówienie czeka również kwestia tego, w jaki sposób zaproponowana grupa kategorii odnosi się do innych typologii jakości, na przykład typologii Romana Ingardena. Wypełnienie tych „miejsc niedookreślenia" należy do przyszłych rozwinięć prezentowanego tu tekstu.

On Qualities of Aesthetic Experience of Computer-based Art

How could we define aesthetic experience of new media? Which part of new media occupies computer-based art? I try to answer these questions with giving a stress on fundamentals. I make a presentation of five qualities which serves in a description of aesthetic experience of computer based art. Amongst of them there are textuality, limitlessness, tactility (proprioception), errorness and analetheia. The qualities mentioned above define aesthetic experience of art. In my approach art is limited to certain borders. These borders are established because of necessary condition which states that computer-based art is only there where creation and presentation of artifact is based on programming specific procedures.

Roman Bromboszcz – e-mail: roman.bromboszcz@gmail.com

JOLANTA DĄBKOWSKA-ZYDROŃ

STATUS DZIEŁA W PRZESTRZENI MIX-MEDIALNEJ

Opozycja mediów tradycyjnych i nowych (najczęściej utożsamianych z terminem media elektroniczne) wpłynęła paradoksalnie na powstanie szczególnego fenomenu artystycznego. Przestrzeń potraktowana została jako narzędzie kreacji dzieła o sprzężeniu zwrotnym: wysyłającym impulsy, ale i chłonącym te, które do niego docierają. Posługując się nią jako narzędziem, artysta wprowadza nas w stan niepewności co do charakteru samego dzieła. Tak naprawdę nie mamy pewności, gdzie ono jest zakorzenione, skoro „zawieszone" zostało na wielu obiektach o nieokreślonej hierarchii, bez podpowiedzi, kogo uznać za autora, jak je zapisać i utrwalić. Tę szczególną przestrzeń nazwać możemy mix-medialną. Wyznacza ona nowy porządek w sztukach nie tylko wizualnych. W jego ramach mieści się twórczość Christiana Marclaya, a wcześniej Merce'a Cunninghama, Roberta Rauchenberga, Johna Cage'a i innych. Rozszerzenie przestrzeni artystycznej wydaje się procesem ciągłym i nieskończonym, przestrzeń mix-medialna jest jedynie etapem w tej ciągłości.

W obszarze refleksji związanym ze współczesną praktyką artystyczną ujawnia się z coraz to większą wyrazistością zatarcie dychotomii pomiędzy autotelicznością dzieła a jego heterotelicznością. Wynika to z faktu, że autoteliczność dzieła odnosi się także do skomplikowanej, pełnej interakcji zwrotnych sytuacji komunikacyjnej, w którą zostało ono, z woli artysty, uwikłane. Wykracza ono zatem poza stosunkowo prosty model eksplikacji *per se,* nie porzucając przy tym tajemnicy właściwej jedynie konkretnemu dziełu. Sens przełamania autoteliczności wyprowadzić można z podglądów Johna Deweya, uważającego, że „środki wyrazu w sztuce nie są ani obiektywne, ani subiektywne. Chodzi bowiem o nowe do-

świadczenie, w którym pierwiastki subiektywne i obiektywne współdziałają ze sobą w takim stopniu, że ani jedne, ani drugie nie istnieją same przez się"[1].

Jednym z symptomów rozchwiania statusu dzieła jest usytuowanie go w nowej przestrzeni: polimedialnej, wskazującej na różne, ale wyraźnie określone media konstytuujące odbiór sztuki, czy mix-medialnej, tworzącej konglomerat powiązanych ze sobą i trudnych do rozszczepienia mikroprzestrzeni wizualnych, sensualnych, audialnych i innych. Nelson Goodman w niezwykle ważnej książce *Languages of Art*[2] pisał, iż „to, czego dowiadujemy się dzięki sztuce, czujemy w kościach, nerwach i mięśniach, jak również pojmujemy umysłem"[3]. I chociaż uwaga filozofa nie odnosiła się do formowania nowej przestrzeni medialnej, intuicyjnie może ona prowadzić do takiej konstatacji. Przestrzeń mix-medialna ustanawia nowy status dzieła – jest ono zarówno jej rezultatem, jak i kreatorem.

Sytuacja artystyczna rozgrywająca się w przestrzeni mix-medialnej nie powinna, w moim przekonaniu, zostać utożsamiona jedynie z dziełem mix-medialnym, kierującym uwagę na media jako środki kreacji. Taki rodzaj przestrzeni prowokuje bowiem do podjęcia co najmniej kilku problemów badawczych, określających zarówno samą sztukę mix-medialną, jak i jej osadzenie w tradycyjnych mediach, względnie jego brak, oraz próbę wyodrębnienia przynajmniej kilku różnych poziomów dzieła w ramach omawianej przestrzeni.

Tradycyjna przestrzeń medialna wobec sztuki mix-medialnej

W skomplikowanym i uwarunkowanym coraz to nowymi kontekstami świecie wizualnym pytanie o status dzieła sztuki wydaje się kwestią drugorzędną. Można by się zastanowić, czy ma ono jeszcze sens. Otóż ma. Pożądane jest nie tylko w komunikacji między uczestnikami procesu „stawania się" dzieła w jego bycie intencjonalnym, lecz potrzebne jest również marszandom i historykom sztuki, krytykom oraz estetykom. Nie deprecjonując roli intuicji i doświadczenia, należy stwierdzić, że brak dyskursu o sztuce powoduje uczucie pustki. Nie oznacza to, w moim przekonaniu, że warunkiem koniecznym zaistnienia dzieła jest jego zwerbalizowanie czy dokumentacja.

[1] Podaję za: C. Freeland *Czy to jest sztuka?* R. Bartołd (tł.) Poznań 2004 s. 184.
[2] N. Goodman *Languages of Art* Indianapolis 1976.
[3] C. Freeland, wyd. cyt. s. 184.

Joseph Margolis, pytając o ontyczną strukturę dzieła, przyjmuje dwa sposoby rozstrzygnięcia tej kwestii. „Przede wszystkim dzieła sztuki (tak jak osoby, działania i zdania) nie są w pełni określone, ale dają się, co charakterystyczne, interpretować w Intencjonalny sposób, gdyż własności Intencjonalne nie są w pełni określone. (...) Po drugie, pomimo tego stwierdzenia i mimo posiadania takiej natury, dzieła sztuki są dość *ograniczone co do ilości*, dają się zindywidualizować i zmieniają swoja tożsamość”[4].

Dwuogniskowy byt dzieła zdaje się odpowiadać jego statusowi, nie posiada jednak wymiaru uniwersalnego i nawet nie rości sobie do niego prawa. Wręcz przeciwnie. Nieco dalej Margolis dodaje trzecią uwagę, stanowiąca zakwestionowanie dwu poprzednich. Zauważa, że „warunki wyznaczające granice interpretacyjnego dyskursu, zarówno wtedy, gdy rozważana jest stałość odniesienia, jak wówczas, gdy rozważa się, co należy skonstruować jako milczące cechy (naturę) konkretnego dzieła, same są wytyczane w zgodzie z etycznymi (Stillich) praktykami (...) bądź przez poparcie tej czy innej krytycznej ich rewizji”[5].

Struktura intencjonalna dzieła w ujęciu Margolisa poszerza, a właściwie ustanawia obszar artystyczny danego wytworu jako nieskończony, przenosząc odpowiedzialność za jego istnienie na wspólnotę osób i procesów je tworzących.

Nie sposób nie zauważyć, jak bardzo powyższe stwierdzenie, a zwłaszcza teza o konieczności złączenia osób i procesów konstytuujących dzieło poprzez spełnienie się w jednym czasie, powiązane jest ze stosunkowo młodą sztuka, powstałą na bazie happeningu i performance’u. Sztukę mix-medialną i performance łączy wiele. Przede wszystkim można wyprowadzić obie, zgodnie z szeroko dyskutowanym stanowiskiem Rose-Lee Goldberg, z niektórych form happeningu (często utożsamianych zresztą z performance’em)[6]. Klasycznym podłożem dla powstania przestrzeni mix-medialnej był m.in. głośny happening z udziałem Merce’a Cunninghama, Roberta Rauschenberga i przygodnego psa, a także nie mniej sławna kompozycja Cage’a *4’33* w wykonaniu Dawida Tudora. W tym pierwszym zdarzeniu zasadniczą role odegrał brak wyraźnie spre-

[4] J. Margolis *Relatywizm i względność kulturowa* M. Jakubczak (tł.) [w:] *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki* K. Wilkoszewska (red.) Kraków 2004 s. 87.

[5] Tamże.

[6] Spór dotyczył głównie lansowanej przez autorkę tezy o rewolucyjnym, nastawionym na zerwanie z tradycją charakterze performance’u oraz wznowieniu idei konceptualnych. Szerzej na ten temat: R. Goldberg *Performance Art. From Futurism to the Present* London 1988.

cyzowanego związku treściowego pomiędzy czynnościami wykonywanymi przez wszystkich uczestników: Cage czytał Mistrza Eckharta, Tudor grał na fortepianie, Rauschenberg nastawiał stare płyty w gramofonie, a na suficie odtwarzano filmy, z których jeden, przedstawiający zachód słońca, przesuwany był ku dołowi w miarę obniżania się realnej pozycji słońca na niebie. W tym samym czasie Merce Cunningham znajdował się poza sceną, komponując i tańcząc wśród zgromadzonej publiczności.

Polimedialność stanie się wkrótce jedną z bardziej znaczących cech performance'u. Znakomitą egzemplifikacją nagromadzenia różnych środków i narzędzi artystycznej ekspresji były działania amerykańskich performerów, takich jak Joan Jonas czy Laurie Anderson, którzy połączyli w jednym dziele video, diapozytywy, śpiew, taniec, a także spontaniczne wystąpienia opisujące wizualnie fragmenty własnej biografii, przemyślenia, dramaty. Powstała zatem przestrzeń mix-medialna, mimo że media elektroniczne odgrywały rolę zdecydowanie drugoplanową w stosunku do osoby autora. Rodzi się zatem pytanie, czy przestrzeń mix-medialna jest wynikiem, kontynuacją tradycyjnej przestrzeni medialnej, czy też stanowi jej opozycję. A może jest wszystkim tym i czymś jeszcze więcej? I jaka jest w obliczu tych problemów relacja przestrzeni mix-medialnej do pojedynczego dzieła stworzonego w różnych mediach? A zatem, czy przestrzeń mix-medialna oczyszcza poszczególne jej składniki, czy je zaciera?

Po obejrzeniu wystawy *Inside the Visible* w Whitechapel Gallery w 1966 roku jeden z krytyków napisał: „po tej wystawie ani historia, ani teoria, ani praktyka sztuki nie będą już wyglądały tak samo"[7]. Jeżeli pominiemy feministyczny aspekt wystawy – eksponowane były tam prace 37 artystek tworzących w różnych latach dwudziestego wieku – to istotą jej wyda się poszukiwanie śladów pamięci zatartych przez sztywność granic, które ustawia język. Stało się to możliwe poprzez świadome użycie przestrzeni jako medium scalającego różne media, w których artystki zawarły swoje wypowiedzi. Każde z dzieł uwikłane zostało w specyficzny kontekst znaczeniowy, wzbogacany sąsiedztwem innych eksponatów.

Dla Susan Hiller są to znaki pozbawione sensu i znaczenia, które stanowią elementy osobliwej dekoracji. W pracy *Ellan* (1982) wykorzystuje ona białe znaki pisma automatycznego, święcące w dużych czarnych panelach zawieszonych na ścianie. Przedmiotom towarzyszy głos wypowiadający nierozpoznawalne słowa. W taki sposób artystka buduje

[7] P. Leszkowicz *Korespondencja z Londynu* [w:] „Magazyn Sztuki" 1996 nr 4 s. 224–245.

oralno-wizualne dzieło lettrystyczne, a także przestrzeń mix-medialną. Carrie Nae Weems przedstawiła trzy skórzane, wyścielone aksamitem szkatułki (*From the very Beginning*). Otwierając je, słyszymy tekst mówiony ciepłym, kobiecym głosem, w tle słychać śpiewy i afrykańskie rytmy. Autorka próbuje zrekonstruować specyficzne cechy kultur afrykańskich, zatartych przez unifikującą kulturę masową. Obraz stworzony przez kulturę masową podlega konfrontacji z kulturą autentyczną, zamkniętą w czarnoskórych skrzyneczkach.

Inside de Visible wydaje się w sposób bezpośredni odpowiadać wyzwaniom stawianym przez świat rozsypujących się wartości, reaguje na historyczne, kulturowe i etniczne konteksty tego świata. Przesłaniem wystawy staje się próba odnalezienia w sztuce i poprzez sztukę różnych miejsc i różnych przestrzeni obecnie zagubionych, ale istniejących w podświadomości.

O ile refleksja teoretyczna dotyczy wielu stanowisk badawczych i jest nadbudowana nad bardzo różnymi dziełami z przestrzeni mix-medialnej, o tyle próbę typologii statusu dzieła w tej przestrzeni staram się przeprowadzić, opierając się na wyraźnie skrystalizowanej sztuce Christiana Marclaya (ur. 1955) – amerykańskiego twórcy, który posługuje się na tyle różnorodnymi mediami, że status powstającego dzieła rysuje się na coraz to nowym poziomie. Szczególną wagę przywiązuję do statusu dzieła na poziomie odczuć, przeczuć oraz na poziomie intencji. Marclay komponuje prace w oparciu o złożone relacje między przedmiotem, dźwiękiem, fotografią, video i filmem. Jest autorem wielomedialnych kolaży, rzeźb, malarstwa oraz performance'ów. Uważany jest za prekursora użycia jako artystycznego medium płyt gramofonowych i odtwarzaczy w celu stworzenia dźwiękowego kolażu.

Centralną pracę retrospektywnej wystawy Christiana Marclaya w UCLA Hammer Museum (2003) stanowił *Video Quartet* (2002), w którym twórca zmiksował wybrane filmy, podobnie jak DJ miksuje nagrania. Powstała 17-minutowa projekcja, będąca kalejdoskopową tapetą często zabawnych znaków i dźwięków. Skala pracy była monumentalna – składały się na nią cztery emisje symultanicznie odtwarzanych podkładów muzycznych do ponad stu filmów, rozmaite formy dźwiękowe: od śpiewu aktorów i performerów, rytmu stepowania, muzyki instrumentów, po dźwięki samochodów i spadających ze schodów blaszanych puszek. Odbiorca nie był w stanie podążać za impulsem identyfikacji różnych znanych mu postaci: Arthura Rubinsteina, Elvisa Presleya, Marii Callas, Julie Andrews czy Marylin Monroe, mógł jedynie biernie uczestniczyć w kakofonii dźwięków i obrazów.

Status dzieła na poziomie odczuć

Marclay rozpoczyna od zestrajania instrumentów, następnie prowadzi nas przez szczyty i doliny różnych dźwięków ku *crescendo* wybuchów wysokiego C. Unika przytłoczenia nadmiarem akustycznego chaosu poprzez rozwiniecie czystych tematów, takich jak dźwięki prostych instrumentów lub śpiew wokalistów – słowa „yes" lub „no" w enigmatycznej rozmowie. Dźwięki porządkują obrazy, które stanowi kilka clipów przeskakujących z ekranu na ekran. Całość przyjmuje wyraźną wizualną i słuchową formę oraz strukturę. Zwięzłe i odseparowane od oryginalnego kontekstu obrazy nie posiadają znaczenia, a doświadczenia odbiorców nakazują spojrzeć na działanie artystyczne jak na abstrakcję, aktywną i rytmiczną bezpostaciowość.

Doświadczenie wizualne i foniczne powstaje bardziej na poziomie odczuć niż intelektu. Tam plasuje się zatem i status dzieła.

Status dzieła na poziomie przeczuć

Christian Marclay często nie odnosi się do aktualnego dźwięku, lecz do jego potencjalnej możliwości. Prezentacja z UCLA stwarza wrażenie, że nie ma tu nic stałego, skończonego albo że nie ma takiej płyty gramofonowej, której artysta nie poddałby próbie użycia poprzez złamanie, zamalowanie, chodzenie po niej, umieszczenie w prasie drukarskiej lub skrobanie po powierzchni. Kiedy Marclay odchodzi od wszechobecnych płyt CD, stwarza nowe dzieło: buduje rodzaj fontanny z taśm magnetofonowych, które przewija aż do oczyszczenia, a następnie opakowuje nimi skrzypce. Nowe/stare myślenie – styl Christo, ale z przeczuciem, że zapis muzyczny na taśmach jest możliwy do odtworzenia, a skrzypce mogą wydać dźwięk. Albo odwrotnie: wytarte taśmy magnetofonowe nawet przy największym natężeniu dźwięku wydadzą jedynie szmer, a skoro tak, to i skrzypce są obiektem martwym, nigdy nie zagrają.

Powstają także wyszukane w formie, a jednocześnie przedziwnie zniekształcone obiekty rzeźbiarskie – instrumenty, na których nie można zagrać, bębny o silnie rozrośniętym trzonie, stworzonym jakby dla wielkoluda, akordeon przypominający wyglądem chińskiego noworocznego smoka, odwrócone powierzchnie gitary. Poprzez przeróbki instrumentów Marclay prowokuje odbiorcę, chce, aby wyobraził on sobie, w jaki sposób można zagrać na wymyślonym i przekształconym instrumencie – obiekcie sztuki – oraz jaki wyda on dźwięk.

Jest w tych instrumentach wyraźne odwołanie do fortepianu Josepha Beuysa, instrumentu ubranego w szary pokrowiec na meble. Carol Diehl zauważa: „jak wiele z Marclayowskich instrumentów, fortepian Beuysa posiadał delikatnie antropomorficzny wygląd z powodu takiego przykrycia pedałów, ze sugerowały one buty. Kiedy zobaczyłam zwykły fortepian w pokoju, natychmiast wiedziałam, że jest to właśnie fortepian, nic więcej. Jednak, kiedy oglądam go w filcowym pokrowcu, automatycznie wyobrażam sobie dźwięk, jaki może wydać”[8]. Niezwykle silne przeczucie towarzyszy pracy *Drumsticks* (*Pałeczki do bicia w bęben*), obiektowi wykonanemu ze szkła. Niemożliwe jest neutralne przyglądanie się ich formie bez uzmysłowienia sobie niewygody użycia: każdemu uderzeniu towarzyszyłoby złamanie i dźwięk kruszonego szkła.

Na poziomie przeczuć mogą zostać odebrane mix-medialne, mobilne obiekty peruwiańskiego rzeźbiarza, związanego z postsurrealistycznym ruchem Phases, Fabiana Sancheza. Posługuje się on gotowymi, metalowymi elementami starych maszyn do szycia. Artysta łączy poszczególne ich części w taki sposób, że za sprawą wyglądu i nadanego im ruchu zaczynają przypominać fantastyczne zwierzęta. Owe ziemskie i pozaziemskie stwory poruszają łapkami, wysuwają języki i oczy, odkrywając w swoim wnętrzu pulsujący mechanizm – serce dzieła.

Mamy silne przeczucie, że oto obcujemy ze światem możliwym do zaistnienia, światem ożywionym, chociaż irracjonalnym. Jednocześnie emanuje on urokliwym pięknem koronkowego metalu, delikatnych ornamentów barwnych, drgających drucików i sprężynek, przesuwających się tarcz. Maszyna do szycia, przedmiot służący człowiekowi do wykonywania konkretnej pracy, nabrała nowych wartości – wartości innego wymiaru, gdzie to, co „martwe”, poprzez artystyczne przetworzenie „martwym” być przestaje.

Zestawienie Marclaya z Sanchezem jest w pełni uprawomocnione nie tylko z uwagi na kreowanie nowej przestrzeni: mobilnej, wizualnej i akustycznej. W „Journal of Contemporary Art” ukazał się wywiad Jonathana Selingera z Marclayem. Krytyk sztuki zapytał wprost o związki jego dzieł z obiektami dadaistycznymi i surrealistycznymi. Artysta przyznał, że niebywale trudno jest oddzielić twórczość od historii sztuki, zresztą ma w swoim dorobku prace, które są pod wyraźnym wpływem Cage’a czy Duchampa; wywodzą się z tradycji, ale i stanowią jej część. „Dla mnie – opowiada Marclay – związki z surrealizmem opierają się na subtelnych powiązaniach z erotycznym kontekstem obiektów, który

[8] C. Diehl *Mixmaster* “Art in America” 2003 No. 9 s. 90.

podkreślali Duchamp, Max Ernst czy Picabia. Mechaniczna jakość płyt jest dla mnie bardzo ważna. Adapter jest perfekcyjnym urządzeniem na podobnej zasadzie jak *kawalerowie* w Duchampowskim rozumieniu"[9].

Status dzieła na poziomie intencji – odejście czy powrót do materii?

„Ważne jest, aby przedmiot był wizualnie atrakcyjny, ponieważ wciąga on w swoją obecność ludzi bez względu na ich związki z dziełem"[10]. Stwierdzenie Marclaya leży na antypodach Duchampowskiego poszukiwania przedmiotu neutralnego tak na poziomie wyglądu, jak i emocji. Sięgając pamięcią do dzieciństwa, artysta przypomina sobie, że pierwszą płytą, która wywarła na nim trwałe wrażenie, był *White Album* Beatlesów. Okładka płyty nawiązywała do sztuki konceptualnej i została wykonana przez brytyjskiego pop-artystę Richarda Hamiltona, który pozostawał w tamtym okresie pod silnym wpływem Duchampa. Wpływ ten był o wiele większy od tego, na jaki mógłby przystać Marclay w swym poszukiwaniu wizualnej atrakcyjności rzeczy z intencją wyzwolenia emocji odbiorczych.

Stąd zwrot od Duchampa ku dziełom Beuysa i Jaspera Johnsa. W rzeźbie *Glasses* (1991) artysta zastępuje soczewki okularów słuchawkami telefonicznymi na podobnej zasadzie, na jakiej Johns umieścił mówiące usta w oprawkach okularów – *The Critic Sees* (1961). W pracy *Boneyard* (1990) Marclay pokrywa podłogę galerii białymi gipsowymi słuchawkami telefonicznymi na wzór Nancy Graves, która rozrzuciła w ten sposób kości.

Prace o takim charakterze określa Marclay jako *art puns* (artystyczne dwuznaczności). Wydają się mieć charakter jednorazowy, są krótkim impulsem, zadrapaniem odbiorcy. Ciężar „zamknięcia" ich działania spoczywa na odbiorcy. Marclay, kierując się intencją zadrażnienia przestrzeni i zadrażnienia w sferze odbioru, jest może bliższy przedmiotowi, otwiera o wiele więcej odniesień niż puszki zupy Campbella.

W mix-medialnej przestrzeni, która powstaje na poziomie intencji, rzeczywistość obiektów zdaje się naginać do wymogów świata wewnętrznego – wedle André Bretona – „ludzkiego, rządzącego prawami pragnienia, podsuwając mu [odbiorcy] z całego bogactwa możliwości,

[9] Http://www.jca-online.com/marclay.html.
[10] C. Diehl, wyd. cyt. s. 90.

jakimi dysponuje, właśnie te i tylko te, które są odpowiedzią na najgłębsze dążenia, potrzeby i oczekiwania danej jednostki ludzkiej”[11]. Zanika w takiej sytuacji ścisła relacja między tym, co realne, a tym, co wyobrażone.

Konkluzje

Oczekiwano, że wraz z pracami wykorzystującymi technikę holografii zniknie dystans między podmiotem/widzem a przedmiotem/obrazem przedmiotu. Przedstawienie wykreowane wejdzie w przestrzeń realną. Jednak doświadczenia wizualne poszły w kierunku odwrotnym. Jak zauważyła Maryla Hopfinger, „audiowizualny, ale płaski obraz ekranowy otwiera się teraz na odbiorcę, zaprasza do ustrukturalizowanej na nowo przestrzeni trójwymiarowej. Już nie tylko przywodzi na myśl rzeczywistość, nie tylko ją uobecnia, także ją imituje bardziej kompletnie i doskonale. Teraz jest wprawdzie mniej umowna, lecz jeszcze bardziej sztuczna”[12].

Zakładając, że media są instrumentami kreowania wirtualnej rzeczywistości[13], czy nie możemy o przestrzeni takiego rodzaju mówić już w odniesieniu do sztuki wykorzystującej zabieg techniczny zwany od XVII wieku anamorfozą. Hans Holbein, malując w 1533 roku *Ambasadorów*, wykorzystał anamorfozę do nagłego ukazania ludzkiej czaszki, widocznej, gdy spojrzy się na obraz z odpowiedniej odległości i pod odpowiednim kątem. Plama gęstej szarości powoduje, że przy zastosowaniu przemyślnej siatki zniekształcającej wizerunek obiektu wydaje się on unosić nad powierzchnią obrazu.

Uderza nie tylko efekt wzajemnej zależności poszczególnych mediów, ale i cel, w jakim dzieło powstało. Zawieszone było na klatce schodowej w posiadłości Jeana de Dienteville’a (jeden z ambasadorów) w taki sposób, aby osoby wchodzące do posiadłości od razu znalazły się w przestrzeni przypominającej o śmiertelności człowieka.

Czy nie inaczej było z krótką historią hologramu sprzed około trzydziestu lat?

---

[11] A. Breton *Les vases communicants* Paris 1932.

[12] M. Hopfinger *Kultura audiowizualna u progu XX wieku* Warszawa 1997 s. 28.

[13] K. Goban-Klas *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy radia, telewizji i Internetu* Warszawa – Kraków 2002 s. 151-156.

Przestrzeń mix-medialna wydaje się trwale wiązać z aktywnością artystyczną w przeróżnych jej wariantach. Niczego tak naprawdę nie burzy.

Konsekwencją bowiem nagromadzenia mediów o przeróżnych właściwościach, ich wzajemnym przemieszaniu i nakładaniu, paradoksalnie nie jest sytuacja wizualnego, akustycznego i sensorycznego chaosu, w skrajnej postaci (czy raczej recepcji) utożsamianego z kulturą masową. Zygmunt Bauman kategorycznie sprzeciwił się poglądom, że to media masowe tworzą kulturę masową. Wręcz przeciwnie, w jego przekonaniu stanowią one rezultat homogeniczności kulturalnej[14].

Przestrzeń mix-medialna jest przestrzenią homogeniczną, a taki sam status przysługuje poszczególnym jej wyznacznikom.

Status of the Work in the Space of Mixed-Media

The opposition between traditional and new media (usually identified with te therm: electronic media) paradoxically contributed to creation of a specific artistic phenomenon. The space has become not only a place or its illusion, but was treated as a tool for the creation of feedback: sending impulses but absorbent ones to reach him.

Using space as a tool , the artist leads us into a state of uncertainly the status of the work. In fact, we do not know where it is entrenched because it's 'suspended' in many objects but without the destination of their hierarchy. Who is considered the author, how to save and preserve it? This particular space we can name mixmedia space. It sets a new order in arts, not just visual. Enlargement of artistic space appears to be an permanence process and the infinite. The mixmedia space is only step in this continuity.

Jolanta Dąbkowska-Zydroń – e-mail: jzydron@interia.pl

[14] Z. Bauman *A Note on Mass Culture* cyt za: K. Goban-Klas, wyd. cyt. s. 135.

BARTOSZ GAŁĄZKA

FILOZOFIA JAKO WEZWANIE DO PIĘKNEGO ŻYCIA. FILOZOFICZNA TERAPIA A PIĘKNO

Przedstawiany artykuł wyrasta z niepokoju o możliwość, sposób oraz cel filozoficznej aktywności, a zarazem z głębokiego przekonania, iż największym filozoficznym problemem, źródłem trapiącej filozofów najcięższej udręki, jest sama filozofia: jej nieobecność, a zarazem – stała potrzeba. Punktem wyjścia jest zdiagnozowana przez Arnolda Berleanta separacja Kantowskich „królestw": wiedzy, moralności i sądu, przyczyniająca się do unieczynnienia filozofii w jej źródłowym dążeniu do doskonalenia człowieka. Namysł autora inicjuje pytanie, które stawia amerykański filozof, twórca programu somatoestetyki, Richard Shusterman: „Po co praktykować filozofię?"; towarzyszy mu intuicja co do konieczności jakiegoś specjalnego sposobu życia, bez którego wezwanie do *he philosophia* musiałoby pozostać trwale niezrealizowane. Przesłanki proponowanej na nie odpowiedzi odnajdujemy u Platona: w dialogu *Timaios*, a przede wszystkim w III księdze *Państwa*, gdzie mowa jest o tym, co powinno być treścią najlepszej *paidei* oraz jakim trybem owo formowanie powinno się realizować. Miejsce to wyznacza nam marszrutę, odsyłając do greckiego ideału *philosophikos bios* – filozoficznego życia. Okazuje się ono wytrwałą troską i prawdziwą ascezą, która nie zaniedbując ani duszy, ani ciała, wszystkie swe starania koncentruje wokół najlepszego, prawdziwie ludzkiego życia. Aby je osiągnąć, trzeba poddać się swoistej terapii.

Spośród pojęć ściśle ze sobą związanych i mających zupełnie fundamentalne znaczenie dla całej zachodniej kultury, składających się na niemal odwieczną triadę prawdy, dobra i piękna, kolejno wybierane było to, któremu przyznawano wyróżnioną pozycję. Nie tylko filozofii, lecz wszystkich obszarów zarówno myślowej, jak i praktycznej aktywności

człowieka dotykały skutki następujących po sobie okresów supremacji prawdy i dobra. Metaforycznie pozwala to mówić o wieku metafizyki i nauki, które mają na względzie nade wszystko prawdę, jak również o wieku etyki, akcentującym przede wszystkim ludzkie uzdolnienie do dobra. Szczególnie za sprawą Kanta i jego projektu filozofii transcendentalnej utrwalił się rozdział związanych z wymienionymi pojęciami wartości: kognitywnych, etycznych (oraz społecznych) i estetycznych, które w starożytnej Grecji, skąd wysnuła się nić zarówno filozoficznego sposobu myślenia (a także działania, będącego rezultatem filozoficznego namysłu nad istotą i celem ludzkiego życia), jak również skąd wywodzi się samo pojęcie filozofii, ściśle były ze sobą splecione. Nieprzypadkowo nadzieję rewitalizacji prawdziwie filozoficznego zaangażowania dostrzega się obecnie w estetyce, która – niezależnie od względnej nowości jej pojęcia oraz rozlicznych kontrowersji dotyczących tego, jak je stosować – stopniowo zajmuje pozycję jeszcze niedawno zastrzeżoną dla metafizyki i etyki. Z tym większą nadzieją można obserwować ten proces, im subtelniej się on dokonuje. Inaczej niż jej starsze „siostry" – metafizyka i etyka, estetyka nie dąży do wyrugowania ich z horyzontu zdarzeń, lecz afirmuje unikalną charakterystykę każdej z nich, doprowadzając triadę do stanu, w którym można ją sobie wyobrazić w postaci trójkąta równobocznego, w którym nie tyle wierzchołki reprezentują niezależne krainy, ile wyrysowane między nimi boki obrysowują wspólne królestwo – jak celnie ujmuje to, nawiązując do Kanta, Arnold Berleant w książce *Prze-myśleć estetykę* – wiedzy, moralności i sądu[1].

Berleant, obierając za cel wyjście poza sztywne ramy estetyki we wczesnej fazie budowania jej tożsamości (graniczny jest dlań w tej kwestii wiek XVII), postuluje przywrócenie poczucia społecznej ważności sztuki, którym jako ostatni wyróżniali się Grecy z epoki Peryklesa. Jego projekt jest jednak znacznie szerzej zakrojony i nie ogranicza się, jak można byłoby się spodziewać, do estetyki w jej wąskim, dyscyplinarnym rozumieniu. Autor przywołanego tekstu nie tylko chce wznowić namysł nad specyfiką estetyki jako nauki filozoficznej, lecz ponownie przemyśleć nigdy niewygasłą „sprawę" filozofii; jego studium wyrasta zatem – poza specyficznymi zainteresowaniami uczonego – przede wszystkim z perspektywicznych i dalekosiężnych aspiracji metafilozoficznych.

Poszukiwanie nowego, postkanowskiego ujęcia estetyki jest jednocześnie poszukiwaniem pojęcia filozofii respektującego nadzieję, którą wiązali z nim greccy filozofowie, a której najznamienitszym wyrazicie-

[1] Zob. A. Berleant *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce* M. Korusiewicz, T. Markiewicz (tł.) Kraków 2007, zwłaszcza: *Wstęp* s. 3–4 oraz esej otwierający tom *Prze-myśleć estetykę* s. 18–19, 23–26.

lem jest Platoński Sokrates. Dla realizacji takiego zamysłu – restytucji wspólnego królestwa – jak zauważa Berleant, kluczowe jest odrzucenie wszelkich estetycznych ideologii i uprzedzeń. „Powinniśmy – pisze – patrzeć na estetykę nie jak na wyjątkową domenę wartości, która drastycznie różni się od wszelkich innych rodzajów wartości – moralnych, praktycznych, społecznych i politycznych, ale szukać specyficznego wkładu, jaki wartość estetyczna może wnieść do tej normatywnej złożoności, która stanowi nieodłączną część każdej dziedziny ludzkiego świata"[2]. Tak odmienione spojrzenie na estetykę kryje w sobie jeszcze jedną możliwość – odmienionego spojrzenia na to, czym jest, a właściwie czym mogłaby się stać filozofia, gdybyśmy i w jej przypadku zrezygnowali z nieuprawnionych, a jedynie historycznie dających się udokumentować roszczeń. Taki też jest cel niniejszego artykułu: spróbować poddać rewitalizacji niezredukowaną do jednego tylko (analitycznego) wymiaru filozofię w greckim sensie *philosophikos bios* – filozoficznego życia, przypominając, że na najwcześniejszym etapie jej dziejów wiązano z nią zupełnie innego rodzaju nadzieje.

Sięgając między innymi do Platońskiego *Tiamaiosa*, spróbujemy ukazać leczniczy potencjał filozoficznej praktyki, mając przy tym na względzie pytanie o aktualność takiej potrzeby. Rozważymy możliwość dostrzeżenia w filozofii nie tylko pewnej specyficznej strategii prowadzenia krytycznego namysłu dotyczącego bytu w najbardziej podstawowym, ale też i najrozleglejszym rozumieniu tego pojęcia, lecz w głównej mierze – dającej się kultywować technologii pięknego życia, a więc technologii z gruntu estetycznej. Opracowanie medycznej filiacji filozofii Platona oraz przedstawienie jej estetycznych aspiracji skonfrontujemy z jedną z bardziej obiecujących, w naszym przekonaniu, propozycji filozofii praktycznej: projektem nowej, synoptycznej, teoretyczno-pragmatyczno-performatywnej dyscypliny – somatoestetyką Richarda Shustermana, pod wieloma względami przypominającą (ze wszystkimi możliwymi do pomyślenia zastrzeżeniami) Platońskie rozumienie filozofii jako muzyki, sztuki duszowódczej, a także jako swego rodzaju terapii.

* * *

W jednym z najważniejszych, ale też niewątpliwie najtrudniejszych Platońskich dialogów, w *Timaiosie*, Sokrates wypowiada następujące słowa: „Istota żywa też, jeżeli ma być taka, trzeba ją przyjąć jako proporcjonalną. Jeśli chodzi o proporcje, to dobrze spostrzegamy i zestawiamy je

[2] Tamże, s. 24.

ściśle, a największych i najdonioślejszych nie przemyślamy, chociaż je posiadamy. Jeżeli chodzi o stan zdrowia i choroby, o zalety i wady, to żadna proporcja i dysproporcja nie ma większej wagi niż ta, która zachodzi pomiędzy samą duszą i ciałem samym" (*Timaios* 87 d)[3]. Nieoczekiwanie ukazuje się antropologiczny, a nawet etyczny wymiar kosmogonicznego mitu – wielkiej opowieści o demiurgu, która bezpośrednio poprzedza cytowane miejsce. Nie bez znaczenia jest to, że jej temat dotyczy nie tylko możliwego początku wszystkiego, co istnieje, ale również najogólniejszych zasad, uniwersalnych pryncypiów, wedle których skomponowany został nasz świat – zarówno w części noetycznej, jak i w odcinku *podpadającym* pod zmysły. Nieprzypadkowo też mowa jest tu o spójni dwóch porządków: *idealnego* i *aisthetycznego.* Wbrew zwodniczym pozorom, którym tak łatwo ulegamy, tylko Jeden świat *naprawdę* jest; nie znaczy to jednakowoż, że jako przemijający pozbawiony jest on przez to pewnej dozy realności, dostatecznej, by sprawiać, abyśmy musieli brać go w naszych zamysłach w rachubę. Porządek *aisthetyczny* nie jest jeszcze tym, w ramach którego *kosmos* już w pełni zasługiwałby na swe miano: wspaniałej, pięknie urządzonej całości. By się nią stać, *nieśmiertelne* potrzebuje dopełnienia w tym, co nieuchronnie zmierza do kresu. Ponieważ jednak to *nieśmiertelnemu* przypada w udziale metafizyczne pierwszeństwo, przeto i *śmiertelne* – w swej obecności – nie może całkiem być pozbawione w nim umocowania. Jedno *jest* jednym tylko dzięki Diadzie – ta zaś, gdyż Jedno *jest*! Podobnie dusze – „z konieczności zaszczepione zostaną w ciała i do tych ciał zacznie jedno przychodzić, a drugie z nich będzie odchodziło, trzeba będzie, żeby jednakowo u wszystkich była wrodzona zdolność do spostrzegania pod wpływem doznań gwałtownych. Po drugie, miłość zmieszana z rozkoszy i z cierpienia, a oprócz tego strach i gniew, i wszystko, co za tym idzie, i co jest jedno drugiemu z natury przeciwne. Jeżeli nad tymi rzeczami zapanować potrafią, będą mogli żyć w sprawiedliwości, a jeśli one zapanują nad nimi, w zbrodni. Kto czas odpowiedni przeżyje dobrze, ten znów pójdzie mieszkać na gwieździe, do której prawnie przynależy, i życie będzie miał szczęśliwe i takie, do którego nawykł" (*Timaios* 42 a–b). Wcześniej jednak, z tej samej konieczności, którą poeci zwali Ananke lub – tak jak Homer – powszechnym prawem Mojry, wieść życie ludzkie trzeba, by do boskiego ostatecznie się wznieść. W tym pierwszym, które zawsze przychodzi spóźnione, w blasku dobra krągłe serce prawdy się grzeje; w drugim, bez którego pierwszym nie miałby kto żyć, przebłyski słońca wzniecające Irydę napominają, że bez Podziwu nie byłoby *po co*. Ukazuje się tym

[3] Wszystkie cytaty z Platona, o ile nie zostało podane inaczej, pochodzą z następującego wydania: Platon *Dialogi* t. I–II W. Witwicki (tł., wstęp i obj.) Kęty 1999.

samym heraklitejska lira albo łuk, którego cięciwę rozpiął Apollon, pospołu z Artemis, pomiędzy dwoma wzgórzami – Helikonem i Hymetem, z których ongiś wysnuły się nici sztuk – poezji i filozofii.

Symptomatyczna i brzemienna w skutki okazuje się niezgoda Platona na obecność tej pierwszej w jego *politei* – wyrażona podobnie jak poważne zarzuty, które wysuwa wobec medycyny Sokrates w III księdze *Państwa* (406 a–b), przywołując w anegdocie smutny los Herodikosa. Niewątpliwym i wyraźnym świadectwem nie najlepszego obrotu spraw w *polis* jest to, że ludzie nie potrafią o własnych siłach należycie troszczyć się o siebie. W mieście, w którym wielu raz po raz biega do lekarzy i sądów, tęcza nie rozbłyska, albowiem zdumiewać się nie ma czym. Stan to zawiniony, a więc nie bez nadziei, że można go przezwyciężyć.

* * *

Począwszy od pitagorejczyków i Damona Grecy zgodnie, obok najszlachetniejszej cząstki rozumnej (*logistikon*), odnajdują w muzyce oraz w ludzkiej duszy element ruchowy – zagadkowy i kontrowersyjny *kinetikon.* Krytycznie referując poglądy Diogenesa z Babilonii, Filodemos, poeta i filozof z kręgu epikurejskiego, autor prac *O muzyce* i *O utworach poetyckich*, a także epigramów, wśród „niedorzeczności" głoszonych przez spadkobierców Terpandra umieszcza na poczesnym miejscu i tę myśl, jakoby „melodia już z natury i od samego początku zawiera[ła] w sobie coś, co wprawia w ruch i pobudza do działania"[4]. Poprzez *kinetikon* ustanowiona zostaje więź pomiędzy *soma* i *psyche* – istotny wymiar spójni *dwóch* światów. Dzięki niemu też ludzie są podatni na oddziaływanie rytmów oraz muzycznych harmonii, owych *nomoi*, którymi posłużyć się mieli tajemniczy korybanci wobec Sokratesa, żeby zbadać jego duszę przed wtajemniczeniem w misterium. *Logistikon* zaś czyni ich podatnymi na oddziaływania przedsiębrane za pomocą środków językowych – namowy i argumentacji.

Zarówno muzyka, jak i słowa naznaczone są głęboką dwuznacznością. Muzyczne *nomosy* (w sensie muzyki duchowej – *megiste mousike*) i obdarzone duszowódczą mocą *logosy* okazują się lekarstwami (*pharmaka*) i tak jak każde lekarstwo (*pharmakon*) są one obarczone wszelkimi konsekwencjami właściwego im wewnętrznego napięcia. Środki farmaceutyczne zastosowane w złej mierze lub w nietrafnie wybranej chwili – nawet bez złej wiary – wyrządzić mogą w organizmie niemałe spustoszenie. Niekiedy zdolne są doprowadzić do śmierci, ujawniając przyrodzony

[4] Filodemos *O muzyce* IV 5 [w:] tegoż *O muzyce. O utworach poetyckich. Epigramy* K. Bartol (tł.) Warszawa 2002.

trucicielski potencjał. Ich pokrewieństwo i hierarchię obrazuje sukcesja inkarnacji skrzydlatej duszy, która boskim szlakiem wzlatując, „przypadkiem jakimś napije się niepamięci" (*Fajdros* 248 c). Ta, która zbliżyła się najbardziej do szczytu, tak że już tylko krok dzielił ją od dosiężnego dla nieśmiertelnych sklepienia, ale nic z miejsca ponad niebem wyraźnie nie dojrzała, wciela się „w zarodek człowieka, który będzie filozofem albo będzie oddany pięknu, Muzom jakimś lub miłości" (*Fajdros* 248 b). Jeżeli odległość od szczytu jest większa – taka stanie się królem, wojownikiem lub władcą; stopniowo zwiększając dystans, mamy zatem kolejno: polityka i przedsiębiorcę, gimnastyka, lekarza, wróżbitę, rzemieślnika i rolnika, a na końcu – w ósmym i dziewiątym okręgu najlichszych – sofistę oraz tyrana. Jak zauważa Gabriela Kurylewicz w komentarzu do przywołanego miejsca z *Fajdrosa* (eksponując przy tym dychotomiczny podział sztuk na dotyczące duszy sztuki absolutne oraz utylitarne), w ujęciu Platona *techné* – „sztuka, zewnętrzna i wewnętrzna, jest (...) formowaniem według idei (formy) piękna i jest odkrywaniem idei prawdy. Autentyczna sztuka jest bezwzględną miłością piękna, filozofia autentyczna jest [natomiast] bezwzględną miłością prawdy"[5]. Sztuki zarówno jednego, jak i drugiego rodzaju kryją w sobie istotny potencjał kultywacji i przemiany. Ten, kto się im poświęci, spogląda odtąd na świat w całkiem nowy sposób, zaczyna dostrzegać to, co wcześniej pozostawało dlań niedostępne. Zyskuje również zupełnie nowe możliwości działania.

Między sztukami (oraz zdobyczami, które poprzez ich kultywację są osiągalne) zachodzi gradacja: najlepsze, odnoszące do tego, co niezmienne, władne są wykształcić w nas odpowiednią *héxis* – trwałą dyspozycję; następne co do rangi – dyspozycję nietrwałą, która wymaga przez to stałych zabiegów. Dyspozycją w drugim znaczeniu (tzn. nietrwałą) jest na przykład zdrowie, będące stanem właściwym i najlepszym ludzkiego organizmu; zdrowym jest się jednak zwykle jedynie okresowo, nigdy też nie jest się zdrowym „całkowicie". W najlepszych spośród sztuk (w tym szczególnie w filozofii) tkwi źródło największego zarazem zagrożenia. Tym większy jest trud *dianoeisthai*, im mocniej odczuwana jest obawa przed *pseudos* – fałszem[6], zdolnym najboleśniej zranić (w postaci samosprzeczności) ludzką duszę. W zakresie pomniejszych sztuk natomiast to, co pochwycone i zdobyte, spostrzeżone (*aisthenesthai*) i dowiedzione (*epistasthai*) zostało (w aktualnej postaci) „raz na zawsze". Tym, co nam zagraża, nie jest w danym przypadku pozorność uzyskanego rezultatu, ale wysokie prawdopodobieństwo utraty cennej zdobyczy. W ten sposób

[5] G. Kurylewicz *Platońska teoria piękna i muzyki* [w:] *Wizje i Re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce* K. Wilkoszewska (red.) Kraków 2007 s. 317.

[6] Zob. Arystoteles *O duszy* 427 b.

zarówno cnota – doskonałość moralna – jak i piękno (jako piękno właściwe oraz pochodzący odeń i ujawniający się w działaniach *wdzięk*) okazują się nade wszystko tym, czego nigdy nie możemy być pewni.

* * *

Komplementarność obu opisanych ścieżek – ścieżki treningu w sztukach wyższych oraz tej doskonalącej w zakresie sztuk niższych – na których rodzą się w nas i gruntują dwojakiego rodzaju dyspozycje, dochodzi do głosu za sprawą jeszcze jednego pojęcia: sztuki lekarskiej, *techne iatrike* (Kurylewicz poświęca jej w swoim artykule obszerny przypis). Medycynie patronuje Asklepios; poeci zgodnie wywodzą go od jednego ojca (Apollon), różniąc się między sobą w kwestii matki (Koronis lub Arsinoe). Z kolei pośród jego potomstwa, obok wspominanych przez Homera Podalejrosa i Machona, mamy i uzdrowicielkę Iaso, i leczącą ziołami Panakeję, a wreszcie *primus inter pares* także Hygieję. Asklepios, niepomny dramatycznego końca swego nauczyciela Chejrona, oddawał się jeszcze medycynie w boskiej skali, uzdrawiając nieuleczalnie chorych (nawet tych, którzy zakosztowali już letejskiej wody), jego córka zaś, Zdrowie – *techné*, w pełni już z „tego świata". Stąd może wspólna medycynie i innym sztukom cecha, na którą celnie zwraca uwagę Kurylewicz, iż wszystkie one zachodzą za sprawą kolejno: *hygieia*, *harmonia* i *kalos*, *logos*, czyli integracji części składowych (*decorum*, a więc pewnej „odpowiedniości"), harmonicznej proporcji oraz pięknego *logosu* – przejrzystego rozumienia. „Dlaczego te trzy cechy? – pyta Kurylewicz – Według Asklepiosa podobne leczy podobne, zatem jeśli muzyka [w szerokim sensie greckiej *mousike*] leczy, a Platon twierdzi, że ona leczy duszę i poprzez duszę ciało, to muzyka ma w swojej zasadzie jakieś zdrowie [*hygieia*], czyli *integritas* (spójność) albo *perfectio* (doskonałość). (...) Muzyka, która leczy duszę i ciało, jest spójna wewnętrznie i doskonała (...). Następne dwie istotne cechy muzyki – wewnętrzna proporcjonalność i współistnienie sił i ich ruch, rozwój w jakimś kierunku, zgodnie z jakąś prowadzącą myślą (...) oraz wynikająca z nich moc i pewna jasność, przejrzystość, rozpoznanie i zrozumienie powodują, że działanie (...) muzyki jest, bywa, najsilniejsze"[7]. Na podobnej zasadzie, choć przy różnicy stopnia, oddziałują na człowieka pozostałe sztuki składające się na całość *techné tou biou*, akcentujące dobrostan człowieka jako pełnię osiągalnego dlań wdzięku, w szczególności ujawniającego się w artystycznym działaniu zogniskowanym w zamyśle helleńskiej *he philosophia*.

[7] G. Kurylewicz *Platońska teoria*... wyd. cyt. przypis 14 s. 316.

W kontekście wypowiadanego coraz silniejszym głosem pytania o możliwość autentycznej filozoficznej praktyki z całą mocą objawia się potrzeba ponownego przemyślenia tej kwestii. Nie w samym dostrzeżeniu tej potrzeby jednakże znajdujemy źródło wiary w to, że filozofia jako sposób życia, rodzaj wrażliwości dający się uchwycić za pomocą sokratejskiego pojęcia *sophrosyne*, jest zasadniczo możliwa (a do tego – po prostu – potrzebna!), ale w propozycji odmiennej od rozwijanej przez zainteresowanych antycznymi *technikami siebie* autorów (jak Foucault, Entralgo, Nussbaum czy Moes) optyki, w ramach której dostrzegalna stałaby się możliwość reintegracji rozczłonkowanych modeli filozoficznego życia: modelu ascetycznego (wywodzącego się z filiacji medycznej) oraz estetycznego (związanego ze szkołami epikurejską i stoicką, a w skrajnej, transgresyjnej postaci – także z cynicką).

Decydujący argument na rzecz interwencyjnego pojęcia filozofii[8] (a co za tym idzie także rewitalizacji wywodzącego się z klasycznej starożytności modelu *philosophikos bios*) pochodzi od Platona i wciąż, w związku z nieodstępującymi ludzi na przestrzeni następujących po sobie stuleci obawami i pragnieniami, pozostaje w mocy: człowiek potrzebuje terapii! Nie dlatego, że popadł w jakiś niezwykły stan, ale z powodu swego człowieczeństwa. Człowiek – właśnie jako człowiek – domaga się interwencji: integrującego sposobu życia, który pozwoliłby mu osiągnąć *decorum*, piękne życie w formie opowieści. Sugestywnie tę destabilizującą moc życia ukazuje Platon w przywołanym już we wstępie dialogu *Timaios*, w diecie dostrzegając remedium, które pozwala odzyskać rozum oraz pozostać przy zdrowych zmysłach[9].

Jedną z najnowszych propozycji restytucji filozoficznej *praxis*, w kontekście odczuwanej i przeżywanej potrzeby piękna w sensie możliwie najdoskonalszej praktyki ludzkiego życia, jest somatoestetyka Richarda Shustermana[10]. Można ją, pisze autor *Somatoestetyki*, „roboczo zdefiniować jako krytyczne, ulepszające badanie doświadczenia i użycia ciała jako miejsca sensoryczno-estetycznej percepcji oraz kreatywnego

[8] Na temat interwencyjnego rozumienia filozofii zob. J. Domański *Metamorfozy pojęcia filozofii* Z. Mroczkowska, M. Bujko (tł.) Warszawa 1996.

[9] W Platońskim *Timaiosie* czytamy: „Przez wszystkie stany tego rodzaju dusza teraz i na początku traci rozum. Pierwszy raz wtedy, gdy się z ciałem śmiertelnym zwiąże. Później, kiedy napływa mniej gwałtowny strumień wzrostu i pożywienia, obroty znowu nabierają cichości, idą swoją drogą i ustalają się coraz bardziej z biegiem czasu. Wtedy wyrównują się obroty wszystkich poszczególnych kół [duszy] według wzoru ich naturalnego obiegu i już trafnie nazywają, co jest tym samym, a co czymś innym, i sprawiają to, że ich właściciel staje się rozumny", *Timaios* 44 b.

[10] Zob. R. Shusterman *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne* A. Mitek (tł.) Kraków 2005.

kształtowania siebie”[11]. Tak pojęta somatoestetyka ma mieć trzy główne wymiary: analityczny, pragmatyczny i praktyczny. Pierwszy ma charakter opisowy, drugi – normatywny, trzeci natomiast – performatywny i podstawowy zarazem dla całej koncepcji. Shusterman wspomina przy tym o „czynieniu, a nie mówieniu”[12] filozofii, o którym – z czego jak najbardziej się wywiązuje – lepiej nie mówić zbyt wiele; „ten właśnie [bowiem] wymiar [praktyczny] został najbardziej zaniedbany przez akademickich filozofów (...). Ale jako że w filozofii tego, o czym się nie mówi, zazwyczaj się nie robi, konkretna aktywność w pracy nad ciałem musi zostać ogłoszona istotną praktyczną gałęzią somatoestetyki, pojmowanej jako rozległa dyscyplina filozoficzna zajmująca się samowiedzą i troską o siebie”[13]. Kluczowe dla sformułowanej przez Shustermana propozycji pytanie o możliwość prawdziwie filozoficznej działalności (*practicing philosophy*) jest *de facto*, jeśli potraktujemy je poważnie i bez uprzedzeń, pytaniem o możliwość filozofii jako *muzyki*. Chociaż – i to przy naszym gorącym entuzjazmie dla projektu Shustermana – akurat w tej postaci pytanie to (o filozofię jako *mousike*) jest dla autora *Estetyki pragmatycznej* nieosiągalne. Przyczyną tego deficytu są przede wszystkim uprzedzenia, które amerykański filozof, zabiegając o uznanie dla nowo kreowanej superdyscypliny, żywi wobec tzw. quasi-medycznego modelu filozofowania, sprowadzając go do jednowymiarowej i jednokierunkowej terapeutyki psychicznego wymiaru człowieka. Czytając badaczy antycznych modeli życia filozoficznego – od Pierre’a Hadota do Marthy Nussbaum – rzeczywiście można odnieść wrażenie, że filozoficzna terapia dotyczyć może wyłącznie ludzkiej *psyche*, jednakże wśród autorów uwzględniających filiację medycyny hipokratejskiej i sokratejsko-platońskiej filozofii rozumienie takiej terapeutyki jest wyraźnie szersze – by zasługiwać na miano filozoficznej, winna liczyć się także z cielesnością człowieka. Zwolennikom takiego pojmowania filozoficznej interwencji patronuje jednakowoż raczej Werner Jaeger i *Paideia* aniżeli wspomniany już Hadot i jego *exercises spirituele*s.

Projekt somatoestetyki, którą Shusterman wywodzi z – jak sam to określa – „meliorystycznego impulsu”[14], odnajdywanego przede wszystkim w amerykańskim pragmatyzmie (u Deweya), lecz także u Wittgensteina i (na swój kłopotliwie transgresyjny sposób) Foucaulta, w kontek-

[11] R. Shusterman *Somatoestetyka a troska o siebie. Przypadek Foucault* [w:] tegoż *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej* W. Małecki (tł.) Wrocław 2007 s. 129.

[12] Tamże, s. 134.

[13] Tamże.

[14] R. Shusterman *Praktyka filozofii*... wyd. cyt. s. 9–10.

ście rosnących oczekiwań odnowy filozofii w duchu sztuki życia, która dała jej początek, ale nadzwyczaj szybko i zapamiętale została następnie zaprzepaszczona, wydaje się nader atrakcyjny. Jednakowoż to, z czego Shusterman znakomicie zdaje sobie sprawę, co jest głównym problemem somatoestetyki, a zarazem największą i niezaskakującą wcale słabością jego propozycji, sytuuje się właśnie w jej trzecim, najbardziej obiecującym „filarze". Najwięcej obiecujemy sobie bowiem, słysząc zapewnienia, że takiej somatoestetycznej troski można się nauczyć, że można faktycznie praktykować ją każdego dnia i że jest ona osiągalna dla wszystkich! Właśnie o taką powszednią, lecz jakże niecodzienną miłość mądrości zabiegał, naszym zdaniem, Sokrates; w jej możliwość zaś nie wierzył już Platon. Kiedy chcemy mówić, czym była filozofia dla drugiego z nich, uderza nas to, że jej pojęcie wcale nie odgrywa w dialogach kluczowej roli.

W miejscach o decydującym znaczeniu dla tożsamości i zakresu nowej przecież ówcześnie dyscypliny Platon, ustami Sokratesa, mówi raczej o trosce o najlepszy stan ludzkiej duszy, *areté*, i wspólnoty politycznej, *dikaiosyne*, a także o duszowództwie. Z pierwszą (czyli z troską o duszę indywidualną i kolektywną) mamy do czynienia w *Apologii*, z drugim (tj. z duszowództwem) w *Fajdrosie*, gdzie *psychagogia*, synonimiczna z prawdziwą, „filozoficzną" retoryką, jest przeciwieństwem sofistycznego, a więc niezdolnego, by kogokolwiek uczynić lepszym, pustosłowia.

Zdajemy sobie sprawę z tego, jak poważnym historycznym nadużyciem (a do tego swoistym anachronizmem) byłoby mówić o filozofii jako *terapeia* – terapii, ale taki w istocie jest sens stanowiącego oś konstrukcyjną wszystkich pism Platona (wraz z *Listami*) zamysłu *philosophikos bios*. Ilekroć myślimy o filozofii w kategoriach terapii, mamy na względzie jej hipokratejski, zupełnie unikalny sens. Zawiera się on między innymi we w pełni oryginalnej koncepcji diagnozy prewencyjnej (także jako istotnej przesłanki rodzącego się między lekarzem i pacjentem zaufania), uprzywilejowaniu profilaktyki, a przede wszystkim w dominującej roli środków dietetycznych (dietoterapii w szerokim tego słowa znaczeniu[15]).

* * *

[15] Dla hipokratyków dieta to nie tylko spożywane napoje i pokarmy, lecz całościowy sposób czy styl życia. Ważną częścią tak pojętej diety jest miejsce (*topos*) zamieszkania – uwarunkowania środowiskowe, ale i polityczne ludzkiego życia; jak również przyjaźnie, relacje z bliskimi, czy wreszcie dieta duchowa w ścisłym sensie, obejmująca ogół zainteresowań intelektualnych i poznawczych.

Więź pomiędzy sztuką lekarską i filozofią opiera się na wspólnocie celu. W obu przypadkach jest nim terapeutyczna zmiana, mająca zabezpieczyć człowiekowi możliwość realizacji tkwiących w nim potencji. Filozofia, analogicznie do sztuki lekarskiej, może być zatem rozumiana jako *techné*, czyli dyscyplina wytwórcza – połączenie wiedzy teoretycznej oraz umiejętności praktycznych. Na pierwszy plan wysuwa się wówczas jej zadanie poza-poznawcze: moralny ład, do którego doprowadzić ma ludzką duszę, przyczyniając się równocześnie do tego, by zapanował on także w społeczeństwie. Zadanie to wyraża się kolejno w pojęciach cnoty oraz sprawiedliwości. Platon odrzuca ugruntowane w kulturze greckiej rozumienie *eudajmonii* jako stanu szczęśliwości wynikającego z posiadania dóbr takich jak zdrowie, sława czy pomyślność, postulując jej bardziej złożone ujęcie – jako kompleksowego dobrostanu człowieka.

Płaszczyzną, w obrębie której taka redefinicja *eudajmonii* staje się możliwa, jest dokonujące się na przestrzeni kilku dziesięcioleci przejście od pojmowania cnoty jako biegłości w zakresie kompetencji składających się na pełnioną w społeczeństwie rolę do bardziej złożonego jej ujęcia – jako doskonałej wewnętrznej i zewnętrznej integracji człowieka w aspektach behawioralnym, kognitywnym i moralnym (zarówno w wymiarze indywidualnym – całość osobowości – jak i wspólnotowym).

Dzięki Sokratesowi ludzkie życie otrzymało postać zrozumiałej, sensownej całości[16]. Świat uzyskuje odtąd swój sens dzięki temu, że udziela mu go bogate weń życie. Roztropność (troska o duszę, „aby była najpiękniejsza") i prawda zostają ściśle ze sobą powiązane. W ujęciu Sokratesa pojęcia te opisują najbardziej pożądany stan naszej duszy, do którego wszyscy powinni zmierzać (dobrostan, zdrowie). Istotą zaś tego najlepszego stanu jest cnota (*areté*) rozumiana jako wewnętrzna i najwyższa wartość (dobro) człowieka. Utrzymując i ugruntowując tę więź w szczególnej koncepcji ontycznej struktury rzeczywistości, filozofia Platona ujawnia swój terapeutyczny sens. To terapia, której punktem początkowym jest rozpoznanie trapiącej człowieka dolegliwości. Filozofowanie zaś okazuje się wobec tego w pierwszym kroku działaniem krytycznym, wyrażającym się w pytaniu o możliwość podążenia jej szlakiem, *protreptyką*, która pobudzić ma do zdrowej przytomności i wskazać kierunek dalszej wędrówki. Sam filozof natomiast, tę jej część mający już za sobą, przypomina lekarza, który nie tylko towarzyszy swojemu pacjentowi i wspiera go w najtrudniejszych chwilach, ale także przysposabia do dalszej samodzielnej troski o własne zdrowie, mając na uwadze rozwój jego osobowości oraz piękno duszy, które sam musi on w sobie odnaleźć.

[16] Zob. W. Jaeger *Paideia. Formowanie człowieka greckiego* M. Plezia, H. Bednarek (tł.) Warszawa 2001 s. 598.

Wydobyć się z jaskini można wyłącznie o własnych siłach; przygotowanie potrzebne jest, by było to w ogóle możliwe, ale także po to, by chwila, w której to nastąpi, mogła stać się początkiem, a nie kresem – pierwszym tchnieniem prawdziwego życia.

* * *

Filozoficzna terapia musi mieć charakter permanentny. Jest to stały, wymagający wytrwałości i siły charakteru wysiłek, którego rezultatem nie jest wyleczenie (w oczywisty sposób pociągające za sobą zaprzestanie czynności leczniczych), lecz osiągnięcie terapeutycznej zmiany, którą trafnie oddaje wpisana w koncepcję ćwiczenia filozoficznego odmiana osobowości. Istotną wskazówkę, jak można tę „filozoficzną" chorobę człowieka rozumieć, odnajdujemy w IV księdze *Państwa*, gdzie – co niezwykle rzadkie – kwestia ta została postawiona *explicite*. Rozwijając paralelę pomiędzy rozpadającą się na trzy części duszą oraz klasami idealnego ustroju politycznego, powraca Platon do pytania o sprawiedliwość. Sokrates, odrzuciwszy poprzednio rozpatrywane tradycyjne jej ujęcie jako związanej ze zgodnością pełnionej w *polis* roli z rzeczywistą aktywnością jednostki, proponuje Glaukonowi, aby poszukać jej we wnętrzu człowieka: „sprawiedliwość wszak nie ma dotyczyć czynności [ludziom] obcych, a tylko właściwych, czyli istotnie zawodu każdego, nie pozwalając nikomu czynić innych rzeczy ani *wieloróbstwa* w zakresie dziedzin duchowych, lecz odpowiednich dla każdego, trafnie nadając i kierując nim samym oraz kształtując i czyniąc go sobie przyjaznym" (*Państwo* 443 d, tł. M. Wesoły). W dalszej części tego fragmentu następuje bardziej szczegółowa charakterystyka sprawiedliwości. Sokrates porównuje stan duszy człowieka sprawiedliwego do ładu panującego w dobrze prowadzonym gospodarstwie: „Tak [sprawiedliwy] człowiek urządził swoje gospodarstwo wewnętrzne, jak się należy, panuje sam nad sobą, utrzymuje we własnym wnętrzu ład, jest dla samego siebie przyjacielem; zharmonizował swoje trzy czynniki wewnętrzne, jakby trzy struny współbrzmiące (...), on je wszystkie związał i stał się ze wszech miar jedną jednostką (...)" (*Państwo* 443 d–e, tł. M. Wesoły).

Dokonując rekapitulacji dotychczas przeprowadzonych wątków dyskusji, Sokrates ujawnia następnie, jakiego rodzaju zależność zachodzi pomiędzy sprawiedliwością i mądrością; ich przeciwieństwa – niesprawiedliwość oraz głupota – okazują się zaświadczać o trawiącej człowieka chorobie: „Opanowany i zharmonizowany postępuje też tak samo, kiedy coś robi (...) i nazywa i uważa sprawiedliwym i pięknym każdy taki czyn, który tę równowagę zachowuje (...). Mądrością nazywa wiedzę, która takie czyny dyktuje. Niesprawiedliwym nazywa czyn, który tę jego har-

monię wewnętrzną psuje, a głupotą nazywa mniemanie, które znowu takie czyny dyktuje" (*Państwo* 443 e). Na tym jednakże Platoński Sokrates nie poprzestaje, rozpatrując następnie to, w jaki sposób stają się ludzie mądrzy i sprawiedliwi, bo co do tego, iż charakter jest rezultatem pewnego formowania, już wcześniej powzięta została zgoda. Z mądrością i sprawiedliwością rzecz ma się podobnie jak ze zdrowiem ciała, które to, co zdrowe, podtrzymuje i wzmacnia, to zaś, co przeciwne naturze – osłabia i wywołuje choroby: „postępowanie sprawiedliwe zaszczepia sprawiedliwość, a niesprawiedliwe niesprawiedliwość?" – pyta dalej Glaukona. Ten chętnie na takie ujęcie przystaje, czym prowokuje Sokratesa do bardziej śmiałych wniosków: „zaszczepić zdrowie – doprecyzowuje pierwszy z członów przeprowadzonej analogii – to znaczy nadawać ciału pewien ustrój naturalny, aby w nim wydało się i podlegało to, co z natury powinno jedno lub drugie robić, a w chorobie zaczyna się władanie i uleganie czynników cielesnych przeciw naturze" (*Państwo* 444 d). Konkluzją tej części wywodu jest propozycja, by dzielność (*areté*) człowieka rozumieć jako „pewnego rodzaju zdrowie i piękność", „dobrą formę duszy", zły charakter natomiast – jako jej chorobę, brzydotę i niedomaganie" (*Państwo* 444 e). Do tak pojętego zdrowia prowadzi „piękne postępowanie".

* * *

Wzywając, aby filozofia bardziej była *robieniem* niż (samym tylko) *mówieniem*, jakąż filozoficzną praktykę zaleca nam twórca somatoestetyki, Richard Shusterman? Niewiele więcej niż ćwiczenia oddechowe oraz doskonalenie kinestetycznej kontroli naszych ciał za pomocą ekscentrycznych metod mieszczących się gdzieś pomiędzy jogą i gimnastyką. Zdecydowanie nieufnie podchodzi Shusterman do technik zalecanych w tym wymiarze przez Foucaulta. Na pytanie, „w jaki sposób mamy stwarzać nasze wcielone Ja i troszczyć się o nie w obrębie dzisiejszej kultury?"[17], a odnosząc je w szczególności do współczesnej kultury amerykańskiej, ironizuje, wyliczając znane jej sposoby – od joggingu i diet, przez sterydy i silikonowe implanty, po „pierścienie na członek i skórzane maski"[18]. Odpowiedź, którą sam na nie daje, jest wymowna i znacząco zwięzła: filozofia to sztuka życia, która troskliwym spojrzeniem obejmuje także i nasze ciała.

[17] R. Shusterman *Somatoestetyka a troska o siebie*... wyd. cyt. s. 146.
[18] Tamże.

Pomimo iż trudno nie przystać na to, że nic nam po najpiękniejszych nawet myślach, jeżeli nie będzie im towarzyszyć piękne ciało, zdolne pięknie w-cielić je w życie, to właśnie w tej (wspólnej dla Platona i Shustermana) myśli dostrzegamy potrzebę dalszych poszukiwań. Przywołane remedia, które proponuje nam amerykański filozof, raczej nikomu, kto na serio bierze wezwanie do lepszego życia, nie wydają się wystarczające, aby taką zgodność myślenia, mówienia i działania osiągnąć. Być może, wbrew obawom zgodnie wyrażanym przez Foucaulta i Shustermana, że do Greków i ich *technik* niepodobna wrócić, antyczna kultura filozoficznego życia ma jeszcze w kwestii filozoficznych ćwiczeń wiele do zaoferowania. Ponadto, może słuszniej byłoby też – od samego początku – jako że w przeważającej mierze wokół tego obie propozycje się ogniskują (zarówno Foucaultowskie *techniki siebie,* jak i somatoestetyka), mówić o pięknie w sztuce życia (*techné tou biou*). Ponieważ jednak nie ma innego *ludzkiego* życia aniżeli to, które – wciąż przypominając o sobie rozlicznymi cierpieniami, dotykającymi zarówno naszych ciał, jak i dusz – domaga się filozofii jako terapii, pozostajemy przy pięknie w sztuce leczenia, gdyż to właśnie piękno (piękna forma *philosophikos bios*) ma być jej finalnym rezultatem.

Philosophy – Call for a Beautifull Life. Philosophical Therapy and Beauty

Presented article originates from a deep anxiety about possibility, strategy and purpose of a philosophical thinking, such activity and practice directly expressed by the Greek verb *askeo*, as well as from strongly held belief that the most considerable philosophical problem, like also the source of the most philosophers troubling heaviest torment is – in fact – philosophy by itself – especially in the aspect of its absence, paradoxically stuck together with philosophizing deeply noticed need. Starting point is A. Berleant' diagnosis of a state of separation among three Kantian "kingdoms": kingdom of knowledge, kingdom of ethics and the one of judgement, that immobilizes philosophising in its aim to makes the man a perfect human being. An essential inspiration to cope with the problem brought us an American neopragmatist philosopher and (soma-)aesthetic R. Shusterman's book *Practicing Philosophy. Pragmatism and the Philosophical Life.* Our inquiry starts with a set of directly posed and powerful questions about philosophizing, its aim and its derivable advantages. That is: What does it mean to live "philosophically"? Why is it worthy to care for a "philosophical" life (what most philosophers, beginning from Plato, strongly admit)? How to achieve life like this? And finally – whether it is a reasonable effort to strive for ones engagement into the sphere of philosophy? Premise of a proposed answer may be found in a conscientiously reed out Plato. The key is to recognize that Greek *he philosophia* should back be understood simply as a *philosophikos bios*, combined with its holistic strategy (the art of living).

Bartosz Gałązka – e-mail: bartosz_galazka@o2.pl

ANNA Z. JAKSENDER

MALARSTWO MATERII A POWOJENNE PRZEMIANY DZIEŁA SZTUKI

L'art s'adresse à l'esprit et non pas aux yeux.

Jean Dubuffet

Malarstwo materii zostało zinterpretowane w tym artykule jako punkt zwrotny w rozwoju historii sztuki po modernizmie. Na początku przedstawiono analizę traumy obecnej w malarstwie abstrakcyjnym Malewicza i Kandinsky'ego. Jak pokazano, dramat I wojny światowej jest wpisany w samą strukturę *Czarnego kwadratu na białym tle* (1915) poprzez radykalny brak figuracji, który obrazuje traumatyczną wyrwę w historii i narracji (gdyż historia zawsze rozwija się pomiędzy pewnymi przedstawieniami figuratywnymi). Następnie omówione zostały przemiany kulturowe wpisane w malarstwo materii i jego strukturę *signifiants*, co zostało zinterpretowane z perspektywy psychoanalizy Lacanowskiej. W rezultacie ukazana została paralela pomiędzy przemianami rozumienia znaku na przełomie modernistycznej i postmodernistycznej filozofii oraz ontologicznymi przemianami dzieła sztuki w malarstwie abstrakcyjnym i malarstwie materii.

W trakcie rozwoju sztuki modernistycznej w łonie malarstwa abstrakcyjnego zarysowały się dwa przeciwstawne nurty: zapoczątkowany twórczością Wassilya Kandinsky'ego nurt abstrakcji lirycznej oraz wywodzący się z eksperymentów konstruktywistów (Piet Mondrian, Theo van Doesburg) i suprematyzmu nurt geometryczny, który stał się kierunkiem dominującym w latach 1910–1945.

Według paradygmatu formalistycznej estetyki konstruktywizmu płótno miało – poprzez geometryczne podziały płaszczyzny – odzwierciedlać harmonię kosmosu. Jednakże zarówno I, jak i II wojna światowa

przyczyniły się do zachwiania wiary w wyższy porządek metafizyczny, a sztuka została postawiona przed pytaniem o rację swego bytu. „Czyż to nie okropne? Jakby mnie wyrwano ze snu. Żyłem w wewnętrznym świecie, gdzie takie rzeczy były absolutną niemożliwością. Odebrano mi moje szaleństwo. Góry trupów, okropne męki najróżniejszego rodzaju, zredukowanie kultury duchowej na czas nieokreślony (...)" – tak o wybuchu I wojny światowej pisał Wassily Kandinsky 2 sierpnia 1914 roku do Herwartha Waldena[1].

„Okno otwarte na historię" wyznaczało od czasów Leone Battisty Albertiego istotę malarstwa europejskiego, sedno reprezentacji. Historia, czyli innymi słowy pewna narracja, stanowi bowiem reprezentację, jest ponownym uobecnieniem minionych wydarzeń. Obraz od czasów renesansowego malarstwa perspektywicznego aż do malarstwa abstrakcyjnego nie był niczym innym jak „oknem otwartym na fantazmaty", w których przeglądał się jak w lustrze podmiot, konstytuując tym samym na zasadzie identyfikacji swoją tożsamość. Jak niegdyś skonstatował Wilhelm Worringer w *Abstraktion und Einfühlung*, malarstwo mimetyczne rozwijało się w czasach, gdy człowiek czuł się bezpieczny w świecie i kiedy w otwartości na zewnętrzność z upodobaniem naśladował naturę. Natomiast sztuka abstrakcyjna powstawała w kulturach naznaczonych lękiem i poczuciem zagrożenia ze strony rzeczywistości, oznaczała zamknięcie i próbę ucieczki w świat wewnętrznych wizji. Modernistyczna sztuka abstrakcyjna – która jako *abstractio* również stanowi pewną odmianę przedstawienia – rozwinęła się w momencie końca spokojnej *belle époque.* Reakcją na okropności I wojny światowej był na gruncie sztuki surrealizm. Poprzez postulat piękna konwulsyjnego wyznaczono z pełną świadomością ramy przedstawienia jako *vision du rêve*, czyli okna otwartego na senne marzenie. Piękno miało wydarzyć się w nierzeczywistej narracji, powstałej z hybrydalnych koincydencji przedstawień. Tak rozumiane piękno nie było już ujmowane z perspektywy doskonałości formalnej, tylko jako tajemniczy wykwit wewnętrznej choroby. Jak pisał w pokrewnej poetyce Bruno Schulz: „Piękno jest bowiem chorobą, (...) jest pewnego rodzaju dreszczem tajemniczej infekcji, ciemną zapowiedzią rozkładu, wstającą z głębi doskonałości i witaną przez doskonałość westchnieniem najgłębszego szczęścia"[2].

Po doświadczeniach Holocaustu nie można już było odwracać się od realności w stronę wyimaginowanych światów i abstrakcyjnych przedstawień. Sztuka nie mogła być dłużej pojmowana jako „okno na fanta-

[1] Cyt. za: U. Becks-Malorny *Wasilly Kandinsky. Droga ku abstrakcji* C. Jenne (tł.) Warszawa 1999 s. 115.

[2] B. Schulz *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą* Warszawa 2000 s. 245.

zmaty": od tak totalnego, realnego doświadczenia, jakie stanowiło Auschwitz, nie można już było się uchylić. Rzeczywistość nie mogła być dłużej przedmiotem reprezentacji, gdyż realne stało się źródłem powszechnej traumy. Filozofia, a także sztuki plastyczne i literatura stanęły przed faktem końca właściwego im języka. Artyści zostali postawieni przed pytaniem sformułowanym przez Teodora Adorna: jak możliwa jest sztuka po Auschwitz, czyli jak można przedstawić to, co niewypowiadalne, niewyobrażalne, nieprzedstawialne. Dobrym przykładem służącym eksplikacji tego problemu jest poezja Paula Celana. Wiersz *Fuga śmierci* naświetla tę kwestię niezwykle sugestywnie:

CZARNE mleko poranku pijemy je wieczór
Pijemy w południe o świcie pijemy je nocą
Pijemy pijemy
Grób kopiemy w powietrzu tam się nie leży ciasno
Człowiek mieszka w tym domu który się bawi z wężami ten pisze
Pisze gdy zmierzcha do Niemiec złoto twoich włosów Małgorzato
Tak pisze wychodzi przed dom i gwiazdy migocą przyzywa gwizdem swe psy
Gwizdem wywleka swych Żydów każe im kopać grób w ziemi
Nam rozkazuje teraz zagrajcie do tańca

Czarne mleko poranku pijemy cię nocą
Pijemy o świcie w południe pijemy cię wieczór
Pijemy pijemy
Człowiek mieszka w tym domu który się bawi z wężami ten pisze
Pisze gdy zmierzcha do Niemiec złoto twoich włosów Małgorzato
Popiół twoich włosów Sulamit kopiemy w powietrzu grób tam się nie leży ciasno

Krzyczy głębiej wrzynajcie się w glebę wy tutaj a wy tam
śpiewajcie i grajcie
Chwyta za broń u pasa i wymachuje oczy jego niebieskie
Głębiej wryjcie łopaty wy tutaj a wy tam dalej grajcie do tańca

Czarne mleko poranku pijemy cię nocą
Pijemy w południe o świcie pijemy cię wieczór
Pijemy pijemy
Człowiek mieszka w tym domu złoto twoich włosów Małgorzato
Popiół twoich włosów Sulamit ten człowiek bawi się z wężami

Krzyczy słodziej zagrajcie śmierć ta śmierć jest mistrzem z Niemiec
Krzyczy ciemniej ciągnijcie po skrzypkach a z dymem wzlecicie w powietrze
Grób wtedy macie w chmurach tam się nie leży ciasno

Czarne mleko poranku pijemy cię nocą
Pijemy w południe śmierć jest mistrzem z Niemiec
Pijemy cię wieczór o świcie pijemy pijemy

Śmierć jest mistrzem z Niemiec niebieskie ma oko
Trafi cię kulą z ołowiu trafi cię celnie głęboko
Człowiek mieszka w tym domu złoto twoich włosów Małgorzato
Psy swoje na nas poszczuje grobem obdarzy w powietrzu
Z wężami się bawi i marzy śmierć jest mistrzem z Niemiec

Złoto twoich włosów Małgorzato
Popiół twoich włosów Sulamit[3]

Celan dokonuje tu niemożliwego, mianowicie przekracza ograniczenia języka, dotyczące możliwości wypowiedzenia i zmetaforyzowania rzeczywistości, która się z tego wiersza-poematu wyłania, w tym – by posłużyć się wyrażeniem oksymoronicznym – „nieprzedstawialnym przedstawieniu". Czy nie o to waśnie chodzi Adornowi, kiedy wprost powiada, iż po tak ostatecznym przeżyciu traumy obozów i wojny nie sposób nazywać przyjaźni przyjaźnią, a poezji po prostu poezją? Otóż kwestia dotyczy właśnie samych granic, a więc i możliwości wypowiadania jako takiego, konstruowania znaczeń i symboliki dzieła sztuki. Metaforyczne „czarne mleko" jest czymś niemożliwym, a jednak syci i wypełnia wiersz Celana. Czy chodzi tu o metaforę analogiczną do „czarnego słońca", która niesie treść nie do przedstawienia w kategoriach rozumu, czy może raczej o wypełnienie formy wiersza nicością jako taką, nicością, która właśnie wylewa się poza język i poruszając nim od wewnątrz, jak *Logos* „ukrytej transcendencji", wypycha słowo ku zewnętrzu zewnętrzem „płynącym" z wewnątrz...

To wszystko pozostaje sprawą otwartą i z pewnością nie sposób wyjaśnić tego w tym artykule, którego celem jest zbadanie nieco odmiennego problemu. Należy jednak postawić pytanie, a także udzielić odpowiedzi podobnej z gruntu do wiersza Celana, bez odpowiedzi, bo zadanie pytania, które „świeci" bez odpowiedzi, jest – o czym mówi Heidegger, wypowiadając się na temat poezji metafizycznej – jedyną możliwą (choć niemożliwą) odpowiedzią. Poza tym to, jaka odpowiedź była możliwa na takie wyzwanie w sztukach plastycznych, pokazuje twórczość Anselma Kiefera, który bezpośrednio inspirował się w swym malarstwie zarówno poezją Celana, jak i myślą o sztuce Heideggera. Nawarstwienia materii malarskiej, resztki martwej roślinności, fragmenty fraz z wierszy Celana znaczą płótna Kiefera, tworząc palimpsest śladów pamięci, którego środki wyrazu wyrastają z tradycji powojennego malarstwa. Urwane cytaty, frazy i słowa znaczą płótna niczym blizny, po których, mimo że rany są wyleczone, ślady pozostają.

[3] P. Celan *Utwory wybrane* R. Krynicki (tł.) Kraków 1998 s. 25.

Po drugiej wojnie światowej musiały zatem odejść w zapomnienie światy idealne, utopie konstruktywizmu, które miały uszczęśliwić ludzkość. Abstrakcja geometryczna zeszła na drugi plan, a jej miejsce zajęło malarstwo *informel*. Tak bowiem wówczas zareagowali artyści postawieni przed paradoksalnym pytaniem, w jaki sposób ukazać to, co niereprezentowalne, niewysławialne – jak doświadczenie zła, śmierci czy cierpienia. W tym momencie refleksja filozoficzna niejako wyznaczyła bieg myśli malarskiej – warto wspomnieć w tym miejscu Martina Heideggera, Jeana Paula Sartre'a czy Alberta Camusa, którzy wyznaczali bieg abstrakcyjnej myśli artystów i teoretyków sztuki. Uobecnienie tego, co nieprzedstawialne, stało się zadaniem, które postawiła przed sobą sztuka po II wojnie światowej[4].

Totalne doświadczenie historii może tłumaczyć fakt, że malarstwo *informel* w latach pięćdziesiątych rozwijało się niezależnie na niespotykanym dotychczas obszarze, od Japonii po Amerykę Południową. Zarówno swym zastanawiającym zasięgiem, jak i transformacją obrazu *informel* wpłynął decydująco na rozwój sztuki współczesnej. Dlatego też warto zadać pytanie o przemianę, jaką przeszła sztuka po tych doświadczeniach malarskich, które wiązały się ze świadomością pytań natury metafizycznej, co dobitnie wyraził Jean Dubuffet twierdząc, iż „sztuka nie odwołuje się do oczu, ale do umysłu"[5].

Celem tego artykułu jest próba pokazania, iż malarstwo *informel*, epatując materią swych obrazów, odrzucało system reprezentacji, stanowiący od renesansu wyznacznik malarstwa europejskiego, oraz wskazało na odmienny od dominującego w filozofii modernistycznej model percepcji. Filozofię „modernistyczną" wyznacza – najprościej mówiąc – podmiotywizm jako pewien sposób ujmowania świata, zapoczątkowany przez wątpienie Kartezjusza, które rozwinięte zostało w Kantowskiej krytyce metafizyki. Chodzi tu zatem jeśli nie o tożsamość modernizmu z filozofią transcendentalną, to o uznanie tejże za podstawowy wyznacznik tak zarysowanej epoki. Doświadczenie świata wyznaczone przez filozofię modernistyczną, jak pisał Bogdan Baran, „nie jest «subiektywne», przeciwnie, jest obiektywne jak nigdy dotąd. Człowiek wcale nie zwraca się ku sobie, lecz zwraca się ku światu jako przedstawieniowości. (...) Taki świat ma charakter obiektu penetracji i opanowywania. Wszystko jest obiektem, jest obiektywne i do dyspozycji, do przedstawienia i manipulacji"[6].

---

[4] Por. L. Saltzman *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz* Cambrigde 2000.

[5] J. Dubuffet *Positions anticulturelles* [w:] tegoż *L'homme du commun a l'ouvrage* Paris 1973 s. 68. Jeśli nie zaznaczyłam w tekście inaczej, tłumaczenie moje.

[6] B. Baran *Postmodernizm* Kraków 1992 s. 72.

Materia jako bezforemne tło, z którego wyłaniają się rzeczy, czy – jak wyraziłby się Georges Bataille – materia „pożerająca formę" po raz pierwszy właśnie w XX wieku, wieku wszelkich „totalizmów" i „końców" – totalizmu wojny i śmierci, końca czasu i historii (Alexandre Kojève), formy (Jean Dubuffet), człowieka (Michel Foucault, Francis Fukuyama), podmiotu i autora (Rolad Barthes) – przestała być reprezentowana w obrazie za pomocą wartości wzrokowych. Została natomiast zaprezentowana sama w sobie, synestezyjna, niepodporządkowana perspektywie czy rygorowi obrysu i kompozycji, który stanowił od czasów Albertiego wyznacznik formy porządkującej i totalizującej.

Odczytanie sztuki lat pięćdziesiątych XX wieku jako podważającej modernistyczną tradycję stoi w opozycji do koncepcji malarstwa abstrakcyjnego, którą wykreowała krytyka Clementa Greenberga, odwołująca się do Kantowskiego formalizmu. Odczytana z odmiennej perspektywy sztuka abstrakcyjna z połowy XX wieku nie wpisuje się w wyznaczniki kompozycji *all-over*, którą Greenberg postulował jako szczyt rozwoju modernistycznego malarstwa autonomicznego i wyzwolonego. Krytyka Michela Tapié ukazała już w latach pięćdziesiątych schyłek myślenia awangardowego (wywodzącego się z Kantowskiego ujęcia geniuszu artystycznego), które prowadziło do wynajdywania coraz to nowych „-izmów" dla opisania formalnych „wynalazków".

W filozofii podobne tendencje w myśleniu zaistniały wraz z fenomenologią i egzystencjalizmem, które opisywały źródłową otwartość i wieloznaczność ludzkiej sytuacji bycia-w-świecie. Refleksja Bataille'a, rozwijająca się wokół pojęcia „bezformia" i „niskiego materializmu", następnie inspirowana psychoanalizą myśl estetyczna Gastona Bachelarda, która opisywała wyobraźnię materialną, czy w końcu odkrycie przez Maurice'a Merleau-Ponty'ego znaczenia fenomenu cielesności oraz jego fenomenologia percepcji tylko w ogólnej mierze ukazują zrywające z idealizmem materialistyczne tendencje pokolenia lat trzydziestych w filozofii francuskiej. Jest to zaledwie wierzchołek góry lodowej na oceanie refleksji zmierzającej w tym kierunku.

W sztuce to właśnie „materia bezforemna", często wyrażana jedynie za pośrednictwem gestu, „prezentowała" ludzką obecność w świecie, zapośredniczoną w cielesności, przeciwstawiającą się dystansowi i ponadczasowej wizji percepcji, jaką narzucało widzenie perspektywiczne. A to dlatego, że reprezentację rozumiemy jako „re-prezentację", a więc wyraz pochodzący od źródłosłowu *re-presentatio* 'powtórne przedstawienie', albo wywodzące się bezpośrednio z filozofii Kartezjusza, twórcy *modernitas*, przed-się-stawienie, wiążące się z *sub-jectum*. Materia w klasycznej sztuce i estetyce, podporządkowana formie ujednolicającej i totalizującej, po drugiej wojnie światowej po raz pierwszy została ukazana

sama w sobie, nie wskazując na nic poza sobą, stała się nietransparentna. Różnica pomiędzy tłem i figurą, znakiem i znaczeniem, formą i materią zaczęła się zacierać i wkraczać na pole nowych, twórczych możliwości.

Dobrym tego przykładem jest całkowita zmiana relacji między *signifiant* a *signifié* w obrębie znaku. U Ferdynanda de Saussure'a między tymi elementami zachodziła jasna relacja przylegalności (sensu). Zmiana nastąpiła u Jacques'a Derridy, Gilles'a Deleuze'a czy Jacques'a Lacana: między konstytutywne elementy znaku wprowadzona została „różnia", *differance*, która przekreśliła możliwość jasnego odczytywania sensu, dając tym samym początek „niewyrażalnemu", Innemu (Emanuel Lévinas), chaosowi, „ranie", „szczelinie" (Georges Bataille), czy w końcu temu, co „diabelskie" (Jacques Derrida). Dlatego też *informel* można rozpatrywać jako niekończącą się grę z prezentowalnością, zabawę w znaczące, „dzieło otwarte" rozumiane w sposób, w jaki użył tego pojęcia po raz pierwszy Umberto Eco. Antycypując przemiany, które zaszły w latach osiemdziesiątych w filozofii francuskiej[7], *informel* okazuje się zapowiedzią postmodernistycznej myśli różnicującej i oddającej ponowoczesny świat „chaosmosu"[8].

Matter Painting and the Shifts in the Ontology of Art after World War II

Matter painting is interpreted in this article as a turning point in the development of the art history after modernism. We start from the analysis of the trauma that is depicted in the abstract painting of Malewicz and Kandinsky. The drama of the World War I is presented in the structure of "Black Square on the White Field" (1915) because of its radical lack of the figuration, that shows the traumatic gap in the history and narration (as history develops always between the representations of certain figures). Then we turn to the cultural shifts inscribed in the matter painting and its structure of the *signifiants*, and interpret it in the terms of Lacanian psychoanalysis. Finally, we conceive of a parallel between the shits in the notion of sign in the modern and postmodern philosophy and the ontological changes of the work of art in abstract and matter painting.

Anna Z. Jaksender – e-mail: an.art.ia@wp.pl

[7] Świetną tego lekcją jest dzieło Vincenta Descombes'a, *To samo i inne, 45 lat filozofii francuskiej*, w którym autor ukazuje wszelkie fluktuacje zachodzące w myśli od lat 30. do 60. XX wieku.

[8] Terminu „chaosmos" użył po raz pierwszy Deleuze.

TOMASZ MISIAK

AKSJOLOGICZNY WYMIAR WSPÓŁCZESNEJ REKONFIGURACJI *AISTHESIS*

Tradycyjna estetyka odnosiła się wyłącznie do sfery sztuki. Starając się odpowiedzieć na pytanie o istotę sztuki, piękna i przeżycia estetycznego, nie podejmowała zagadnień związanych z innymi niż sztuka wymiarami estetyczności. Radykalne propozycje XX-wiecznej awangardy oraz coraz większa rola mediów i technologii we współczesnej kulturze doprowadziły do poszerzenia jej przedmiotu badań. Współczesna estetyka otwiera się na to, co estetyczne w najszerszym tego słowa znaczeniu. Interesuje ją zatem nie tylko sztuka, ale także codzienna rzeczywistość, która podlega procesom estetyzacyjnym, przede wszystkim jednak relacje pomiędzy sztuką a różnorodnymi sferami rzeczywistości.

Jedną z konsekwencji tych przeobrażeń jest zakwestionowanie tradycyjnej hierarchii zmysłów ze wzrokiem na jej szczycie. Estetyczno-filozoficzna tradycja wywyższała wzrok. Wskazuję powody tego wywyższenia oraz propozycje alternatywne. Jak zauważają omawiani przeze mnie krytycy współczesnej kultury, przeciwwagą dla hegemonii widzenia i obrazu może okazać się słuch i dźwięk. Opisuję metaforykę wiązaną z widzeniem i słyszeniem oraz wizje świata, jakie za nimi stoją.

Widzimy to, co chcemy. Wystarczy, że odwrócimy głowę, a zobaczymy coś innego. Obserwowane przez nas obrazy znajdują się zawsze naprzeciw. Inaczej jest z dźwiękami: rozpościerają się wokół nas, stwarzając poczucie bycia wewnątrz pewnego uniwersum. Możemy też nie widzieć. Gdy czujemy potrzebę oddzielenia się od obrazu, zamykamy oczy. Nasze powieki stanowią niewyczerpalną gwarancję dystansu. Inaczej jest z uszami: nie mamy na nich odpowiedników powiek, umożliwiających oddzielenie się od dźwięku.

Te podstawowe doświadczenia – z jednej strony konfrontujące nas z pewnym stałym *continuum* dźwięku, od którego w naturalny sposób nie możemy się oddzielić, z drugiej zaś podkreślające niejednorodność naszego zmysłowego uwarunkowania oraz odsłaniające możliwe w tych ramach interakcje – stanowiły bezpośredni impuls do podjęcia problematyki będącej przedmiotem niniejszego artykułu. Przenikają one zarówno filozoficzne próby budowania epistemologicznych metafor związanych z naszym myśleniem oraz doświadczaniem świata, jak i artystyczne projekty przebudowy standardowych sytuacji poznawczych, nad którymi pochyla się estetyka.

Dlaczego zmysłowość stała się ponownie ważnym dla estetyki problemem? Między innymi z racji dokonującej się współcześnie rekonfiguracji *aisthesis*, która prowadzi do zakwestionowania ustalonej przez tradycję filozoficzną hierarchii zmysłowości z widzeniem i obrazem na jej szczycie. Wywyższenie to, pozwalające współcześnie mówić o tradycyjnej hegemonii widzenia czy „okcydentalnym okulacentryzmie”[1], zepchnęło problematykę innych zmysłów na margines teoretycznego zainteresowania oraz, co ważniejsze, doprowadziło do określonej aksjologicznie, jednostronnej wizji człowieka i jego relacji ze światem, w tym także ze sztuką.

Poniżej zakreślę dwa obszary związane z tą problematyką. Pierwszy wyznaczony będzie przez pytania o przyczyny i konsekwencje tradycyjnego uprzywilejowania wzroku i obrazu: jakie cechy związane z widzeniem stanowiły podstawę tworzenia metaforyki wizualności oraz do czego ta metaforyka odsyłała; co kryje się za stwierdzeniami o hegemonii widzenia czy okulacentryzmie panującym w tradycji filozoficznej, i wreszcie, dlaczego inne zmysły nie mogły stanowić poważnej przeciwwagi dla tradycyjnego uprzywilejowania widzenia i w konsekwencji zepchnięte zostały na dalszy plan teoretycznych rozważań? Obszar drugi zakreślony został natomiast przez pryzmat pytań dotyczących współczesnych prób rekonfiguracji tradycyjnego modelu zmysłów. Jednym ze sposobów takiej rekonfiguracji jest akcentowanie roli innych zmysłów i budowanie w oparciu o nie metafor oddających nasze bycie w świecie. W tym kontekście interesował mnie będzie przede wszystkim słuch. Pytania byłyby więc takie: czy słuch także posiadał w tradycji swoją metaforykę, w oparciu o którą budowano alternatywne wizje świata; czy metaforyka ta może być aktualna i wykorzystana współcześnie jako remedium na wzrokocentryzm? Wskazane obszary nie będą występowały oddzielnie. Ich wzajemne przenikanie ma sugerować niemożliwość wytyczenia ścisłych granic

[1] Zob. M. Jay *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Though* Berkeley – Los Angeles – London 1994.

pomiędzy wielorakimi sferami zakreślanymi przez aktywności naszych poszczególnych zmysłów, co więcej, ma być znakiem oddającym przekonanie, wedle którego nie da się arbitralnie ustanowić jakiejś jednej, niezmiennej hierarchii zmysłowości.

Tradycja ustanawia nas istotami pięciozmysłowymi. Co jednak jeszcze bardziej znamienne, kolejność tego „kwintetu" nie jest przypadkowa. Konsekwencją tradycyjnego podejścia do problematyki zmysłowości było bowiem ustanowienie określonej hierarchii zmysłów z uprzywilejowanym miejscem widzenia na jej szczycie. O ile dotyk, zapach i smak zostały zdecydowanie zepchnięte na dalszy plan filozoficznej refleksji, to jedynym zmysłem mogącym stanowić przeciwwagę dla hegemonii widzenia wydawał się słuch ze swoim bogactwem odniesień i możliwych metafor. Jednak próby bliższej charakterystyki oraz określenia roli słyszenia przez długi czas nie były podejmowane (poza tymi propozycjami, które rozpatrywały słuch w perspektywie biologicznej – zwracając uwagę na jego rolę w procesach adaptacyjnych, związanych z gatunkowym przetrwaniem – czy też w perspektywie kognitywistycznej). W ostatnich dziesięcioleciach pojawiają się pewne propozycje, mające na celu rozpoznanie głównych motywów prymatu wizualności i oddalenia audytywności w szerszej perspektywie filozoficznej. Podejmowane są także próby wskazania konsekwencji czynionych w tych ramach ustaleń i propozycji alternatywnych. Kolekcja tych wątków stanowi interesującą próbę wyznaczenia takiej drogi przez historię myśli, na której drogowskazy odbierane byłyby słuchowo. Okazuje się bowiem, że w morzu rozmaitych punktów widzenia znajdują się także wyspy ulotnych rezonansów.

Zadaniem, jakie sobie postawiłem, jest wskazanie na metaforykę wiązaną z widzeniem i słyszeniem oraz na cechy z nimi związane, które tę metaforykę wzbudzały w tradycji filozoficznej. Już wstępnie warto zauważyć, że jednym z podstawowych motywów dominacji widzenia w tradycji filozoficznej jest przekonanie o możliwości wskazania analogii zachodzących pomiędzy procesami myślenia i widzenia. Hanna Arendt, śledząc podejmowane na przestrzeni wieków filozoficzne i poetyckie próby stosowania metafor mających odsłonić istotę myślenia, zwraca uwagę na dominujące w historii zachodniej metafizyki i teorii prawdy pierwszeństwo oglądania spośród różnorodnych form naszej zmysłowej aktywności[2]. Wzrok stał się podstawową metaforą filozoficzną z racji narzucającego się podobieństwa dwóch procesów: relacji pomiędzy okiem a widzianym przedmiotem oraz pomiędzy umysłem a przedmiotem myślanym, a także z uwagi na podobny w obu przypadkach rodzaj

[2] Zob. H. Arendt *Filozofia i metafora* H. Buczyńska-Garewicz (tł.) „Teksty" 1979 nr 5 (47) s. 170.

oczywistości. Spośród tych cech przypisywanych wzrokowi, które skłaniały do uznania go za odpowiednią metaforę ustanawiającą model dla myślącego umysłu, najczęściej zwraca się uwagę na występujący podczas aktu widzenia dystans pomiędzy podmiotem a przedmiotem. Dystans ten, ustanawiając pojęcie obiektywności, jest zarazem gwarantem niezależności podmiotu i przedmiotu względem siebie. Podmiot stojący naprzeciwko przedmiotu, nienarażony na jego bezpośrednie oddziaływanie, niepokojony przez przedmiot, zdolny do uchwycenia tego, co niezmienne i stale obecne, to ideał wypracowany na bazie analogii pomiędzy widzeniem a myśleniem już w starożytnej Grecji.

Pomimo to napięcie między wzrokiem i słuchem wielokrotnie powracało w historii myśli i obecne jest także dzisiaj, zwłaszcza wówczas, gdy mówimy o audiowizualnym charakterze współczesnej kultury. Jakie zatem racje stały za wywyższeniem widzenia? Poniżej wskażę na wybrane mitologiczne i filozoficzne przykłady odsłaniające drogę tego pytania.

Mit o Narcyzie i Echo jako przedfilozoficzne ustanowienie modelu hierarchii zmysłów

Podstawowe zależności pomiędzy wzrokiem i słuchem można odnaleźć w metaforyce mitologicznych postaci Narcyza oraz Echo. I choć metaforyka związana z pierwszą z nich wykorzystywana była głównie w dyskursie psychoanalitycznym – jako przykład destrukcyjnych tendencji związanych z egoistycznie zabarwioną miłością własną – to pokłady znaczeniowe tej opowieści są bogatsze. Co ciekawe, współcześnie pamiętamy właśnie o Narcyzie, zapominając o Echo, bez której opowieść ta byłaby niepełna, a sam Narcyz nie byłby tym, kim był.

Uosobieniem echa w greckiej mitologii była nimfa, która z powodu beznadziejnej, niespełnionej miłości do Narcyza zaczęła stopniowo znikać, aż został po niej jedynie głos. Narcyz z uporem odrzucał jednak względy młodej boginki, gdyż bez reszty przyciągało go własne lustrzane odbicie. W konsekwencji zmarł z niezaspokojonej tęsknoty do swojego wizerunku, a po śmierci bogowie zamienili go w kwiat.

Po Echo i Narcyzie pozostały zatem zaledwie głos i kwiat. Ale głos i kwiat to także dźwięk i obraz, a z drugiej strony: słuch i wzrok. Nacisk na jedną ze stron owej dychotomii podczas naszego odnoszenia się do świata wpływać musi w konsekwencji na sposób jego odbioru. Z opowieści tej przenika konieczność wyboru: pomiędzy głosem i kwiatem, a więc dźwiękiem i obrazem, słuchem i wzrokiem. Historię tę można potraktować jako jeden z pierwszych przykładów obsesji wiązanych

z widzeniem oraz tendencji do wywyższania jednego zmysłu nad inny, w tym przypadku wzroku nad słuch. W kontekście tego mitu zastanawia także, dlaczego do dzisiaj o Narcyzie mówimy i myślimy jako o osobie, budując w odniesieniu do niej osobowościowe metafory, natomiast echo jest dla nas już tylko akustycznym zjawiskiem. Dlaczego zapomnieliśmy imienia Echo?

Narcyz potwierdza swoje imię gestem odrzucenia, jego osobowość budowana jest w oparciu o niezaangażowanie, alienację i ściśle wyznaczoną granicę. Myślimy o nim jako o podmiocie, gdyż widzimy konkretną, wyróżnioną ze świata postać. Echo stopniowo gubi swoje imię, ponieważ do końca nie chce wyrzec się swego zaangażowania. Myślimy o Echo jak o echu, gdyż jej postać stopiona zostaje z otaczającym światem. Obraz – wyraźny i namacalny – jest możliwy do zlokalizowania, uchwytny; dźwięk – w swojej ulotności – jawi się jako niedookreślony, bo wpisany w skomplikowaną sieć odniesień i zależności. By wskazać Narcyza, musimy stanąć naprzeciw niego lub jego odbicia; by rozpoznać Echo, musimy znaleźć się wewnątrz jej oddziaływania.

Podobnie mit ten zostaje odczytany przez Wolfganga Welscha. Historia Narcyza może być, jego zdaniem, rozumiana jako archetypiczny przykład człowieka, który odrzucił możliwość słuchania na rzecz patrzenia. Zdaniem Welscha, „mit o Narcyzie stanowi (...) podwójną metaforę przywileju widzenia i pogardy dla słyszenia wraz z ich śmiertelnym następstwem. Obwieszcza Zachodowi zabójczość widzenia, które chce tylko widzieć, a wobec słyszenia zachowuje się jak ślepiec”[3]. Widzenie jawi się w tym kontekście jako jednostronny drogowskaz, którym podążała filozofia od czasów Platona. Rezygnując ze słyszenia, odcięliśmy się od świata, ustanawiając w ten sposób swoje uprzywilejowane względem niego miejsce. Stając się jego panami i władcami, zagubiliśmy możliwość symbiotycznego z nim współuczestnictwa.

Aktualność mitu o Narcyzie i Echo została też niespodziewanie potwierdzona ze strony filozofii mediów. W odniesieniu do problemów związanych z kulturowymi kontekstami współczesnych praktyk audiowizualnych mit ten odczytany został przez Marshalla McLuhana jako przestroga przed niebezpieczeństwem, które niosą wszelkie środki przekazu. Zdaniem autora *Zrozumieć Media*, nie możemy naśladować Narcyza, który „zahipnotyzowany własną istotą, amputowaną i powtórzoną w nowym kształcie nowego środka technicznego”, nie dopuszcza do siebie myśli, że „środek techniczny mógłby spełniać jakąkolwiek inną rolę poza

[3] W. Welsch *Na drodze do kultury słyszenia?* K. Wilkoszewska (tł.) [w:] *Przemoc ikoniczna czy nowa widzialność?* E. Wilk (red.) Katowice 2000 s. 65.

dodawaniem samego siebie do tego, czym już obecnie jesteśmy”[4]. Albowiem „środek jest przekazem”. Jeżeli chcemy sprawować kontrolę nad środkami przekazu (dzisiaj o wiele bardziej skomplikowanymi niż lustro czy też tafla wody, nad którą pochylał się Narcyz) oraz umieć przewidywać konsekwencje ich działania i możliwości koegzystowania, powinniśmy unikać „stanu podświadomej hipnozy Narcyza” i zwracać większą uwagę na swoiste dla każdego poszczególnego medium technologiczne formy zapośredniczenia, które angażując określone zmysły, niepostrzeżenie wpływają na nasze formy zachowań i sposoby partycypacji kulturowej.

Przestrogi zarówno Welscha, jak i McLuhana przez długi czas nie zostały jednak wysłuchane. Z Narcyza wszak pozostał kwiat wabiący swoją namacalnością, w przeciwieństwie do ulotnego dźwięku głosu Echo. W ten sposób, podkreślają badacze, prymat widzialności został potwierdzony już na poziomie myślenia mitycznego i wyznaczył drogę rozkwitu późniejszej zachodniej filozofii.

Niesłyszalna muzyka sfer

Przedkładanie w tradycji filozoficznej metaforyki związanej z widzeniem nad metaforykę budowaną w oparciu o inne zmysły nie było wyjątkowe. Pitagoras jest tutaj klasycznym przykładem filozofa, który akcentował wagę dźwięku, choć niekoniecznie słuchu. Jedną z najbardziej znanych, najczęściej przywoływanych i oryginalnych koncepcji tamtego okresu jest pitagorejska harmonia czy też muzyka sfer. Zdaniem pitagorejczyków, w świecie przejawia się naturalna harmonia, będąca konsekwencją wydobywanych przez poruszające się gwiazdy dźwięków. Harmonijne dźwięki poruszających się gwiezdnych sfer stanowiły dla pitagorejczyków element porządkujący kosmos na poziomie makro, jak też wpływały na jego mikroodwzorowanie w ludzkiej duszy. I chociaż koncepcja harmonii, będąca wyrazem zjednoczenia przeciwieństw, miała dla pitagorejczyków przede wszystkim charakter metafizyczny i zarazem bezpośrednio niesłyszalny, to jednak właśnie w muzyce (oraz w spokrewnionej z nią matematyce) ujawnia się głębsza natura harmonii i liczby. Muzyka, poprzez swą matematyczną naturę, odzwierciedla harmonię uniwersalną. Pojęcia harmonii czy też „zestrojenia” posiadały zatem dla pitagorejczyków powszechne, kosmiczne znaczenie.

[4] M. McLuhan *Wybór tekstów* E. McLuhana, F. Zingrone (red.) E. Różalska, J.M. Stokłosa (tł.) Poznań 2001 s. 217.

Wkrótce intuicji tej nadano jednak inne zabarwienie. Dla Platona uosobieniem muzyki sfer były Syreny, których śpiew zwabia marynarzy w niebezpieczne rejony. Jednak filozof nie był obojętny na problemy związane z dźwiękiem i muzyką. Niemalże w każdym Platońskim dialogu roztrząsany jest jakiś problem muzyczny. Pomimo to wielu badaczy zgadza się, iż to właśnie w filozofii Platona wizualny model świata osiągnął swój najpełniejszy wyraz. Droga człowieka została jasno określona: od ciemności jaskini, przez światło dzienne, do samego źródła światła – słońca, które było ucieleśnieniem najwyższego dobra. Zyskując miano „idei", prawdziwe byty zostały u podstaw określone jako „przedmioty widzenia", a ich ogląd – „teoria" – miał być największym osiągnięciem ludzkiej myśli. Walter J. Ong, amerykański badacz struktur oralnych, zauważa, że „termin 'idea', forma, bazuje na widzeniu, pochodzi od tego samego rdzenia co łacińskie *video* (widzieć) i takie derywaty angielskie, jak *vision* (widzenie), *visible* (widzialny) czy *videotape* (kaseta wideo). Pojęcie platońskiej formy zostało pomyślane przez analogię do formy widzialnej. Idee Platońskie są bezdźwięczne, nieruchome, pozbawione ciepła, nie interakcyjne, lecz izolowane, nie stanowią fragmentu ludzkiego świata, są daleko ponad nim i poza nim"[5].

Na przykładzie pitagorejczyków i Platona widać, że problematyka związana z dźwiękiem uaktywnia się głównie na dwóch płaszczyznach – w sferze związanej ze sztuką i muzyką oraz w sferze rozważań metafizycznych czy epistemologicznych (rzadziej ontologicznych). U Arystotelesa rozdźwięk ten jest chyba najbardziej widoczny. Rola dźwięku jest przez niego podkreślana zwłaszcza w odniesieniu do problematyki muzycznej, natomiast nie znajduje zastosowania w metafizyce.

Podejście Arystotelesa do muzyki rozumianej jako *techne* jest zasadniczo odmienne od Platońskiego. Stagiryta nie ocenia negatywnie przyjemności, która towarzyszy słuchaniu muzyki, podkreślając jej rolę w odpowiednim wypełnianiu wolnego czasu. Filozof zwraca tu uwagę na samo słuchanie, przeciwstawiając mu wykonywanie muzyki pojmowane jako zawód, praca manualna niewchodząca w zakres wolnego wychowania; uprawianie muzyki powinno zatrzymać się, kiedy osiągnie się poziom wirtuozowski, w ten sposób wykonawcy nie zmieniliby się w rzemieślników (był to jeden z najczęstszych zarzutów kierowanych wówczas przeciwko tej dziedzinie). Najciekawsze myśli dotyczące muzyki formułuje Arystoteles w *Problemach muzycznych*, gdzie akcentuje jej walor formalny. W przeciwieństwie do Platona nie oddziela jednak muzyki od konkretnego brzmienia, zwracając uwagę na jakości dźwięku

[5] W.J. Ong *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii* J. Japola (tł.) Lublin 1992 s. 116.

i rolę zmysłu słuchu. Muzyka jest dla Arystotelesa wyrazem etosu. „Dlaczego rytmy i melodie (...) wydają się posiadać charakter moralny, podczas gdy nie jest to właściwe smakom ani nawet kolorom i zapachom? Czy nie dzieje się tak dlatego, iż są one ruchami, podobnie jak ludzka aktywność? Tymczasem działanie samo w sobie rodzi etos i oddaje charakter moralny, czego nie czynią wcale smaki i kolory?”[6]. Dźwięk różni się od innych danych zmysłowych przede wszystkim tym, że w następstwie dźwięków przejawia się ruch. Ruch zaś pośredniczy pomiędzy dźwiękiem a etosem, jest ich wspólnym elementem. Stąd u Arystotelesa w pewnym sensie wyróżniona rola słuchu, który umożliwia wychwytywanie jakości zmysłowych wyposażonych w etos.

Postawa Arystotelesa jest więc przeciwwagą do teorii Platona w kwestii problematyki muzycznej oraz – szerzej – zmysłowej. Pozwala to wprowadzić Stagirytę w poczet tych myślicieli starożytności, którzy nie potwierdzają jednoznacznie wyróżnionej roli widzenia, mimo że jego *Metafizyka* rozpoczyna się od pochwały widzenia oraz jego modelowej przydatności do intelektualnego wglądu i poznania.

Ulotność słowa

W wiekach późniejszych dychotomia wzrok–słuch domagała się rozwiązania głównie z uwagi na zagadnienie źródła naszej wiedzy o Bogu. W tym kontekście ujawnia się ona jako związana z pismem. Poza odosobnionymi przypadkami niewyrażalnych, mistycznych wizji podstawą naszej wiedzy o Bycie jest bowiem Pismo. Dlatego też z filozoficzno-teologicznych rozważań tamtego okresu prześwieca przekonanie o wyraźnej dominacji zmysłu wzroku w procesie poznawania i przyswajania boskiej oraz przyrodzonej mądrości. Już Filon z Aleksandrii głosił, iż „jak (...) w ciele kierowniczą rolę odgrywa wzrok, a we wszechświecie natura światła, tak samo w nas najdoskonalszym elementem jest rozum”[7]. Później przekonanie to zabarwił estetycznie św. Augustyn: „Oczy pozwalają nam widzieć dzienne światło i rozróżniać kształty fizycznych przedmiotów. Jest to specjalnie piękny organ naszego ciała, dlatego też znajduje się w miejscu najbardziej zaszczytnym”[8].

---

[6] Arystoteles *Problemy muzyczne* [w:] *Aristote: Problemes* t. II P. Louis (red.) Paris 1991 s. 107; cyt. za: E. Fubini *Historia estetyki muzycznej* Z. Skowron (tł.) Kraków 1997 s. 59.

[7] Filon Aleksandryjski *O niezmienności Boga* [w:] *Pisma* t. II S. Kalinowski (tł.) Kraków 1994 s. 28.

[8] Św. Augustyn *O wolnej woli* A. Trombala (tł.) [w:] tegoż *Dialogi filozoficzne* Kraków 1999 s. 573.

Uprzywilejowanie widzenia przez najbardziej wpływowych teologów chrześcijańskich w wiekach średnich można traktować jako reperkusje ustanowionego już w starożytności ideału wiedzy i związanej z nią teorii. Hans Jonas zwraca uwagę na fakt, że w greckiej *theoria* „przedmiot wiedzy jest uniwersalny, a relacja poznawcza jest 'optyczna', tzn. jest analogiczna do relacji wzrokowej podmiotu do formy przedmiotowej, której ta relacja nie narusza"[9]. Odmienne podejście zarysowane zostało w tradycji gnostyckiej, gdzie „wiedza" (*gnosis*) „dotyczy tego, co szczegółowe (...), a relacja właściwa dla wiedzy jest wzajemna, a więc bycia znanym przez podmiot i jednoczesnego samoodsłaniania się przez to, co «znane»"[10]. Jeśli zatem wiedzę grecką można, za Jonasem, określić jako „optyczną", to „wiedza" gnostycka byłaby w tym kontekście „akustyczna", tzn. analogiczna do relacji słuchowej podmiotu do formy przedmiotowej, która w tym przypadku zostaje w pewien sposób przez taką relację naruszona. Te zasadnicze różnice wymagają wyraźnego odgraniczenia „wiedzy" gnostyckiej od idei racjonalnej teorii i związanej z nią kategorii, w których rozwijała pojęcie wiedzy filozofia grecka. W pojęcie greckiej „wiedzy" wpisane zostało uprzywilejowane w terminach spekulacji i obserwacji oko, w przypadku gnostyków zaś, a także hebrajczyków, poznanie wiązało się z pewną otwartością na etyczne nakazy płynące od niewidzialnego Boga.

Możliwość słuchania oraz wiązana ze słuchem metaforyka stanowiły także istotny element dyskursu w ramach negatywnej teologii późnośredniowiecznego mistycyzmu Mistrza Eckharta. Wielopoziomowa „antropologia" Eckharta obfituje w metafory związane z naszym zmysłowym postrzeganiem, próbując przy ich pomocy przybliżyć relację, której w pełni uchwycić nie można – relację człowieka do Bóstwa. W poglądach niemieckiego Mistrza ważną rolę odgrywają sprzężone ze sobą podziały: człowieka zewnętrznego i wewnętrznego oraz „Boga" i „Bóstwa". W odniesieniu do indywidualnego bytu ludzkiego podział na jego zewnętrzną i wewnętrzną stronę umożliwia stopniowalność duchowego doświadczenia – człowiek zewnętrzny postrzega stworzenia jak stworzenia, wewnętrzny zaś jak „dar Boży". To diametralne rozróżnienie odpowiada stopniowalności pojęcia Boga: jak człowiek zewnętrzny różni się od wewnętrznego, tak „Bóg" różni się od „Bóstwa". Jedno z zadań, jakie postawił sobie Eckhart, polegało na określeniu relacji pomiędzy duszą i Bogiem oraz Bogiem i Bóstwem.

[9] H. Jonas *Religia gnozy* M. Klimowicz (tł.) Kryspinów – Liszki 1994 s. 51.
[10] Tamże.

Stosunek duszy i Boga przybliżany jest poprzez metaforę relacji zachodzącej pomiędzy zwierciadłem a słońcem[11]. Bóg i dusza mają się do siebie tak, jak słońce do zwierciadła, jak dający od otrzymującego: dusza bezustannie otrzymuje swe bycie od boskiego słońca, odbijające się w niej promienie nie są jednak w stanie unieważnić przygodnego charakteru duszy. Odnajdując w sobie ślady Boga – promienie boskiego słońca – dusza nie może ich nazwać własnymi, gdyż zarazem zdaje sobie sprawę z ich imitacyjnego charakteru. Dlatego też celem człowieka nie jest Bóg lecz Bóstwo. Termin „Bóg", jako jeden z aspektów Boga jako takiego, należy do dyskursu posługującego się kategoriami stworzenia. Porządek ten zakłada, że im więcej stworzenia mówią o Bogu, tym bardziej się On staje, gdyż jest wówczas bardziej widzialny w swym stwórczym działaniu. „Dla Eckharta jednak w Bogu jako pełni istnieje 'punkt ciszy' (niby oko cyklonu), w którym brak działania, który wszystko ogarnia i wszystko znosi w wieczności"[12]. Punkt ten to właśnie Bóstwo – Bóg w aspekcie swojej integralnej jedności, który jako Jedno stanowi ostateczny cel człowieka. Boski punkt ciszy – ideowa podstawa wszelkich stworzeń – posiada także swoje specyficzne „odzwierciedlenie" w ludzkiej duszy. Jest nim możliwość milczenia, które stanowi konieczny składnik autentycznej relacji człowieka do Jednego. Mówienie o Bogu przybiera bowiem zwykle kształt czczej gadaniny, w której ujawnia się instrumentalna, egoistyczna, nieautentyczna postawa, zagłuszająca Jego Słowa. By natomiast odkryć w sobie i należycie spożytkować tajemniczą równość pomiędzy słuchającym a Słuchanym, człowiek musi wsłuchać się w swoje milczenie. Odpowiedni słuch sprzężony z milczeniem wiąże się zatem u Eckharta z możliwością doświadczenia ciszy, w której uaktywnia się najgłębsza, na co dzień skrywana istota duszy, otwierająca możliwość połączenia z Bogiem.

Słuchanie i widzenie oraz związana z tymi procesami metaforyka posiadały też istotne znaczenie w tradycji żydowskiej. Odwołując się do żydowskiej idei Księgi, jesteśmy niejako skazani na to, by czytać, by patrzeć raczej niż słuchać. W Piśmie znajdujemy bowiem Słowo. Słowo zaś to ślad Głosu; Głosu, o którym zapomnieliśmy bądź którego niegdyś nie chcieliśmy przyjąć. Sytuację tą trafnie oddaje Jacques Derrida w eseju poświęconym twórczości Edmonda Jabesa: „Trzeba oddzielić się od życia, od społeczności i zawierzyć śladom, stać się człowiekiem spojrzenia, ponieważ głosu nie słyszy się już w bezpośredniej bliskości ogro-

[11] Mistrz Eckhart *Kazania i traktaty* J. Prokopiuk (tł.) Warszawa 1988 s. 207 (kazanie 26).

[12] J. Prokopiuk *Eckhart – mistrz życia* przedmowa do: Mistrz Eckhart, dz. cyt. s. 32.

du”[13]. To, co można usłyszeć, to zaledwie pogłos – głos słyszany z dala od jego źródła – pogłoska.

W żydowską konieczność zawierzenia śladom wpisana jest znacząca etycznie ambiwalencja. Aby bowiem odkrywać ślady, musimy mieć dostęp do przestrzeni, w której to, co widzialne, wychodzi na jaw – do pamięci; aby zaś pamięć nie stała się wyłącznie obrazem, musimy być gotowi do wsłuchania się w siebie. Widzimy to, co w pamięci dane, stąd też możemy przewidywać; słyszymy zaś niejako samą pamięć, która jako proces nie daje się ani zatrzymać, ani przewidzieć, a jej praca, jak wielokrotnie przekonywał Walter Benjamin, sprowadza się do zacierania śladów.

Wskrzeszając wątki gnostyckie, a zarazem antycypując Heideggerowskie poszukiwanie troski w obliczu bytu, Benjamin podkreśla różnice pomiędzy tradycją żydowską a kulturą grecko-rzymską. Dla tej ostatniej niezbywalnym warunkiem jest patrzenie, postrzeganie wzrokowe. Jak dalece ten warunek jest niezbywalny, świadczy teoretyczna metaforyzacja aktu postrzegania znajdująca swoje odzwierciedlenie w pojęciu *oglądu*. To właśnie postrzeganie wzrokowe jest aktem ustanawiającym najbardziej naturalną i konieczną relację podmiotowo-przedmiotową. Jest także swoistym rozdzieleniem ról na czynną i bierną oraz w pewnym sensie unieruchomieniem strony przedmiotowej. W przeciwieństwie do kultury grecko-rzymskiej dla kultury żydowskiej warunkiem takim jest słuchanie. Słuchanie, podobnie jak patrzenie, ulega zatem metaforyzacji. Staje się *wsłuchiwaniem* – czasami w głos boski, innym razem w świat czy w słowa nauczycieli, a przede wszystkim we własną duszę. Znajdując własny ton, wypowiada się w ten sposób siebie, a także to, „co” oraz „jak” się usłyszało[14].

Przywołane powyżej przykłady wykazują, że metaforyka budowana w oparciu o procesy widzenia i słyszenia okazuje się istotnym elementem zarówno w kształtowaniu się racjonalistycznej postawy filozofii greckiej, jak i późniejszej problematyki związanej z wiarą i religią. W czasach nowożytnych wzrok wykrystalizował się już bezwyjątkowo w podstawową metaforę stosowaną przez filozofów.

---

[13] J. Derrida *Edmond Jabes i pytania księgi* A. Wodnicki (tł.) „Literatura na Świecie” 2001 nr 7 s. 144.

[14] Zwraca na to uwagę m.in. Romana Kolarzowa w artykule *Wokół Benjamina. Historia, los, interpretacja* [w:] *„drobne rysy w ciągłej katastrofie...”. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej* A. Zeidler-Janiszewska (red.) Warszawa 1993.

Jasność i wyraźność

Prymat wizualności osiągnął swoją kulminację w filozofii Kartezjusza, której podstawowe kategorie konstruowane były w oparciu o cechy wiązane z widzeniem i światłem. Intelekt – podstawowa podmiotowa zdolność i zarazem norma poznawcza w kartezjańskiej filozofii – został utożsamiony z dostępnym wszystkim „światłem naturalnym" (*lumen naturalis*), a związane ze stroną przedmiotową poznania kryterium prawdziwości stanowiły na gruncie kartezjańskiego racjonalizmu „jasność" i „wyraźność". Jasność miała być gwarantem adekwatnego rozpoznania tego, co obecne, a wyraźność pozwalała na wyodrębnienie poznawanego przedmiotu z całości postrzeganych zjawisk. Jasność i wyraźność za pośrednictwem światła intelektu umożliwiały także przejście od tego, co proste, do tego, co złożone zarówno w poznającym podmiocie, jak i w poznawanym przedmiocie. W ten sposób Kartezjusz wykorzystuje cechy związane z widzeniem do określenia podstawowych czynności umysłu. Praca umysłu podobna jest do pracy wykonywanej przez wzrok, proces myślenia zbliżony do widzenia.

W filozofii Kartezjusza potwierdzenie zyskuje wielowiekowa tradycja ugruntowująca pozycję uczonego obiektywnego w stosunku do badanych faktów, który posiadł możliwość poznania świata zewnętrznego niezależnie od właściwości poznającego podmiotu. Idealny obserwator to zatem podmiot oddzielający to, co zewnętrzne, od wewnętrznej sfery doznań; to podmiot, który stwarzając dystans, podkreśla zarazem swą odmienność. Już sam źródłowy sens greckiego *theoria*, rozbudowywany w ramach nowożytnej racjonalistycznej filozofii, sugeruje pewną formę oglądu, określonego sposobu patrzenia na świat. Zdaniem wielu współczesnych krytyków, podejmujących swoje rozważania z różnorodnych perspektyw badawczych, ten „paradygmat oka" wyznacza kierunek poznania całej europejskiej kulturze.

Najważniejsze kategorie kartezjańskiej filozofii potwierdzają znaczenie widzenia w ludzkim *sensorium*. Widzenie posiada w filozofii Kartezjusza uprzywilejowane miejsce, gdyż jest zmysłem rozdzielającym na elementy i spełnia się w wyodrębnianiu oraz różnicowaniu. Ustalenia Kartezjusza stanowią także wyraźny przykład na to, jak ukształtowana na przestrzeni wieków kategoria widzialności, łącząca w sobie możliwości widzenia z możliwościami poznania, osiągnęła apogeum w nowożytności.

Bez względu na wszystkie istotne różnice pomiędzy filozofią Kartezjusza i ustaleniami niemieckiej filozofii krytycznej tutaj także fenomen światła oraz widzenie wykorzystywane były w celu wyjaśnienia istoty

ludzkiej świadomości. Immanuel Kant rozwiązuje problem jedności samowiedzy, dopatrując się istoty podmiotu w refleksji, dzięki której podmiot może ujmować siebie jako przedmiot, zapewniając w ten sposób jedność świadomości. Zarysowując proces refleksyjności, Kant odwołuje się do analogii fizykalnego procesu refleksu świetlnego. Podobnie jak promień światła odbijający się od napotkanej na drodze przegrody, tak promień świadomości może zostać zawrócony i skierowany na Ja jako obiekt. W ten sposób za pośrednictwem modelu zaczerpniętego ze świata zewnętrznego Kant dokonuje interpretacji wewnętrznego świata duchowego człowieka. W tym sensie jest to kolejny przykład metaforycznego potencjału zmysłowości. Po raz kolejny też okazuje się, że myślimy podobnie, jak widzimy. Bez metaforyki związanej ze światłem i widzeniem trudno sobie wyobrazić tradycyjne modele myślenia. Podobnie Johan Gottlieb Fichte, próbując opisać swoistą dla świadomości aktywność i jednocześnie przekroczyć teorię Kanta, odwołuje się do metafory samoświadomości jako „aktywności, której wstawiono oko". Ujęte w tym znaczeniu oko funkcjonuje na zasadzie metafory świadomości określanej „okiem, które samo siebie widzi"[15].

Negatywna diagnoza hegemonii widzenia

Uprzywilejowanie oka i widzenia posiada swoje określone znaczenie. Jacques Derrida przekonuje, że kryje się za tym charakterystyczna dla niemal całej zachodnioeuropejskiej tradycji filozoficznej dążność do podkreślania dystansu wobec przyrody. Dążność ta, poza projektem kantowskim, widoczna jest także w filozofii Hegla, gdzie „przyroda manifestuje się w świetle, widzi się, pozwala się widzieć i widzi sama siebie"[16]. Jednak Hegel podkreśla rolę zmysłu słuchu, który umożliwia unicestwienie zewnętrzności. W *Wykładach o estetyce* wyraża to *explicite*: „Słuch nie ma do czynienia z kształtem przedmiotu, barwą itd., lecz z dźwiękiem, z drganiem ciała, które nie jest procesem rozpływania się, jak tego wymagał węch, lecz tylko drżeniem przedmiotu, przy którym sam przedmiot zostaje nienaruszony. Ten ruch idealny, w którym za pośrednictwem dźwięku uzewnętrznia się niejako prosta podmiotowość, dusza przedmiotów, odbiera ucho również teoretycznie, jak oko kształt i barwę, po-

[15] Zob. M. Potępa *Koncepcja podmiotu transcendentalnego w filozofii Kanta, Fichtego i Schellinga* [w:] *Transcendentalna filozofia praktyczna* E. Nowak-Juchacz (red.) Poznań 2000.

[16] J. Derrida *Szyb i piramida* [w:] tegoż *Pismo filozofii* B. Banasiak (tł.) Kraków 1992 s. 88.

zwalając w ten sposób stronie wewnętrznej przedmiotów stać się czymś dla samej strony wewnętrznej”[17]. W perspektywie Heglowskiej dźwięk stanowi zatem utożsamianą z uwewnętrznianiem idealizację zewnętrzności, która spełnia się w zniesieniu widzialności. Zniesienie widzialności jest jednak w konsekwencji widzialności tej ugruntowaniem w idealnej płaszczyźnie życia wewnętrznego. Przedstawiając niniejszy wątek Derridowskiej krytyki, Iwona Lorenc zauważa, że „zmysłowo-przestrzenny ogląd zewnętrzności ustępuje czasowemu charakterowi wewnętrznych aktów inteligencji. U Hegla instancja ‘oka’ jedynie pozornie pozostaje na zewnątrz tych procesów. Bowiem ‘głos’ słyszalny przez ‘wewnętrzne ucho’ zachowuje coś z owego ‘widzenia’, które zostało przezwyciężone w ruchu *Aufhebung*, staje się ‘wewnętrznym okiem’, które ‘widzi’ poza czasoprzestrzenną przyrodą”[18].

Derrida podkreśla, że zarysowana przez Hegla perspektywa wyznaczona przez dychotomię wnętrze–zewnętrze została później podjęta przez Husserla, którego można postrzegać jako bezpośredniego spadkobiercę Heglowskiej metafizyki. Albowiem „spełnieniem (...) obecnej u Hegla idei ‘wewnętrznego oka’, nie różniącego się w istocie od ‘wewnętrznego ucha’, jest Husserlowska naoczność bezpośredniego widzenia w wewnętrznym życiu świadomości”[19]. Gdy zatem Husserl, w perspektywie czystych przeżyć transcendentalnych, mówi o widzeniu bądź słyszeniu, to nie jest to widzenie i słyszenie oddające naturę postrzegania zmysłowego, lecz jako czyste przeżycie świadomości procesy te odbywają się bez zmysłowego pośrednictwa. Podobnie jak u Hegla, Husserlowskie „ucho” świadomości nie różni się od „oka” świadomości, które pozwala na refleksyjne dotarcie do rzeczy samej. Jako kontynuator Kartezjusza Husserl podtrzymuje zatem hegemonię widzenia, przekonując, że w przestrzeni czystej świadomości odarta ze zmysłowości refleksyjność jest refleksyjnością, która „widzi”, przy czym jest to „widzialność” znosząca wszelki dystans i pośrednictwo oddzielające od rzeczy.

Poza ideą zakładającej dystans obserwacji wypracowany przez wieki uniwersalny model poznania utrwalił także określoną perspektywę (planimetryczną) oraz związany z nią sposób reprezentacji, co spotkało się z późniejszą krytyką, sięgającą nie tylko podstawowych założeń filozofii kartezjańskiej, ale przede wszystkim stojącej za nimi wizji człowieka, świata, a także ich wzajemnych relacji. Pomimo tej krytyki widzenie

[17] G.W.F. Hegel *Wykłady o estetyce* t. II J. Grabowski, A. Landman (tł.) Warszawa 1966 s. 52.

[18] I. Lorenc *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia* Warszawa 2001 s. 105.

[19] Tamże.

nadal traktowane było jako stojące na szczycie naszej zmysłowej hierarchii, a ponadto podkreślano jego bezpośredni związek z poznaniem. Wolfgang Welsch przekonuje, że uprzywilejowanie widzenia nadal jest obecne w dyskursie filozoficznym: „nawet w tych dziedzinach, w których w nowszych czasach doszło do zasadniczej krytyki tradycyjnych ujęć problematyki postrzeżeń, nie mogła wystąpić rewizja prymarności widzenia – tego pradogmatu tradycyjnej wiedzy o zmysłach; przeciwnie – zdarzało się ponowne potwierdzenie owego prymatu. (...) Duch sprzężony z okiem – to najbardziej tradycyjne połączenie zostało utrzymane"[20]. Zdaniem Welscha, impuls krytyczny wzbudziła dopiero filozofia XX wieku, a jednym z bardziej znaczących moderatorów tej krytyki był Martin Heidegger.

Autor *Bycia i czasu*, widząc w Platońskiej nobilitacji widzenia asumpt do instrumentalizacji bytu oraz zalążek zachodniej racjonalizacji, unieruchamiającej i zamykającej byt, podkreślał konieczność przejścia do słuchania, które ma zapewnić „troskliwe" obchodzenie się z rzeczami. Gwarantowałoby to wymknięcie się tendencjom modernistycznej techniki, traktującej byt jako stojący do dyspozycji, potencjalny produkt. Słuchanie jest też niezbędnym elementem na drodze do autentyzmu jednostki. W swoich egzystencjalnych rozważaniach Heidegger zwraca uwagę na dwa rodzaje słuchania: słuchanie, które umożliwia jestestwu „rozumiejące współ-bycie" z innymi, oraz słuchanie należące do „najbardziej własnej możliwości bycia". Istnieje jednak niebezpieczeństwo, że słuchanie pierwszego rodzaju stanie się słuchaniem „publicznej gadaniny", zagłuszającej autentyczny sposób zaangażowania w świat; wówczas należy otworzyć się na inne słuchanie, zwracające uwagę na pewne wezwanie płynące z wewnątrz. Wezwanie takie to Heideggerowskie „sumienie", które poprzez swój rezonans uzmysławia *Dasein* jego zagubienie w codzienności. „By jednak wezwanie takie mogło być usłyszane, potrzebny jest odpowiedni s ł u c h: postawa, która pozwoli je zrozumieć. Sumienie towarzyszy nieoddzielnie ludzkiej egzystencji. Ale w hałasie mowy potocznej można nie usłyszeć jego głosu. Głos sumienia wymaga więc w y b o r u takiej postawy życiowej, która pozwoliłaby go zrozumieć. Wymaga gotowości do jego usłyszenia – woli-posiadania-sumienia"[21]. Odpowiednie słuchanie pozwala zatem na wybór autentycznego sposobu bycia, przeciwstawiając się tym samym dystansującym tendencjom widzenia.

[20] W. Welsch, wyd. cyt. s. 61–62.
[21] K. Michalski *Heidegger i filozofia współczesna* Warszawa 1998 s. 155–156.

Heidegger uczulał na konieczność przeciwstawienia się panującemu od stuleci wzrokocentryzmowi. Śledząc współczesne wątki filozofii kultury, które proponują zmianę podejścia do problematyki wizualności, można zauważyć, że „w po heideggerowskiej optyce wzrokocentryzm nowoczesnej kultury traktowany jest jako jej *hybris*, jednokierunkowa droga oddalająca nas od możliwości wsłuchania się w prawdę bycia”[22]; ale filozofia Heideggera stanowi także impuls do ponownego przemyślenia problematyki związanej z widzeniem; nie chodzi bowiem o to, by nie patrzeć, lecz raczej o to, by powtórnie zacząć widzieć, by wyzwolić oko z metafizycznych uwikłań, w jakie przez stulecia zostało spętane. Chodzi też o to, by zerwać z postawą filozofii nowożytnej, która przekształciła świat w obraz oraz umożliwiła rodzącemu się wówczas podmiotowi podbój świata utożsamianego z traktowanym w sposób instrumentalny obrazem. Nowożytny, oddzielony od świata podmiot może się już jedynie w niego wpatrywać. W ten sposób Heidegger zainicjował w XX-wiecznej filozofii krytykę przywileju widzenia, traktowanego metaforycznie jako paradygmat wiedzy i poznania, która zmierzała do zrewidowania tradycyjnie ustalonych wątków na różne sposoby wykorzystujących widzenie.

W podobnym duchu Martin Jay podkreśla, że rozwój filozofii Zachodu nie może być należycie zrozumiany bez uświadomienia sobie jej częstych zależności od stosowanych na przestrzeni stuleci różnego rodzaju wizualnych metafor. Począwszy od gry cieni na ścianie Platońskiej jaskini i Augustiańskiej pochwały boskiego światła, po Kartezjańskie kategorie jasności i wyraźności oraz oświeceniową wiarę w dane ludzkich zmysłów okulacentryczne nastawienie było niezwykle rozpowszechnione w tradycji filozoficznej. Czy to w terminach spekulacji i obserwacji, czy też w procesie oświecającej iluminacji filozofia Zachodu skłaniała się do akceptacji tradycyjnie ustanowionej hierarchii zmysłowości, przez długi czas nie odczuwając w ogóle potrzeby poddania jej w wątpliwość[23]. Filozoficzne próby przynoszące ze sobą możliwość wymknięcia się „okcydentalnemu okulacentryzmowi”, a więc poznawczemu prymatowi wzroku i patrzenia, w tradycji filozoficznej zogniskowane zostały, zdaniem Jaya, wokół postaw zmierzających do detranscendentalizacji perspektywy, ponownego wcielenia podmiotu poznającego oraz przypisywania większej wartości czasowi niż przestrzeni.

[22] I. Lorenc *Emancypacja oka. Problem widzialności a status refleksji nad sztuką* [w:] *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze* T. Kostyrka, G. Dziamski, J. Zydrowicz (red.) Poznań 2004 s. 186.

[23] M. Jay *Downcast Eyes* dz. cyt. s. 186–187.

Płynąca z tych pozycji krytyka wymierzona została zwłaszcza przeciwko dokonanej przez Kartezjusza, „ojca założyciela nowożytnego paradygmatu wizualistycznego”[24], transcendentalizacji perspektywy. Zdaniem tak różnych autorów, jak Maurice Merleau-Ponty czy Fryderyk Nietzsche, w ramach kartezjańskej perspektywy wyznaczone zostało podmiotowi uprzywilejowane miejsce, umożliwiające w konsekwencji oglądanie rzeczy z punktu widzenia Boga, co doprowadziło do zniekształcenia rzeczywistych relacji człowieka ze światem. Próby detranscendentalizacji perspektywy wiązały się zatem z dążeniami do pozbawienia poznającego podmiotu przywileju ustanawiania wyłącznego i absolutnego punktu widzenia, prawomocnego bez względu na okoliczności[25].

Istotne z punktu widzenia problematyki zmysłowości okazują się zwłaszcza ustalenia Merleau-Ponty’ego, który inspirowany myślą Heideggera, skierował ostrze swojej krytyki przeciwko nowożytnej filozofii – co jednak charakterystyczne dla samego Merleau-Ponty’ego, odnosząc się przede wszystkim do ustaleń zawartych w *Dioptryce* Kartezjusza. Tam bowiem, dokonując przekształcenia widzenia w myśl, Kartezjusz pozostawił bez zmian tradycyjne podejście do widzenia, które nie jest w stanie dotrzeć do rzeczy samych, ślizgając się tylko po powierzchni.

Najpoważniejsze konsekwencje miało jednak uprzywilejowanie przez Kartezjusza perspektywy planimetrycznej, w ramach której dochodzi do spłaszczenia przedstawianej przestrzeni, będącej „siatką relacji zachodzących między przedmiotami, taką, jaką by widział jakiś trzeci świadek mojego widzenia lub geometra dokonujący jej rekonstrukcji i przelotnego oglądu”[26]. Perspektywa taka stwarza doskonale jednorodną, linearną, scalającą wszystkie możliwe punkty widzenia przestrzeń, przedstawiającą rzeczywistość „świata ujarzmionego, opanowanego całkowicie w ramach chwilowego sytemu”[27], któremu filozoficzne uprawomocnienie dawał w swoich pismach właśnie Kartezjusz; to perspektywa oddająca „nie tyle ludzkie widzenie świata, co *wiedzę o tym widzeniu*, i to wiedzę, jaką posiadałoby bóstwo nie skażone ludzką skończonością”[28].

---

[24] Tamże, s. 70.

[25] Zob. M.P. Markowski *Nietzsche. Filozofia interpretacji* Kraków 2001 s. 147. Zdaniem Markowskiego, antykartezjańska decentralizacja perspektywy w przypadku Nietzschego oznaczała „odrzucenie jednego, nadrzędnego kryterium prawdy, ucieleśnienie i usytuowanie podmiotu poznającego (...) oraz uznanie (pod nieobecność jednego i trwałego bytu) woli mocy jako jedynej możliwej ‘ontologicznej’ wykładni świata” (s. 147–148).

[26] M. Merleau-Ponty *Proza świata. Eseje o mowie* S. Cichowicz (tł.) Warszawa 1976 s. 182.

[27] Tamże, s. 185.

[28] Tenże *Ekspresja i rysunek dziecięcy* M. Ochab (tł.) „Teksty” 1978 nr 4 (40) s. 94.

Uznając siebie za istoty skończone, śmiertelne, cielesne, musimy zdawać sobie sprawę, że perspektywa planimetryczna nie odzwierciedla rzeczywistej ekspresji postrzeganego przez nas świata. Powinniśmy także zweryfikować zawarty w niej sposób reprezentacji; jeśli chcemy przedstawić nasz związek ze światem poprzez skończony intelekt, to perspektywa planimetryczna traci swe podstawy. Gdy zapominamy o naszej cielesności, otrzymujemy zachowujące dystans, pogrążone w wieczności formy, które mają niewiele wspólnego z rzeczywistym widzeniem. Gdy natomiast „chcemy dać świadectwo, a nie udzielać informacji", kiedy chcemy oddać nasz kontakt ze światem bogaty także w inne zmysłowe doświadczenia, to musimy wyzbyć się chęci wzrokowego panowania oraz zastąpić „radość z zawładnięcia światem" radością współuczestnictwa[29].

Wysiłki Merleau-Ponty'ego zmierzają zatem ku zakwestionowaniu absolutnego prymatu perspektywy planimetrycznej jako modelu poznania świata oraz związanej z nią przestrzeni euklidesowej, która wyznacza podstawowe kategorie klasycznej ontologii. Celem jest wyjście poza taką dwuwymiarową, spłaszczoną przestrzeń w stronę nieeuklidesowej przestrzeni topologicznej, w którą zamiast sieci linii prostych równoległych wpisują się związki sąsiedztwa, powinowactwa i rozwoju, a rzeczy nie jawią się jako „rozpostarte przed nami perspektywiczne widowisko, lecz jako krążące wokół nas"[30].

W opisie nieuwikłanej w planimetryczną perspektywę przestrzeni u Merleau-Ponty'ego uderza podobieństwo z doświadczeniami związanymi z procesem słuchania. To bowiem dźwięki krążą wokół nas, w przeciwieństwie do stojącego naprzeciw obrazu to dźwięki są zdolne do wzajemnego przenikania, tworząc związki sąsiedztwa, powinowactwa, strukturalnego rozwoju. Pomimo to Merleau-Ponty miał na uwadze jednak widzenie. W swojej pracy krytycznej chciał ujawnić zakorzenioną w historii myśli swoistą zmowę widzenia i myślenia. Pokazując, że tradycyjne rozwiązania problematyki widzenia wzmacniały jego zależność od myślenia, że widzenie zostało myśleniu podporządkowane, pozostając na jego usługach, można było podjąć próbę wyzwolenia widzenia oraz przysługującego mu logosu spod władzy myślenia pojęciowego: „Idzie nam o to, by na papierze utrwalić nasz kontakt ze światem, kontakt, który poruszył nasze spojrzenie, a także – przynajmniej potencjalnie – dotyk, słuch, poczucie przypadku czy losu, poczucie wolności"[31].

[29] Tamże, s. 95.

[30] Tenże *Widzialne i niewidzialne* M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc (tł.) Warszawa 1996 s. 220.

[31] Tenże *Ekspresja i rysunek dziecięcy...* wyd. cyt. s. 95.

* * *

Przywołane powyżej wątki, w których ujawniła się czyniona z różnych perspektyw typologiczna różnica pomiędzy słyszeniem i widzeniem, stanowiąca podwaliny do tworzenia rozmaitych dyskursów, odsłaniających z kolei pewne powody, dla których w tradycji doszło do wywyższenia widzenia, a także, z drugiej strony, do problematyzacji tego wywyższenia, mogą rodzić potrzebę rehabilitacji słyszenia. Należy więc postawić pytanie o charakter takiej rehabilitacji – na czym miałaby polegać i do czego się sprowadzać. W kontekście takiego pytania ponownie warto zasięgnąć opinii Welscha, który próbuje ustalić zakres proklamowanej przez pewnych współczesnych badaczy „kultury słyszenia". Zdaniem filozofa, „kultura słyszenia może być rozumiana dwojako: po pierwsze – w wielkim, ambitnym i o charakterze metafizycznym sensie może zmierzać do generalnej zmiany w naszej kulturze, ze słyszeniem jako zasadniczym wzorem pojmowania nas samych i naszego stosunku do świata; po drugie – może mieć mniejszy, skromniejszy, całkowicie pragmatyczny sens. Wówczas zmierzałaby w pierwszym rzędzie do kultywowania sfery słyszenia, naszej cywilizacyjnej sfery dźwięku"[32]. Wydaje się jednak, że obie wskazane przez Welscha tendencje przenikają się wzajemnie. W większości prac poświęconych tym zagadnieniom powtarza się przekonanie nie tyle o konieczności wszechstronnego przeciwstawienia słyszenia widzeniu, ile raczej o potrzebie zrównoważenia dysproporcji, które zepchnęły słyszenie i dźwiękowy wyraz otaczającego świata na margines teoretycznego zainteresowania. Jeśli natomiast uznamy akustyczne zacofanie cywilizacji za reperkusje tradycyjnego oddalania audytywności, to druga z wskazanych przez Welscha postaw okazuje się nawet bardziej potrzebna.

Axiological Dimension of Contemporary Reconfiguration of Aisthesis

The traditional idea of aesthetics was connected to the sphere of art. Exclusively. Radical ideas of the avant-garde of the 20th century together with the expanding role of media and technology in contemporary culture led to broadening research of aesthetics. Contemporary aesthetics is interested in "aesthetic" in the broadest sense of this word. Thus, it is focused not only on art but also it is interested in everyday reality which is the very object of aesthetic processes. Most of all, however, it is focused on the relationship between art and various spheres of reality.

[32] W. Welsch, wyd. cyt. s. 58.

One of the consequences of this changes is questioning the traditional hierarchy of senses with the sense of sight as prior. In my research I point at reasons for such hierarchy and I suggest some alternative ideas. According to the critics of the contemporary culture I mention in this work that balance to the hegemony of the sense of sight and vision may lie in the sense of hearing and sound as such. That is why I describe the metaphor connected to seeing and hearing and the vision of the world associated with it.

Tomasz Misiak – e-mail: misiak_76@tlen.pl

KRZYSZTOF MORACZEWSKI

O METAFORZE W MEDIACH NIEJĘZYKOWYCH

Artykuł poświęcony jest zagadnieniu metafory w niejęzykowych mediach komunikacji (sztukach wizualnych i muzyce). Wbrew opinii głoszącej, że metafora tego rodzaju nie jest możliwa (ze względu na jej czysto językowy charakter), historycy sztuki i niektórzy muzykologowie interpretują pewne dzieła sztuki jako metafory i odnoszą znaczące sukcesy interpretacyjne. Abu rozwiązać ten dylemat, proponowane jest nowe pojęcie metafory, oparte na Noama Chomsky'ego idei stopni gramatyczności i sugestii Jerzego Topolskiego, że idea ta może zostać wykorzystana do takiego celu.

Wprowadzenie

W książce *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury* proponowałem ujęcie komunikacyjnego funkcjonowania muzyki poprzez opozycję ekstensywnych i intensywnych semantyk, rozumiejąc przez to uporządkowane zbiory dyrektyw semantycznych, przypisujących dziełu muzycznemu jego sens komunikowany na dwa różne sposoby. Tego rodzaju opozycja domaga się odniesienia i konfrontacji z innym dualistycznym modelem komunikacji kulturowej, tj. z pojmowaniem wszelkich zjawisk komunikacyjnych poprzez opozycję metafory i metonimii. Jak wiadomo, rozszerzenie tego rodzaju opozycji, zaproponowanej przez Romana Jacobsona w ramach językoznawstwa strukturalnego, na całokształt komunikacji kulturowej dokonane zostało z punktu widzenia strukturalistycznej antropologii. Pionierski charakter miały tutaj prace Claude'a Levi-Straussa, choć w najbardziej szczegółowy sposób opracował wskazane zagadnienie

zapewne Edmund Leach. Leachowska wersja opozycji metafora–metonimia była także punktem wyjścia podjęcia problemu tejże opozycji w ramach społeczno-regulacyjnej koncepcji kultury[1], co ma dla mnie, jako badacza przyjmującego założenia tej właśnie teorii, oczywiste znaczenie.

Pytanie o metaforę i metonimię w odniesieniu do muzyki jest jednak dalekim celem niniejszych rozważań, który nie zostanie tutaj osiągnięty – zamierzam ograniczyć się jedynie do próby zarysowania koncepcji metafory możliwie adekwatnej do rozważań nad muzyką. Aby próbę taką podjąć, trzeba wykonać sporo kroków wstępnych, z których pierwszym może być szczegółowe pytanie o samą możliwość metafory w muzyce, stanowiące część szerszego zagadnienia metafory w mediach niejęzykowych. Sama możliwość istnienia metafory poza językiem bywała wielokrotnie odrzucana przez badaczy powiązanych z lingwistyką strukturalną, chociaż zdaje się nie budzić poważniejszych wątpliwości w ramach lingwistyki kognitywnej, przyjmującej koncepcję metafory George'a Lakoffa i Marka Johnsona[2]. Niestety, chęć zachowania zgodności z przyjętą przeze mnie na wstępie teorią kultury nakazuje szukania drogi innej niż wytyczana przez rozważania kognitywne.

Nie ma oczywiście możliwości, a chyba i potrzeby, aby dokonywać tutaj kompletnego streszczenia teoretycznych dyskusji wokół pojęcia metafory, bibliografia tego tematu jest zresztą olbrzymia. Wystarczy dokonać rekapitulacji kilku podstawowych kontrowersji charakteryzujących spory o metaforę oraz przypomnieć najbardziej znaczące próby ich rozwiązania. Rekapitulacja taka jest mi potrzebna między innymi po to, by usprawiedliwić próbę wykorzystania do rozważań nad metaforą w mediach niejęzykowych koncepcji gramatyczności Noama Chomsky'ego, która nie do takich celów została stworzona i której autor problem metafory zdecydowanie marginalizował – wybór tej koncepcji jest więc rzeczywiście mało oczywisty.

Metafora – kwestia nazw czy zdań?

Pierwsza klasyczna kontrowersja rozważań nad metaforą dotyczy pytania o to, czy metafora stanowi operację dokonywaną na nazwach, czy też jest kwestią dotyczącą struktury zdania, albo szerzej: wypowiedzi metaforycznej. Pierwsza opcja, by tak rzec: klasyczna, została sformułowana

[1] Por. J. Kmita *Kultura i poznanie* Poznań 1985.
[2] Por. G. Lakoff, M. Johnson *Metafory w naszym życiu* Warszawa 1988.

jeszcze w starożytności przez Arystotelesa. W *Poetyce*[3] metafora charakteryzowana jest jako trop, który polega na przeniesieniu nazwy między rodzajami i gatunkami. Znaczenie niedosłowne jest więc efektem gry z nazywaniem, która poprzez dodanie określenia „jest jak" może zostać rozszerzona do wtórnej postaci porównania. W zasadzie starożytna teoria retoryczna podąża za Arystotelesem, nie zawsze jednak przyjmuje koncepcję pierwotności metafory. Zwłaszcza w rzymskiej teorii wymowy relacje ulegają odwróceniu i to metafora jest traktowana jako skrócone porównanie – ta zresztą wersja koncepcji starożytnej wydaje się dzisiaj bardziej popularna.

Przeciwstawienie koncepcji metafory jako operacji na nazwach takiej wizji, w której postrzegana jest ona jako efekt konstrukcji zdania, zostało dokonane dopiero w dwudziestym wieku. Najpopularniejsza w tym zakresie jest koncepcja Maksa Blacka[4] z 1962 roku, ale metaforę jako sprawę orzekania, a więc operację zdaniową, określił już w roku 1936 Ian Richards w swojej *Filozofii retoryki*[5]. Ogólnie rzecz biorąc, metafora jest tutaj rozumiana jako operacja semantyczna o innowacyjnym charakterze, opierająca się na niemożności utrzymania interpretacji dosłownej, która okazuje się wewnętrznie sprzeczna. Stąd też metafora bywała wielokrotnie opisywana jako wykorzystanie sprzeczności, a nawet absurdalności (Max Black), jako „zuchwalstwo semantyczne" (Jean Cohen[6]) czy „zniekształcenie metaforyczne" (Monroe Beardsley[7]). Paul Ricoeur proponował także rozumienie metafory jako błędu kategorialnego w sensie Gilberta Ryle'a[8]. Nie ma powodu, by podtrzymywać nazbyt silną wersję przekonania o nielogiczności wyrażeń metaforycznych. Jeśli przyjmujemy taką wizję semantyki, w której każdemu wyrażeniu towarzyszą nie tylko dyrektywy semantyczne, ale także zespół założeń semantyki, tworzących tzw. przedsemantyczną charakterystykę świata, to operację orzekania metaforycznego można opisać jako eliminację tych spośród założeń semantycznych argumentu i predykatu, które wchodziłyby w logiczną sprzeczność. Odwołując się do Kmitowej analizy oksymoronu „żywy trup", rzec można, iż metaforyczny sens tej wypowiedzi rozumiemy wtedy, gdy spośród założeń semantycznych argumentu „trup" i predykatu „żywy" usuniemy te założenia, które pozostają

[3] Arystoteles *Poetyka* Wrocław 1951 s. 44.

[4] M. Black *Models and Metaphors* New York 1962.

[5] I.A. Richards *The Philosophy of Rhetoric* Oxford 1936.

[6] J. Cohen *Structure du langage poétique* Paris 1966.

[7] M. Beardsley *The Metaphorical Twist* „Philosophy and Phenomenological Research" 1962 No. 22.

[8] P. Ricoeur *Metafora i symbol* [w:] tegoż *Język, tekst, interpretacja* Warszawa 1989.

w stosunku logicznej sprzeczności (np. spośród założeń semantycznych predykatu „żywy" możemy usunąć „oddycha", a pozostawić „porusza się", zarazem eliminując spośród założeń semantycznych argumentu „trup" założenie „jest nieruchomy" i pozostawić założenie „nie oddycha"). Taka złożona operacja semantyczna – dokonywana jednak wielokrotnie intuicyjnie – generuje dopiero nowe znaczenie metaforyczne. Traktuję to jako bardziej dokładne opracowanie teoretyczne zjawiska dobrze uświadomionego przez anglosaskich teoretyków metafory: Black mówił tutaj o konieczności uwzględnienia pola skojarzeń potocznych, Beardsley – szerokich konotacji. Nie chodzi też o zanegowanie mechanizmu rozpoznawania metafory przez wrażenie „nielogiczności", ale o uniknięcie irracjonalistycznych konsekwencji (język poetycki wykracza poza logikę itp.) poprzez wskazanie, iż interpretacja metafory polega na przyjęciu takiej wykładni wyrażenia, która jest właśnie spójna logicznie.

Można tutaj postawić pierwszą tezę dotyczącą metafor w mediach niejęzykowych: po pierwsze nie sposób tu pójść za koncepcją metafory jako operacji na nazwach, gdyż mówienie o denominacji w malarstwie czy muzyce byłoby nadużyciem; po drugie, dosłowne przeniesienie koncepcji metafory jako operacji orzekania (relacja wehikuł – tenor w terminologii Richardsa czy ognisko – rama w terminologii Blacka) byłoby równie mało uzasadnione; po trzecie jednak, da się utrzymać dla mediów niejęzykowych jeden ważki wniosek płynący ze zdaniowych, semantycznych koncepcji metafory, formułowanych w kręgu anglosaskim: zastosowanie interpretacji danego wyrażenia, albo szerzej już, danej jednostki komunikacyjnej o niekoniecznie językowym charakterze, wymuszane jest poprzez nielogiczny charakter interpretacji dosłownej; inaczej sprawę ujmując, sygnałem metaforyczności jest nieprawidłowa z punktu widzenia obowiązujących konwencji struktura semantyczna (dalej podkreślona zostanie waga syntaksy w tym zakresie) danego zestawienia jednostek komunikacyjnych.

Wartość poznawcza metafory

Drugą klasyczną kontrowersją wokół metafory jest pytanie o jej wartość poznawczą. Strony sporu są właściwie te same: z jednej strony Arystoteles, przekonany o perswazyjnym charakterze metafory i stąd traktujący ją jako trop retoryczny, a z drugiej strony teoretycy anglosascy, reprezentujący semantyczną koncepcję metafory, którzy traktując ją jako innowację semantyczną, przypisują jej zdolność wnoszenia nowych treści poznawczych. Nie chciałbym wypowiadać się na temat tego

sporu, gdyż mam nadzieję, że analiza przykładów metafor niejęzykowych w plastycznych i muzycznych dziełach sztuki może wskazać, iż zależnie od celów, jakie stawia sobie artysta, metafora może mieć zarówno perswazyjne, jak i poznawcze znaczenie.

Bez wątpienia dążeniem do przezwyciężenia wspomnianych opozycji cechuje się koncepcja metafory Paula Ricoeura, przedstawiona głównie w tekstach *Metafora i symbol* i *Metafora a centralny problem hermeneutyki*[9]. Jednakże charakteryzując metaforę jako operację wewnątrzjęzykową, semantyczną, ale mogącą w ostateczności zostać opisaną w kategoriach denominacji (o ile przyjmiemy, że denominacja dokonuje się w zdaniu, a nie jest operacją na oderwanych słowach), zestawia ją Ricoeur z pojęciem pozajęzykowo zakorzenionego symbolu. Stąd też to zależność metafora – symbol, a nie metafora – metonimia skupia na sobie uwagę autora *Symboliki zła*, wpisując jego rozważania raczej w zagadnienie referencji niż sensów, raczej – w ostatecznym wymiarze – odsłaniania bycia niż badania komunikacji kulturowej. Ta odmienność celów poznawczych powoduje, że trudno byłoby mi pójść tutaj za rozważaniami Ricoeura.

Zagadnienie metafory zostało wreszcie przeformułowane w ramach lingwistyki kognitywnej w opublikowanej w 1980 roku książce George'a Lakoffa i Marka Johnsona *Metafory w naszym życiu*. Koncepcja ta została uszczegółowiona przez Lakoffa w roku 1987. Wedle niego, metafora jest operacją na tzw. domenach językowych i to operacją o charakterze syntaktycznym. Rzutowanie domeny źródłowej na domenę docelową prowadzi do udostępnienia poznawczego owej domeny docelowej poprzez wyrażenie metaforyczne. Charakterystyczne jest przy tym, że w ramach kognitywnej koncepcji metafory przyjmuje się, że domena pojęciowa opisująca doświadczenie fizyczne rzutowana jest jako domena źródłowa na domeny pojęć abstrakcyjnych lub powiązanych ze zjawiskami psychicznymi, tak więc metaforyczne użycie słownictwa opisującego nasze doświadczenia fizyczne poznawczo dopiero udostępnia sfery psychiki i abstrakcji. Nic więc dziwnego, że rzutowanie metaforyczne musi być uznane za nieodwracalne (tzw. teza o jednokierunkowości). Oczywiste jest także, że Lakoff i Johnson akcentują pożytek poznawczy, a nawet poznawczą niezbędność metafory. Kognitywna koncepcja metafory w specjalny sposób nadaje się do mówienia o metaforze w mediach niejęzykowych: tak np. znaczenie światła, jako światłości Bożej w obrazach Caravaggia, może z łatwością zostać opisane jako udostępnienie abstrakcyjnej domeny pojęciowej poprzez zobrazowanie stanu rzeczy, którego opis należy do domeny pojęciowej doświadczenia fizycznego.

[9] P. Ricouer *Metafora a centralny problem hermeneutyki* wyd. cyt.

Niemniej jednak z wykorzystaniem tej koncepcji są dwa kłopoty. Po pierwsze brak w niej wskazanego sygnału metaforyczności: na tej zasadzie dałoby się tylko tyle powiedzieć, że sztuka z definicji jest metaforą, podczas gdy taki sąd przeczy odróżnianiu w praktyce interpretacyjnej na przestrzeni stuleci metaforycznej i niemetaforycznej wypowiedzi artystycznej. Właściwie za metaforę można by uznać proces artystycznego oznaczania w ogóle. Po wtóre koncepcja ta wymaga przyjęcia pewnych wstępnych założeń o charakterze ontologicznym (np. odróżnienie domen pojęciowych dotyczących doświadczenia fizycznego i psychicznego – chociaż tutaj wystarczyłoby odróżnienie słownika mentalistycznego i fizykalistycznego, np. na wzór Davidsona) oraz epistemologicznym (założenie o uniwersalnym charakterze procesów kognitywnych). Założeniami tymi niestety nie mogę się posługiwać w dyskursie, który dąży do nieprzekraczania formalnej ontologii teoriomnogościowej, czyli przestrzegania Quine'owskiego zakazu mnożenia bytów, i który reprezentuje opcję historycystyczną.

Pojęcie metafory

Nawet pobieżny przegląd sporów wokół metafory bardziej wskazuje na mnogie problemy powiązane z mówieniem o metaforze w mediach niejęzykowych, niż podsuwa takie rozwiązania tego zagadnienia, jakie pozostawałyby w zgodzie z przyjętym przeze mnie aparatem teoretycznym. Ośmiela to do szukania rozwiązań gdzie indziej, tym bardziej że wnioski płynące z wykorzystania do rozważań o metaforze Chomsky'ego koncepcji gramatyczności nie przeczą pierwszym intuicjom, które wyłoniły się w związku z koncepcjami semantycznymi. Sam pomysł wykorzystania uwag Chomsky'ego do określenia pojęcia metafory został w zarysie przedstawiony przez Jerzego Topolskiego w książce *Jak się pisze i rozumie historię*[10], ale Topolski nie miał oczywiście powodu, by od języka przejść do mediów niejęzykowych.

Gramatyczność wyrażenia w rozumieniu Noama Chomsky'ego[11] oznacza syntaktyczną zgodność danego wyrażenia z regułami gramatyki generatywnej danego języka. Gramatyczność taka określana jest przez kompetencję językową, tzn. wiedzę niezbędną do generowania poprawnych wypowiedzi w danym języku. Inaczej sprawę ujmując, wyrażenie jest gramatyczne wtedy, gdy zostaje rozpoznane jako syn-

[10] J. Topolski *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej* Poznań 2008.

[11] Por. N. Chomsky *Zagadnienia teorii składni* Wrocław 1982.

taktycznie poprawne przez kompetentnego użytkownika danego języka. W szczególności gramatyczność wyrażenia musi liczyć się z zawartością zbioru leksykalnego, tzn. zbioru takich powiązań słownych, które są generowane przez gramatykę danego języka. Napotykamy tutaj jeden poważny problem: czy wyrażenie poprawne syntaktycznie, ale semantycznie pozbawione sensu, może być uznane za gramatyczne w sensie Chomsky'ego. Z jednej strony bowiem Chomsky sam podaje przykłady wyrażeń gramatycznych, acz bezsensownych (sławne „colorless green ideas sleep furiously"), a z drugiej włączenie do gramatyki generatywnej pojęcia zbioru leksykalnego sugeruje jednoznacznie, że pełna gramatyczność wymaga takiego połączenia syntaktycznego, które pozostaje także sensowne semantycznie. Pozostaje to w zgodzie z przekonaniem Chomsky'ego o niewystarczalności syntaksy dla charakterystyki języka.

Należy tu jeszcze dodać, że gramatyczność wyrażenia w sensie Chomsky'ego jest stopniowalna, tzn. dane wyrażenie może być przez kompetentnego użytkownika języka rozpoznawane jako mniej lub bardziej gramatyczne (tzw. *degrees of grammaticality*). Wykorzystanie inspiracji płynących od Chomsky'ego jest utrudnione ze względu na jego, podważane przez wielu badaczy, przekonanie o istnieniu nadrzędnej *Universal Grammar* i tezę natywistyczną, zwłaszcza w późniejszej postaci, którą próbował on ugruntować neurofizjologicznie. Założeń tych wolałbym nie przyjmować z tych samych powodów, z których nie chciałem pójść za Lakoffem i Johnsonem – raz jeszcze więc muszę podkreślić, że nie chodzi o niezgodę na tezy Chomsky'ego, ale o niemożliwość ich uzgodnienia z przyjętymi założeniami wyjściowymi. Chcąc więc skorzystać z inspiracji znakomitego językoznawcy, nie pozostaje nic innego, jak zaproponować zgodną z tymi założeniami interpretację czerpanych od niego pojęć, na którą sam Chomsky może nie wyraziłby zgody.

A zatem przez kompetencję językową rozumieć tutaj będę zespół wiedzy respektowanej przez użytkowników danego języka w procesie rozpoznawania danej wypowiedzi jako poprawnej lub niepoprawnej; wiedza ta może być rekonstruowana jako hipoteza interpretacyjna, wyjaśniająca przyjęcie lub odrzucenie danej wypowiedzi. Kompetencja językowa, o której pochodzeniu nie ma tu potrzeby rozstrzygać, obejmuje w szczególności gramatykę generatywną danego języka (nie ma powodu zakładać ani odrzucać jakiejkolwiek *Universal Grammar*), w tym jego zbiór leksykalny. Następnie przez zbiór leksykalny rozumieć będę taki podzbiór wyrażeń syntaktycznie poprawnych, które zarazem rozpoznawane są przez kompetentnych użytkowników języka jako poprawne semantycznie. Nawiązując do koncepcji stopni gramatyczności, można wyróżnić następujące trzy: wypowiedzi o zerowym stopniu gramatyczności (wypowiedzi rozpoznawane jako niepoprawne syntaktycznie i se-

mantycznie oraz uznawane za niezrozumiałe), wyrażenia o niskim stopniu gramatyczności (poprawne syntaktycznie, ale niepoprawne semantycznie, tzn. nienależące do zbioru leksykalnego danego języka, np. czarny śnieg) oraz wyrażenia o pełnej gramatyczności (poprawne semantycznie i syntaktycznie).

Przy takim sformułowaniu podstawowych pojęć można przyjąć proponowane przez Topolskiego rozumienie metafory jako wypowiedzi o niskim stopniu gramatyczności, ale ze specyficznym zastrzeżeniem. Otóż wyrażenie o niskim stopniu gramatyczności może być rozpoznane jako metafora albo bezsens. Podobnie też, jak sądzę, można się doszukiwać znaczeń niedosłownych w wyrażeniu o zerowym stopniu gramatyczności. Decydujący zatem wydaje się kontekst użycia owych wyrażeń. Wyrażenie o zerowym lub niskim stopniu gramatyczności napotkane np. w akcie prawnym, a więc w kontekście wykluczającym interpretację przenośną, sugeruje lub wręcz narzuca rozpoznanie takiego wyrażenia jako bezsensownego. Z kolei napotkanie go w kontekście poetyckim, a więc w kontekście uprawomocniającym interpretację przenośną, prowokuje do rozpoznania danego wyrażenia jako metafory. A zatem przez metaforę rozumiał będę dalej wyrażenie o zerowym lub niskim stopniu gramatyczności występujące w kontekście dopuszczającym interpretację niedosłowną. Wyklucza to z pola metafory tzw. metafory martwe, które są przez kompetentnych użytkowników języka rozpoznawane jako w pełni gramatyczne. Interpretację metafory będę dalej rozumiał jako proces logicznego uzgodnienia założeń semantycznych poszczególnych składników wyrażenia metaforycznego. Trzeba więc teraz zapytać, czy tak rozumiana metafora, a raczej jej definicja, może być przekształcona w sposób umożliwiający sensowne mówienie o metaforze w mediach niejęzykowych.

Metafora w niejęzykowych mediach komunikacji

Wygodnie będzie rozpocząć od przykładu sztuk plastycznych. Weźmy pod rozwagę dwa problemy artystyczne, które w tradycji interpretacyjnej traktowane byty jako egzemplifikacje znaczeń metaforycznych obrazu: romańskie wyobrażenie Ewy dłuta Giselbertusa z kościoła św. Łazarza w Autun oraz sposób traktowania światła na obrazie *Nawrócenie Szawła* Caravaggia z kościoła Santa Maria del Popolo w Rzymie. Oto kilka przykładowych zdań pochodzących z zaprezentowanej przez historyków sztuki interpretacji płaskorzeźby z Autun. „Bezprzykładna i dlatego zagadkowa postawa tej leżącej Ewy staje się jasna w świetle współczesnego

znaczenia takiej pozycji ciała. Liturgia pokutna wymagała, by pokutnik leżał krzyżem na ziemi, wsparty jedynie łokciami i kolanami. Rzeźbiarz zmieścić miał oczekiwaną od Ewy pokutę już w samym akcie uwiedzenia, co jest o tyle wątpliwe, że sama ta rzekomo 'pokutna'' postawa przypomina ruch węża, a jej kulminację stanowi uwodzicielski szept i samo spojrzenie na Adama. W ten sposób znaczenie tej pierwotnej sceny grzechu pierworodnego ulega przesunięciu w stronę jaskrawej gry zmysłów, a więc Giselbertus stara się wyrazić coś niesłychanego. Posługuje się tematem, aby prowokować tam, gdzie powinien ostrzegać"[12]. Zwróćmy zwłaszcza uwagę, że autor tej wypowiedzi, Uwe Geese, posługuje się określeniem „przesunięcie znaczenia" i podkreśla charakter ikonograficznej sprzeczności między pokutną pozycją ciała a innymi elementami przedstawienia.

Niemiecki historyk sztuki wyczulony jest zwłaszcza na metaforyczność interpretowanego przez siebie przedstawienia, która nie zawsze musi być zauważana. Świadczy o tym następująca wypowiedź Ałpatowa: „Burgundzka rzeźba wykazuje skłonność do form ekspresyjnych, a jej trochę zbyt wyszukana subtelność przypomina późną sztukę archaiczną. To właśnie tu powstały tak uduchowione i poetycko piękne postaci, jak choćby Ewa na odrzwiach w Autun, której nieco kanciasta szczupłość rożni się zarówno od posągów greckich, jak i od obfitych kształtów dziewcząt hinduskich. Ukazano ją w pozycji na pół leżącej, widocznie dlatego, by za jej pomocą wypełnić poziome pole. Wśród rozkołysanych traw i fantastycznych, obciążonych owocami, drzew wygląda Ewa jak rusałka z bajki, płynąca poprzez trzciny i rzeczne zarośla"[13]. Geese i Ałpatow, których interpretacje wybrałem tu tylko jako przykłady, różnią się przede wszystkim *implicite* przyjętym pojęciem stylu. Zdaje się, że Ałpatow pojmuje rzeźbę romańską (jako formację stylową) wyłącznie w sensie zespołu charakterystycznych relacji syntaktycznych. Syntaksa rzeźby romańskiej nie została w dziele z Autun naruszona, a więc w tym kontekście nie pojawia się sygnał metaforyczności. Nie pozostaje więc Ałpatowowi nic innego, kiedy chce określić sens przedstawienia Ewy, jak uciec się do quasi-poetyckich i dowolnych skojarzeń. Z kolei Uwe Geese zauważa, że ta syntaktycznie „poprawna" wypowiedź artystyczna stanowi poważną anomalię semantyczną: połączenie ikonografii pokuty ze zmysłowo powabnym obrazem grzechu nie należy do zbioru leksykalnego rzeźby romańskiej. Wobec tak skonstruowanego dzieła interpretacja dosłowna zawodzi, gdyż językowa rekonstrukcja sensu komunikowanego

[12] U. Geese *Rzeźba romańska* [w:] *Sztuka romańska. Architektura – rzeźba – malarstwo* R. Toman (red.) Kolonia 2000 s. 345.

[13] M. Ałpatow *Historia sztuki* t. II Warszawa 1968 s. 113.

byłaby wówczas sprzeczna logicznie. Niemiecki historyk sztuki zauważa to i konieczność przejścia do interpretacji niedosłownej nazywa „przesunięciem znaczenia", a innowację semantyczną prowokowaną przez kształt dzieła Giselbertusa trafnie, moim zdaniem, rozpoznaje, twierdząc, że dzieło to wyraża „coś niesłychanego".

Oto drugi przykład. Przywołajmy dwa zdania Karin Hellwig na temat *Nawrócenia Szawła* Caravaggia: „U Caravaggia nie jest to jednak cud, bo brakuje tu boskiej postaci obecnej na innych obrazach, przedstawiających ten temat. Boską moc zastąpił silny strumień światła"[14]. W tym przypadku jako element całości ikonograficznej niosący metaforyczne znaczenie rozpoznane zostało specyficzne przedstawienie światła, zastępującego boską obecność. Jest to zresztą wątek powtarzający się w każdej niemalże interpretacji włoskiego malarza. Sytuacja jest o tyle specyficzna, że Caravaggio dba o zachowanie pretekstu naturalistycznego w swoim ujmowaniu światła nawet tam, gdzie jak w *Powołaniu św. Mateusza* jego metaforyczność wydaje się szczególnie łatwo dostrzegalna. Sygnał metaforyczności jest tutaj złożony: nieobecność bezpośredniego przedstawienia obecności boskiej zakłóca przyjętą ikonografię cudu (nie mieści się więc w powszechnie obowiązującej martwej metaforze), naruszając spójność semantyczną obrazu, z kolei sposób posługiwania się światłem jest innowacyjny i niezgodny z obowiązującymi konwencjami stylowymi, a więc domaga się interpretacji.

Obydwa przypadki możemy potraktować następująco: niepowodzenie interpretacyjne wysiłku opartego na zestawie założeń na temat stylu artystycznego sprowokowane jest niegramatycznościami wypowiedzi artystycznej. Niegramatyczności te rozpoznane zostają jako sygnały metafory i spójność znaczeniowa dzieł zostaje przywrócona w interpretacji nadającej im sens metaforyczny.

Prowadzi to do następujących wniosków. Po pierwsze, w celu rozpoznania metaforyczności określonego przedstawienia wizualnego trzeba uprzednio dysponować opisem swoistej gramatyki (w tym dopuszczalnych związków semantycznych) sztuk wizualnych w danym miejscu i czasie. Taką zrekonstruowaną gramatykę możemy z powodzeniem nazywać stylem, rozumianym jako generatywne pojęcie stylu. Generatywny opis stylu zawierać musi charakterystykę jednostek komunikacyjnych oraz reguły ich kombinacji. Po drugie, pojawiająca się niegramatyczność (w zakresie kształtowania artystycznego lub związków ikonograficznych, czyli semantycznych) jest sygnałem metaforyczności. Po trzecie metafora jest środkiem pozwalającym interpretatorowi na przywrócenie spójności komunikacyjnej wizualnego dzieła sztuki o niegramatycznym charakterze.

[14] K. Hellwig *Malarstwo XVII wieku we Włoszech, Hiszpanii i Francji* [w:] *Sztuka baroku* R. Toman (red.) Kolonia 2000 s. 377.

Rozszerzenie rozważań nad metaforą w mediach niejęzykowych na muzykę po wszystkich tych krokach przygotowawczych staje się wykonalne. Trzeba tylko przyjąć możliwość sformułowania gramatyki generatywnej muzyki. Osobnego rozważenia domaga się pytanie o uniwersalność takiej gramatyki albo konieczność budowania historycznie zrelatywizowanych gramatyk różnego rodzaju. Dokładniej: konieczność budowy historycznie zrelatywizowanych gramatyk tego rodzaju wydaje się pewna, problematyczne jest jedynie ich uogólnienie do postaci jakiejś muzycznej *Universal Grammar*. Jej podstawą, przy obecnym kształcie badań, mogłaby być właściwie tylko psychologia kognitywna muzyki. Niemniej jednak spór o uniwersalność słyszenia wydaje się daleki od rozstrzygnięcia. Tego rodzaju gramatyka generatywna muzyki jest już zresztą na drodze teoretycznej budowana[15].

Bliskim zadaniem jednak zdaje się konieczność przebadania całego zespołu takich interpretacji dzieł muzycznych, które przyjmują możliwość metaforycznych znaczeń w muzyce, np. z kręgu różnych wersji hermeneutyki muzycznej od Kretzschmara po Dahlhausa, pod kątem ich zależności od rozpoznanych niegramatyczności. Należy spróbować udzielić odpowiedzi na pytanie, na ile interpretacja wypowiedzi muzycznej jako metaforycznej prowokowana jest właśnie przez taką niegramatyczność. Jest to zadanie ściśle empiryczne, jednak do czasu jego przeprowadzenia zmuszony jestem traktować przedstawioną tutaj koncepcję metafory w mediach niejęzykowych jako hipotezę, którą gdyby się okazało, że interpretatorzy postępują inaczej, można jeszcze oczywiście odrzucić.

Takim przykładem, na razie jeszcze dość dowolnym, ale wskazującym na sensowność owych poszukiwań, są interpretacje muzyki Arnolda Schönberga formułowane w bliskim kompozytorowi kręgu Der Blaue Reiter. Mam tu na myśli choćby sławną interpretację autorstwa Wassilya Kandinsky'ego, szukającą klucza do sensu owej muzyki właśnie w swoistych „pęknięciach" struktury czy też, mówiąc prościej, w niekonsekwencjach Schönberga co do przyjętej techniki kompozytorskiej. Analogicznie, „nieprawidłowości" muzyki Schönbergowskiej z punktu widzenia gramatyki muzyki tonalnej zdają się być motorem kontrowersyjnej interpretacji Adornowskiej z *Filozofii nowej muzyki*. Innym wreszcie przykładem może być sposób, w jaki Bogdan Pociej interpretuje symfonikę Gustava Mahlera. To tylko pierwsze z brzegu przykłady, niemniej już teraz zaznaczyć muszę, że nie interesuje mnie zupełnie kwestia prawomocności takich interpretacji. Być może rozmijają się one z tzw. „istotą muzyki". Kulturoznawca jednak dane ma tylko konkretne historyczne postaci kul-

[15] Por. F. Lerdahl, R. Jackendoff *A Generative Theory of Tonal Music* Cambridge 1983.

tury muzycznej i spór o to, czy muzyka jest raczej konstrukcją, czy też zespołem znaczeń, musi traktować jako starcie alternatywnych kultur muzycznych, których wartościowanie nie jest jego zadaniem.

Podsumowanie

Nawet przy tak wstępnym zarysowaniu ujęcia metafory jako „niegramatyczności" warto wskazać jego trzy interesujące konsekwencje, które domagałyby się osobnego opracowania. Po pierwsze, problemem pozostaje klasyfikacja niegramatyczności jako metafory bądź po prostu partactwa. Trzeba by tu wprowadzić zastrzeżenie, że rozpoznanie metaforyczności może być potraktowane poważnie tylko wtedy, gdy analiza dzieła wyklucza zwykłą artystyczną niezręczność. Niestety rozróżnienie takie nie zawsze musi być proste, czasem zaś bywa niewykonalne. O tym, jak poważne mogą to być kontrowersje, świadczy np. włoski spór o malarstwo Caravaggia na początku XVII wieku. Po drugie, co począć w sytuacji sztuki nowoczesnej, gdy coraz trudniej mówić o społecznie respektowanych konwencjach grupowych i zwartych gramatykach wypowiedzi artystycznej, a więc gdy zachodzi proces nazwany przez Kmitę destrukcją społecznej przestrzeni dzieła sztuki. Efektem tego procesu może być oscylacja między totalną metaforycznością (zamiast niegramatyczności lokalnych zupełna niegramatyczność dzieła sztuki, domagająca się interpretacji) a przekształceniem dzieła sztuki w rzecz w wyniku anihilacji kontekstu umożliwiającego odczytanie znaczeń. Warto byłoby pod tym względem rozpatrzeć np. spór o sens obrazu monochromatycznego między Malewiczem a Rodczenką czy interpretację znaczeń przypisywanych muzyce serialnej. Po trzecie, radykalnego odróżnienia domaga się problem metafory w medium niejęzykowym i metaforyczności samego językowego aktu interpretacyjnego, a więc sprawa poruszana ostatnio przez Karola Bergera. Wydaje się jednak, że Bergerowska zgoda na metaforyczność interpretacji opiera się raczej na chęci zachowania tradycyjnej opozycji rozumienie – wyjaśnianie niż na swoistym przymusie wywołanym charakterem dzieła. Przyjmując wskazaną wcześniej koncepcję rozumienia metafory, nie ma powodu zakładać, że metaforyczność wypowiedzi artystycznej wymusza metaforyczność interpretacji, ale ze względu na swój kontekstualny charakter metafora w mediach niejęzykowych rozpoznawana może być dopiero w językowym akcie interpretacyjnym.

Jak widać, kwestii otwartych pozostaje znakomita większość, tak więc droga do odpowiedzi na pytanie o możliwość ujęcia komunikacji poprzez muzykę w opozycji metafora – metonimia pozostaje bardzo jeszcze dale-

ka. Wyprzedzić ją musi nie tylko szczegółowe studium metafory, o wiele dokładniejsze niż powyższe uwagi, najpierw w odniesieniu do mediów niejęzykowych, potem w szczególnym przypadku muzyki, ale też analogiczne studia nad metonimią.

On the Metaphor in Non-linguistic Media

The article deals with the problem of a metaphor in non-linguistic media of communication (visual arts and music). In contrary to the opinion that such a metaphor is not possible (for the sake of its purely linguistic character), art historians and some musicologists do interpret certain artworks as metaphors and are significantly successful with their efforts. To solve this dilemma a new concept of metaphor is being proposed, based upon Noam Chomsky's idea of degrees of grammaticality and Jerzy Topolski's suggestion that this idea may be used in such a way.

Krzysztof Moraczewski – e-mail: kmoracz@amu.edu.pl

ROMAN NIECZYPOROWSKI

PAMIĘĆ HOLOCAUSTU W TWÓRCZOŚCI JOSEPHA BEUYSA

Nasi przodkowie wynaleźli księgi,
aby pisać w nich to, co powinno
pozostać w pamięci[1].

Jednym z podstawowych problemów w powojennej sztuce Niemiec była pamięć Holocaustu. Sytuacja polityczno-społeczna powojennych Niemiec sprawiła, że aspekt pamięci Zagłady należał i ciągle jeszcze należy do najbardziej drażliwych tematów w historii tego narodu. Nic więc dziwnego, że nawiązania do Auschwitz spotykamy również w twórczości jednego z najważniejszych artystów XX wieku – Josepha Beuysa. Tym, co zastanawia, jest fakt, iż odniesienia do problemu Holocaustu w sztuce Beuysa dostrzegają tylko nieliczni.

Pośród znanych z historii wydarzeń, które radykalnie zmieniły postrzeganie świata, Holocaust, symbolizowany przez dymiące kominy Auschwitz, zdaje się być, jak to określają Alan Milchman i Alan Rosenberg, momentem „granicznym" w dziejach cywilizacji Zachodu[2]. Jak zauważa Richard Rubenstein: „Auschwitz rozszerzyło nasze wyobrażenie o możliwościach

---

[1] Z. Bauman *Pamięć jako wyzwanie* A. Zeidler-Janiszewska (tł.) [w:] tenże *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie* Łódź 2010 s. 87.

[2] Zob. A. Milchman, A. Rosenberg *Eksperymenty w myśleniu o Holocauście. Auschwitz, nowoczesność i filozofia* L. Krowicki, J. Szacki (tł.) Warszawa 2003 s. 11 i n.; por. D. Diner *Vorwort des Herausgebers* [w:] *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz* D. Diner (red.) Frankfurt am Main 1988 s. 7; por. P. Lacoue-Labarthe *Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political* Oxford 1990 s. 45.

używania przemocy przez państwo. Poprzez doświadczenie to została pokonana bariera tego, co przez wieki było uznawane za dopuszczalne w ramach działań politycznych. Czasy nazizmu służą jako ostrzeżenie przed pokusą tego, czym z łatwością możemy się stać, stając w obliczu przytłaczającego nas w swoich rozmiarach politycznego lub gospodarczego kryzysu"[3].

W czasach, w których prawie cały Zachód pochylił się nad problemem Zagłady, w Niemczech pierwsze powojenne lata były okresem zbiorowej niepamięci. Był to czas, kiedy lata rządów Hitlera zostały całkowicie wymazane zarówno ze sfery publicznej, jak i prywatnej. W pierwszych powojennych latach ten wstydliwy w dziejach Niemiec okres nie istniał w wypowiedziach niemieckich polityków, nie było go w programach szkolnych, nie pojawiał się w prasie. Trudno znaleźć wówczas choćby ślad jakiejkolwiek refleksji poświęconej podstawowym kwestiom społecznym, związanym z udziałem w hitlerowskim systemie zbrodni i jego powszechnej akceptacji. Wydaje się, iż stan taki był wynikiem „zagłuszania" poczucia winy oraz wypierania ze świadomości i pamięci nieodległej przeszłości, która stała się narodowym tabu[4]. Sytuacja ulega zmianie dopiero w latach sześćdziesiątych, kiedy powoli do głosu zaczęło dochodzić pokolenie *Nachgeborenen* – pokolenie ludzi urodzonych podczas II wojny światowej lub tuż po niej[5]. Pokolenie to, niezwykle silnie odczuwające brzemię historii, sprowokowało po latach powojennego milczenia dyskusję poświęconą problemowi pamięci i odpowiedzialności zbiorowej za „grzechy" przeszłości. Przełomowy był tu rok 1965, w którym miały miejsce dwa symboliczne zdarzenia: 10 sierpnia przed sądem we Frankfurcie nad Menem zakończył się proces oprawców z Auschwitz[6], zaś 14 października tegoż roku Kościół ewangelicki w Niem-

[3] R.L. Rubenstein *The Cunning of History. The Holocaust and the American Future* New York 1987 s. 2. Cyt. za: A. Milchman, A. Rosenberg, wyd. cyt. s. 14.

[4] Zob. A. und M. Mitscherlich *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verheltens* München 1968.

[5] M. Bergman *Kinder der Opfer, Kinder der Täter* Frankfurt am Main 1995; A. Eckstädt *Nationalsozialismus in der „zweiten Generation". Psychoanalyse von Hörigkeitsverhältnissen* Frankfurt am Main 1989; D. von Westernhagen *Die Kinder der Täter. Das dritte Reich und die Generation danach* München 1997; G. Rosenthal *Der Holocaust im Leben von drei Generationenen Familien von Überlebenden der Shoah und von Nazi-Täter* Gießen 1997.

[6] Tzw. proces oświęcimski rozpoczął się 20 grudnia 1963. Później miały miejsce w Niemczech jeszcze trzy inne, pomniejsze procesy, z których ostatni zakończył się w roku 1976. W Polsce członkowie załogi KL Auschwitz sądzeni byli w procesach oświęcimskich w latach 1946–1953.

czech opublikował *Memorandum Wschodnie*[7]. Na marginesie zauważyć należy, iż ten niezwykle odważny, łamiący ówczesne tabu dokument wywołał w Niemczech szok o wiele większy niż burza, którą w PRL spowodował ogłoszony w parę tygodni później list biskupów polskich do biskupów niemieckich (będący swoistego rodzaju odpowiedzią na *Memorandum*).

Dla problemu przeszłości i pamięci szczególnie ważne było właśnie *Memorandum*, które złamało jedno z najważniejszych ówczesnych tabu – wyraźnie mówiło o niemieckiej winie i jej konsekwencjach. Na uwagę zasługuje fakt, iż w dokumencie tym, między innymi, znalazła się akceptacja powojennych przesiedleń ludności niemieckiej oraz uznanie polsko-niemieckiej granicy na Odrze i Nysie Łużyckiej.

Rozpoczynając na wskroś, jak się wydaje, postmodernistyczną debatę poświęconą przeszłości, *Memorandum* zapoczątkowało proces zasadniczych przemian świadomościowych w Niemczech. Interesujące jest jednak, iż wywołany w latach sześćdziesiątych problem pamięci i odpowiedzialności stał się przedmiotem niezwykle burzliwej dyskusji dopiero w latach osiemdziesiątych. Przeszła ona do historii pod nazwą *Historikerstreit* – kłótni historyków.

Na początku lat osiemdziesiątych XX wieku Ernst Nolte postawił tezę pozbawiającą Holocaust znamion wyjątkowości[8], którą poparł przykładami bezdusznego okrucieństwa radzieckich gułagów, ludobójstwa w Kambodży, eksterminacji przeciwników politycznych w Argentynie i Chile, wojny w Wietnamie, porwań o podłożu politycznym w Argentynie etc. Sprowokowany jego tekstem Jürgen Habermas zarzucił wówczas niemieckim historykom, wspomnianemu już Ernstowi Noltemu oraz Klau-

[7] *Memoriał o sytuacji wypędzonych i stosunku narodu niemieckiego do jego wschodnich sąsiadów* niemieckiego Kościoła ewangelickiego, zob. *Die Lage der Vertiebenen und das Verhältnis des deutschen Volkes zu seinen östlichen Nachbarn* Eine evangelische Denkschrift, Hanower 1965; por. W. Huber *Kirche und Öffentlichkeit* (wyd. 2) München 1990; por. W. Huber, H-R. Reuter *Friedensthik* Stuttgart 1990.

[8] E. Nolte *Zwischen Geschichtslegende und Revisionismus? DasDritte Reich im Blickwinkel des Jahres 1980* [w:] „*Historikerstreit*". *Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung* E. Piper (red.) München 1987; zob. nieznacznie zmienioną angielską wersję: tenże *Between myth and revisionism* [w:] *Aspects of the Third Reich* H.W. Koch (red.) London 1985; tenże *Vergangenheit, dienicht vergehen will* [w:] *„Historikerstreit"*... wyd. cyt. (pierwodruk we „Frankfurter Allgemeine Zeitung" Juni 6, 1986); tenże *Das Vergehen der Vergangenheit: Antwort an meine Kritiker im sogenannten Historikerstreit* Berlin 1987.

sowi Hildebrandtowi[9], Andreasowi Hillgruberowi[10] i Michaelowi Stürmerowi[11], rewizjonizm[12]. Zarzuty filozofa koncentrowały się na problemie relatywizowania zbrodni Holocaustu, co – jego zdaniem – prowadziło do odwrócenia relacji oprawca–ofiara. Szczególnie warto zwrócić tu uwagę na trywializujące wyjątkowość Holocaustu wypowiedzi Noltego[13]. W swoich poglądach Habermas nie był odosobniony – podobną opinię prezentował między innymi brytyjski historyk Timothy Wright Mason[14].

Jak zauważa Edith Wyschogrod, jednym z trwałych następstw Holocaustu jest „wtargnięcie" do dotychczasowej struktury społecznej cywilizacji śmierci[15]. Najlepiej dostrzec to można u Theodora W. Adorno, któremu przypisuje się zadanie fundamentalnego dla powojennej estetyki pytania: „Czy jest możliwa sztuka po Oświęcimiu?". Nie wdając się w tym miejscu w rozważania poświęcone oryginalnemu brzmieniu postawionego przez Adorno problemu („nach Auschwitz Gedichte schreiben barbarisch sei")[16], należy zauważyć, iż „doświadczenie Holocaustu" odcisnęło niewątpliwie na sztuce swoje piętno. Jednym z artystów, który podjął

[9] K. Hildebrandt *Vom Reich zum Weltreich: Hitler, NSDAP und koloniale Frage 1919–1945* Munich 1969; tenże *Hitlers Ort in der Geschichte des Preussische--Deutschen Nationalstaates* „Historische Zeitschrift" Vol. 217 (1973) s. 584 i n.; tenże *Das Deutsche Reich und die Sowjetunion im internationalen System 1918–1932. Legitimität oder Revolution?* „Frankfurter historische Vorträge" nr 4 Wiesbaden 1977; tenże *Das vergangene Reich: Deutsche Aussenpolitik von Bismarck bis Hitler, 1871--1945* München 2008 (I wyd. Anstalt 1995).

[10] A. Hillgruber *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des Deutschen Reichs und das Ende des europäischen Judentums* Berlin 1986.

[11] M. Stürmer *Land ohne geschichte* Berlin 1986.

[12] J. Habermas *Eine Art Schadenabwicklung: Die apologetischen Tendenzen in der deutschen Zeitgeschichtsschreibung* „Die Zeit" 18 July 1986; przedruk [w:] *„Historikerstreit"...* wyd. cyt.; por. tenże *A Kind of Settlement of Damages on Apologetic Tendencies in German History Writing* [w:] *Forever in the Shadow of Hitler? Original Documents of the Historikerstreit. The Controversy Concerning the Singularity of the Holocaust* E. Piper (red.) J. Knowlton (tł.) New Jersey 1993, szczególnie s. 4 i n.

[13] E. Nolte *Vergangenheit, die nich vergehen will. Eine Rede, die geschrieben, aber nich gehalten werben konnt* [w:] „*Historikerstreit*"... wyd. cyt. s. 45 i n.

[14] Zob. T. Mason *Intention and Explanation. A Current Controversy about the Interpretation of National Socialism* [w:] *The Nazi Holocaust, Part 3, „The Final Solution": The Implementation of Mass Murder* Vol. 1 Westpoint CT 1989 s. 3 i n.

[15] E. Wyschogrod *Spirit in Ashes. Hegel, Heidegger, and Man-Made Mass Heath* New Haven 1985 s. 15 i n.

[16] Zob. T.W. Adorno *Engagement* [w:] tenże *Noten zur Literatur III* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1965; tenże *Erziehung nach Auschwitz* [w:] *Stichworte. Kritische Modelle 2* Frankfurt am Main 1969; por. A.H. Rosenfeld *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu* B. Krawcowicz (tł.) Warszawa 2003 s. 27 i n.

w twórczości problematykę Zagłady, był Joseph Beuys. Przedefiniował on pojęcie piękna, a zarazem rozszerzył pojęcie sztuki, swoją twórczością starał się odpowiedzieć na fundamentalne pytanie estetyczne po II wojnie światowej. Urodzony w 1921r. Beuys wziął czynny udział w działaniach wojennych, dlatego w późniejszej działalności artystycznej musiał uporać się z „delikatnym" problemem przeszłości swojej ojczyzny. O tym, na ile się to udało, świadczy opinia na temat artysty, w której stwierdza się, że sztuka Beuysa „przeprowadziła" rodaków przez pierwszy powojenny okres.

Śmiało możemy powiedzieć, iż całą swoją działalnością artystyczną, społeczną i polityczną Joseph Beuys starał się odpokutować haniebne czyny przeszłości. Często przywoływał opowieść o tym, że w 1943 roku nad Krymem, będąc radiooperatorem i pilotem bombowca, został zestrzelony przez rosyjski ogień przeciwlotniczy[17]. Akcentował problem zbiorowej pamięci i odpowiedzialności pokolenia za zbrodnie II wojny światowej, nie pozwalał zapomnieć. Jego sztuka, w myśl zasady, że artysta nie może przejść obok zła obojętnie, podejmowała i komentowała podstawowe problemy współczesnego świata. Nie mogło w niej zabraknąć odniesień do czasów Zagłady. Temat ten pojawia się w twórczości Beuysa szczególnie wyraźnie już w końcu lat pięćdziesiątych, kiedy to bierze udział w międzynarodowym konkursie na pomnik oświęcimski. Na marginesie zauważyć należy, iż ten biograficzny fakt pomijany jest przez większość badaczy[18]. Echa oświęcimskiego konkursu wyraźnie widać w wielu jego późniejszych pracach, w szczególności zaś w *Pomniku dla Auschwitz* (1958)[19], *Polowaniu na jelenia*, *Krześle z tłuszczem* oraz w powstałej w 1968 roku instalacji *Auschwitz Demonstration*, na którą składają się obiekty z lat 1956–1964 „na nowo ułożone" w witrynie[20].

---

[17] Zob. J. Beuys *Teksty, komentarze, wywiady* J. Jedliński (wybór, oprac. i wstęp) Warszawa 1990 s. 27; por. G. Adriani, W. Konnertz, K. Thomas *Joseph Beuys. Leben und Werk* Köln 1981 s. 19 i n.; por. C. Tisdall *Joseph Beuys* New York 1979 s. 7 i n.; por. P. Nisbet *Cash Course. Remarks on a Beuys Story* [w:] *Joseph Beuys. Mapping the Legacy* G. Ray (red.) New York 2001 s. 6; por. G. Ray *The Use and Abuse of the Sublime. Joseph Beuys and Art After Auschwitz* Coral Gable (FL) 1997.

[18] Zob. C. Tisdall wyd. cyt. s. 21; por. M. Rosenthal, S. Rainbird, C. Schmuckli *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments* London 2004 s. 156.

[19] Zob. G. Ray *Joseph Beuys and the After – Auschwitz Sublime* [w:] *Joseph Beuys. Mapping the Legacy...* wyd. cyt. s. 59.

[20] Zob. M. Kramer *Joseph Beuys.* '*Auschwitz Demonstration*' *1956–1964* [w:] *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land* E. Gillen (red.) Köln 1997 s. 293 i n.

Jak zauważa sam artysta, *Krzesło z tłuszczem* wywołuje różne reakcje odbiorców: śmiech, złość, agresję[21]. Podstawowym pytaniem, które nasuwa się w trakcie oglądania tej pracy, jest pytanie o powód zastosowania tak nietypowej dla przestrzeni sztuki materii, czyli tłuszczu. W komentarzu artysta udziela następującej odpowiedzi: „Moją pierwotną intencją, kiedy użyłem tłuszczu, było stymulowanie dyskusji. Elastyczność tego materiału pociągała mnie szczególnie w sensie jego reakcji na zmiany temperatury. Elastyczność ta jest w sferze psychologicznej skuteczna – ludzie instynktownie odczuwają, że odnosi się do procesów wewnętrznych i do uczuć. Dyskusja, której pragnąłem, dotyczyła możliwości rzeźby i kultury, tego, co one znaczą, czego dotyczy język czy sama ludzka twórczość i wytwórczość. Wobec tego zająłem skrajne stanowisko w rzeźbie i wybrałem materiał, który jest samym fundamentem życia i nie jest kojarzony ze sztuką"[22].

Możemy się spotkać z opinią, wedle której praca ta wywołuje efekt humorystyczny[23]. Wydaje się, że jeżeli już tak się zdarza, wynika to z niezrozumienia istoty tej niezwykle awangardowej pracy. Uwaga ta dotyczy zarówno formy pracy, zastosowanego materiału, jak i odnoszących się do problemu Zagłady konotacji. Stare, noszące znamiona zniszczenia krzesło z umieszczonym na jego siedzisku tłuszczem i przewiązanym przez oparcie kawałkiem drutu przywodzi na myśl całkiem inne skojarzenia, staje się symbolem Zagłady oraz Auschwitz.

O ile *Krzesło z tłuszczem* daje wiele możliwości interpretacyjnych, o tyle *Polowanie na jelenia* i *Auschwitz Demonstration* nie pozostawiają już żadnych wątpliwości. W *Polowaniu na jelenia*, w drewnianej szafce, pośród wielu znaczących przedmiotów szczególną uwagę przykuwają drewniana taca z naniesionym na nią konturem zająca jadącego wojskowym samochodem, przypominająca zbity pokojowy termometr szalka wagi pokojowej, szkło laboratoryjne, kawałek deski oznaczonej numerem 125921, brudna szklanka oraz mała fiolka z rażąco białym proszkiem. Symbolika tych przedmiotów jest łatwo czytelna: fragment wagi odnosi się do skrupulatności załogi obozowej, która ważąc niczym towar każdego przybyłego więźnia, pozbawiała go resztek godności (czynność tę traktować trzeba jako istotny element procesu dehumanizacji), szkło laboratoryjne wskazuje na prowadzone w obozie „eksperymenty medyczne", fiolka z białym proszkiem to symbol trucizny, kawałek deski przy-

[21] J. Beuys *Krzesło z tłuszczem* [w:] tenże *Teksty, komentarze, wywiady*... wyd. cyt. s. 44 i n.

[22] Tamże, s. 44.

[23] W. Włodarczyk *Nowy obszar sztuki. Działania i dokumentacja* [w:] *Sztuka świata* W. Włodarczyk (red.) t. 10 Warszawa 1996 s. 131.

pomina kształtem Beuysowski projekt pomnika oświęcimskiego, na którym umieszczona została liczba – numer obozowy – będąca zapisem daty urodzenia artysty, 12.(0)5.(1)921. W *Auschwitz Demonstration* twórca kontynuuje i rozwija wątek zagłady. Podobnie jak w wielu innych pracach, także tu wykorzystuje charakterystyczną dla siebie formę witryny przypominającej akwarium. Pośród wyeksponowanych przedmiotów szczególną uwagę widza przykuwają zdjęcia obozu, przybrudzony talerz z umieszczoną na nim formą ciała ukrzyżowanego Chrystusa i stara, zniszczona kuchenka elektryczna, na której płytach grzewczych umieszczone są dwie przypominające szare mydło kostki tłuszczu. Dla mnie, mimo mocno eksponowanego wyobrażenia mydła, które przywodzi na myśl opisane przez Zofię Nałkowską niemieckie próby jego produkcji z ludzkiego tłuszczu (stąd zapewne materiał, z jakiego te kostki zostały wykonane), przesłanie zawiera się w „podanym na talerzu ukrzyżowanym Chrystusie". Symbol Tego, który miał być „drogą i życiem", „chlebem i winem", podany zostaje na brudnym talerzu ustawionym gdzieś pomiędzy zniszczonymi, niepotrzebnymi przedmiotami, staje się dramatycznym symbolem upadku wartości cywilizacji Zachodu, porzuconej na współczesnym wysypisku śmieci idei człowieka.

Wykorzystanie przez Beuysa filcu i tłuszczu – materiałów kompletnie niekojarzonych ze sztuką – nie jest przypadkowe. Choć użycie tych szczególnych substancji interpretuje się często, mimo zaprzeczeń samego artysty, przez pryzmat jego biografii, to, moim zdaniem, nie da się ich odczytać bez przywołania problemu pamięci/zapomnienia Holocaustu. W odróżnieniu od Caroline Tisdall[24], Gene Ray uważa, iż w przypadku Beuysa nie można mówić o jakiejkolwiek wieloznaczności[25]. Na potwierdzenie swojej tezy przywołuje wypowiedź polskiego historyka Holocaustu Andrzeja Strzeleckiego, który – jej zdaniem – „mówi nam więcej, niż chcielibyśmy wiedzieć o tłuszczu i oświęcimskich krematoriach". Autorka ilustruje to niezwykle wymownym cytatem: „Tłuszcz, który kapał z palonych w dołach czy na stosach ciał, był zbierany w specjalnie na ten cel przygotowanych dołach, a następnie był wykorzystywany jako paliwo do palenia kolejnych ciał, co praktykowane było szczególnie w czasie deszczowych dni"[26]. Podobnie rzecz ma się z filcem. Jak podaje Strzelecki, w chwili wyzwolenia obozu w Oświęcimiu w 1945 roku w jego magazynach znajdowało się siedem ton ludzkich włosów. Były one spakowane

[24] C. Tisdall, wyd. cyt. s. 21.

[25] G. Ray *Joseph Beuys and the After*... wyd. cyt. s. 63 przyp. 28.

[26] A. Strzelecki *The Plunder of Victims and Their Corpses* [w:] *Anatomy of the Auschwitz Death Camp* Y. Gutman, M. Berenbaum (red.) Washington 1994 s. 261 i n., cyt. za: G. Ray *Joseph Beuys and the After*... wyd. cyt. s. 63 przyp. 28.

i przygotowane do wysyłki do fabryk, gdzie następnie miały zostać przerobione na filc[27]. Zważywszy na udział Beuysa w konkursie na projekt pomnika oświęcimskiego, jego „wizytę" w Auschwitz-Birkenau oraz niektóre wypowiedzi[28], nie można wyeliminować wpływu Holocaustu na jego twórczość[29].

Na przekór faktom, mówiącym, że Hitler uzyskał poparcie prawie całego niemieckiego społeczeństwa, przez wiele powojennych lat panowało w Niemczech przekonanie, iż poza ukaranymi zbrodniarzami większa część społeczeństwa niemieckiego została oszukana i uwiedziona przez Hitlera, a przecież wśród jego aktywnych zwolenników możemy znaleźć również lekarzy, prawników, filozofów (czego chyba najbardziej spektakularnym, ale zarazem tragicznym przykładem jest postawa Martina Heideggera[30]). Pochodną tego było powszechne utożsamianie się z losem zwykłego obywatela. W książce poświęconej polityce przeszłości Norbert Frei porusza problem reintegracji oprawców w społeczeństwie niemieckim[31]. Zauważa, że zarówno na wschodzie, jak i na zachodzie Niemiec proces włączania członków NSDAP wyglądał podobnie. Zdaniem Freia, paradoks, mimo wielu dylematów, polegał na tym, że byli oprawcy musieli zostać włączeni do reszty społeczeństwa. O przemianie myślenia, która dokonała się w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat, świadczyć może to, że „w 1955 roku dla Adenauera dzień 8 maja był najczarniejszym dniem w historii Niemiec, podczas gdy trzydzieści lat później dla Weizsäckera ta sama data była dniem wyzwolenia"[32]. Pamiętać jednak również należy o wywołującym kontrowersje przemówieniu przewodniczącego Bundestagu, Philippa Jenningera, wygłoszonym w pięćdziesiątą rocznicę Nocy Kryształowej, w którym starał się on „pomóc młodym Niemcom zrozumieć, dlaczego ich rodzice udzielili poparcia Hitlerowi".

Wielki udział w tej „przemianie" przypadł właśnie sztuce Josepha Beuysa. Nowa estetyka, którą prezentowały jego prace, musiała dziwić, oburzać, zmuszać do myślenia. To swoistego rodzaju epatowanie brudem i zniszczeniem w obrębie dzieła sztuki może wywoływać u odbiorcy

[27] A. Strzelecki, wyd. cyt. s. 259 i n.

[28] *Joseph Beuys. Multiples 1965–1985* J. Schellmann (red.) Munich – New York 1997.

[29] G. Ray *Joseph Beuys and the After*... wyd. cyt. s. 64.

[30] Zob. V. Farías *Heidegger i narodowy socjalizm* P. Lisicki, R. Marszałek (tł.) Warszawa 1997; por. A. Milchman, A. Rosenberg wyd. cyt. s. 195 i n.

[31] N. Frei *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen* München 2005.

[32] *Pamięć Niemców. Z Klausem Ziemerem rozmawia Artur Celiński* „Res Publica Nowa" 2009 nr 213 (7).

konsternację, w obliczu której wspomniany wyżej śmiech[33] wydaje się objawem bezradności. Odpowiadając Theodorowi W. Adorno, Beuys radykalnie zrywa z klasycznym, antycznym pojęciem piękna – idealnej formie białego marmuru greckich rzeźb[34] przeciwstawia bezkształtną materię tłuszczu, która w czasach naznaczonych pamięcią Holocaustu staje się esencją człowieka w zdehumanizowanym świecie. Zdaniem Adorno, fałszowanie pamięci Holocaustu – to swoistego rodzaju „wyparcie" historii na poziomie indywidualnego podmiotu – może we współczesnych, powojennych Niemczech zrodzić zagrożenie ponownym zdeptaniem zasad demokracji, może doprowadzić do „makabrycznej powtórki z przeszłości"[35]. W tym kontekście twórczość Josepha Beuysa wpisuje się w ten sam nurt myślowy, co teksty Jeana Améry'ego[36], Prima Leviego[37] czy Elegia Wiesela[38], stając się świadectwem, ale i zarazem przestrogą na przyszłość, która głosi, że Holocaust nie jest kategorią zamkniętą, że Holocaust zdarza się wszędzie, że Holocaust zdarza się ciągle.

Joseph Beuys and the Memory of the Holocaust

The memory of the Holocaust was one of essential problems in the post-war art of Europe. The social and political situation of post-war Germany caused the aspect of the memory of the Extermination had belonged and still is belonged to the most sensitive topics in the history of this nation. Nothing so strange, that references to Auschwitz we could find in the artistic work of one of the most important contemporary German artists – Joseph Beuys. A fact is, that this references has been noticed by few academics and critics only.

Roman Nieczyporowski – e-mail: roman@asp.gda.pl

[33] Zob. W. Włodarczyk wyd. cyt. s. 131.

[34] Pozwalam tu sobie na parafrazę słów Herberta. Zob. Z. Herbert *Jaskinia filozofów* [w:] tenże *Dramaty* Wrocław 1997 s. 18 i n.

[35] T.W. Adorno *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie* Frankfurt am Main 1964 s. 121.

[36] J. Améry *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez załamanego* R. Turczyn (tł.) Kraków 2007.

[37] P. Levi *Pogrążeni i ocaleni* S. Kasprzysiak (tł.) Kraków 2007; F. Camon *Rozmowa z Primo Levim* E. Kabatc (tł.) Oświęcim 1997.

[38] E. Wiesel *One Generation After* New York 1970.

PAULINA NOWAK

FOTOGRAFIA NA ROZDROŻACH. ALBERTIAŃSKI I KEPLERIAŃSKI TYP OBRAZU A KONCEPCJA ROLANDA BARTHES'A

Takie są dwie drogi Fotografii. I to ja muszę wybrać: czy podporządkuję jej spektakl cywilizowanemu kodowi doskonałych iluzji, czy stanę razem z nią twarzą w twarz wobec nieprzejednanej rzeczywistości[1].

Roland Barthes, *Światło obrazu*

Jaki jest związek fotografii z rzeczywistością? Czy alternatywą dla opisywania fotografii przez pryzmat procesu jej powstawania jest negowanie jej realnego odniesienia, jak twierdzi Roland Barthes?

Jonathan Friday stawia nas przed podobnym wyborem, przenosi go jednak na inny poziom metodologiczny. Proponuje on opis fotografii w odniesieniu do dwóch typów reprezentacji: albertiańskiego i kepleriańskiego, z których jeden zakłada przedstawienie fikcji, a drugi – rzeczywistości fizycznej. Choć możliwe jest, że typ reprezentacji wiąże się z cechami medium, ostatecznie pozostaje on jednak sprawą konwencji.

Okazuje się zatem, że można mówić o związku fotografii z rzeczywistością, nie odwołując się do technicznego procesu jej powstawania. Ma to jednak pewną cenę: związek ten staje się kwestią konwencji i przestaje być cechą fotografii decydującą o jej specyfice.

[1] R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* J. Trznadel (tł.) Warszawa 1996 s. 201.

Dwie drogi fotografii

Zacytowanym powyżej zdaniem Roland Barthes kończy *Światło obrazu.* Dwie drogi, o których pisze autor, odnoszą się do dwóch sposobów ujmowania fotografii: jako kontynuacji malarstwa lub jako zjawiska o całkowicie odmiennej niż malarska specyfice. Czy ustawiony przez Barthes'a drogowskaz wskazuje ciągle aktualne kierunki interpretacji fotografii?

Szukając odpowiedzi na to pytanie, spróbujemy zestawić koncepcję autora *Światła obrazu* z opublikowanym w 2001 r. tekstem *Photography and Representation of Vision*[2], autorstwa Jonathana Fridaya. Friday stawia nas przed z pozoru podobną alternatywą, ale sformułowaną na zupełnie innej płaszczyźnie metodologicznej.

Wcześniej jednak przypomnimy tok rozumowania Rolanda Barthes'a. Autor świadomie rezygnuje z przyjęcia jakiejkolwiek określonej perspektywy badawczej. Z jednej strony próbuje zdefiniować istotę fotografii jako takiej, odwołując się przy tym głównie do języka fenomenologii. Z drugiej natomiast ignoruje zasady fenomenologicznej metody i za punkt wyjścia swoich rozważań obiera subiektywne i emocjonalne doświadczenie fotografii z rodzinnego albumu: *Fotografii z Cieplarni*. To dość ryzykowne przejście od osobistego doświadczenia konkretnego zdjęcia do wniosków na temat fotografii jako takiej Barthes tłumaczy swoistością fotografii jako przedmiotu badań: „żywiłem nieodparte poczucie, że Fotografia ze swej istoty, jeśli tak można powiedzieć (sprzeczność w terminologii), jest tylko przyległością, poszczególnością, przygodą"[3].

W *Fotografii z Cieplarni* autor odnajduje „prawdę" o swojej zmarłej matce, choć zdjęcie przedstawia ją w okresie, gdy była jeszcze dzieckiem. Na podstawie tego doświadczenia Barthes definiuje *noemat* (przedmiot myślenia) fotografii w ogóle jako „to-co-było", czyli przedmiot, który istniał realnie w określonym czasie:

> Działając po linii porządku paradoksalnego (...) pod wpływem nowego doświadczenia intensywności wywiodłem z prawdy obrazu rzeczywistość jego powstania. Stopiłem prawdę i rzeczywistość w jednym odczuciu i w nim umieściłem odtąd naturę – ducha Fotografii[4].

[2] J. Friday *Photography and the Representation of Vision* „The Journal of Aesthetics and Art Criticism" Autumn 2001 Vol. 59 No. 4.

[3] R. Barthes, wyd. cyt. s. 36.

[4] Tamże, s. 131.

Barthes, odkrywając prawdę w jednym zdjęciu, uświadamia sobie, że nie mógłby jej znaleźć w żadnym obrazie malarskim, gdyż wynika ona z faktu, że odniesieniem *Fotografii z Cieplarni* jest przedmiot realny – jego matka. Doświadczenie związku tego zdjęcia z rzeczywistością jest dla autora na tyle silne i swoiste, że uznaje je za istotową cechę fotografii, odróżniającą ją od wszelkich innych typów obrazu. Jednak chwilę później filozof doświadcza cierpienia spowodowanego płaskością zdjęcia i niemożnością przebicia się przez jego powierzchnię do owej prawdy – przedmiotu odniesienia:

> Mogę mieć szaloną nadzieję odkrycia prawdy tylko dlatego, że noemat Zdjęcia to właśnie «to-co-było». I żyję złudzeniami, że wystarczy oczyścić powierzchnię obrazu, żeby móc dotrzeć do tego, co jest poza nim. Niestety, mogę sobie tak badać – nie odkrywam nic[5].

Ten brak konsekwencji u Barthes'a krytykuje André Rouillé w książce *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*[6]. Autor twierdzi, że definiowanie fotografii przez pryzmat technicznego procesu jej powstawania nie tłumaczy wcale jej epistemologii, czyli tego, jak jest ona odbierana i co reprezentuje. Rouillé dowodzi, że Barthes, próbując dotrzeć poprzez zdjęcie do istoty swojej matki, wychodzi od – istniejącego tylko wirtualnie i tylko w jego pamięci – obrazu mentalnego i to ten obraz odnosi do aktualnego obrazu fotograficznego, a nie na odwrót. Istota matki, jaką Barthes odnajduje, to zdaniem Rouillégo „hybryda łącząca małą dziewczynkę i starą kobietę, a więc coś, czego nigdy nie mógł zobaczyć ani przeżyć"[7]. W tym sensie *Fotografia z Cieplarni* nie odnosi się do realnej osoby, czy do konkretnego czasu. Rouillé zdaje się jednak pomijać istotny fakt: sprzeczność i paradoks stanowią właśnie sens *Światła obrazu.*

> Obraz, mówi fenomenologia, jest nicością przedmiotu. Jednak w Fotografii, jak zakładam, nie chodzi tylko o nieobecność przedmiotu; to także za jednym zamachem, na równi, fakt, że ten przedmiot naprawdę istniał i że znajdował się tam, gdzie go widzę. To w tym tkwi szaleństwo[8].

---

[5] Tamże, s. 168–169.

[6] A. Rouillé *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną* O. Hedemann (tł.) Kraków 2007.

[7] Tamże, s. 255.

[8] R. Barthes, wyd. cyt. s. 194–195.

Barthes dotyka tej banalnej i poruszającej zarazem prawdy, że fotografia nie mogłaby powstać bez realnego przedmiotu, nawet jeśli jej doświadczanie nie jest tożsame z doświadczaniem przedmiotu. Będąc medium, tylko pozornie stanowi ona łącznik między nami a światem. Mimo wszystko jednak sposób, w jaki fotografia powstaje, nadaje jej szczególną moc oddziaływania i nie pozwala zapomnieć o odciętej pępowinie, która w momencie otwarcia migawki połączyła negatyw z rzeczywistością. To właśnie w tym tkwi paradoks, który może prowadzić do obłędu, o którym pisze Barthes. Fotografia jest więc „szalona", kiedy patrzymy na nią przez pryzmat *noematu* „to-co-było". Może być też jednak, czemu Barthes nie przeczy, „roztropna", gdy ignorujemy jej nieosiągalne przedmiotowe odniesienie i interpretujemy ją za pomocą kulturowego kodu, niczym malarską fikcję.

Dwa typy obrazu

Barthes stawia nas zatem przed alternatywą. Możemy traktować fotografię jako specyficzne, „magiczne" medium, całkowicie inne niż pozostałe media wizualne, i szukać w niej śladów realnego świata. Możemy też podporządkować fotografię schematom interpretacyjnym stosowanym zwyczajowo do opisu malarstwa i odczytywać ją przez pryzmat kodów, niosących konwencjonalne znaczenia.

Tymczasem problem ten można postawić jeszcze inaczej, odrzucając zarówno charakteryzowanie fotografii z uwagi na jej techniczne właściwości (jej naturę jako medium), jak i podporządkowywanie fotografii malarstwu. Tradycyjny, oparty o rodzaj medium, sposób dzielenia sztuk wizualnych można bowiem zastąpić nowym kryterium podziału, odnoszącym się do typu obrazowej reprezentacji. Taką możliwość sugeruje Jonathan Friday w swoim eseju *Photography and Representation of Vision*. Różne typy reprezentacji wynikają, zdaniem Fridaya, z odmiennych wyobrażeń na temat natury obrazu i jego związku ze światem, które mają wpływ zarówno na sam proces twórczy, jak i odbiór sztuki. W swojej rozprawie Friday wyróżnia zatem dwa typy obrazu: zakorzeniony mocno w historii sztuki, oparty na metaforze okna, obraz albertiański i alternatywny względem niego, odwołujący się do metafory oka, obraz keplerianski.

Obraz albertiański, czyli metafora okna

Typem obrazu, przez pryzmat którego standardowo – choć niekoniecznie świadomie –postrzegamy sztukę wizualną, jest – zdaniem Jonathana Fridaya – obraz albertiański. Stanowi on pewne wyobrażenie o obrazowej reprezentacji, którego źródeł można doszukać się w traktacie *O malarstwie*[9]. Istotne jest przy tym zaznaczenie, że opisany przez niego model nie jest wiernym odzwierciedleniem tez Albertiego, a w niektórych istotnych aspektach jest nawet niezgodny z intencjami myśliciela.

Zasadniczą cechą obrazu albertiańskiego jest, wedle tej wykładni, geometryczna definicja płaszczyzny obrazowej. Zdefiniowanie obrazu jako przecięcia piramidy widzenia zakłada, że oko widza, będące wierzchołkiem piramidy, znajduje się przed obrazem, za obrazem natomiast rozciąga się reprezentowany świat. Takie ujęcie sugeruje istnienie dystansu między przestrzenią widza a przestrzenią reprezentacji, które odcięte są od siebie płaszczyzną obrazu. Friday przywołuje Albertiański opis tworzenia obrazu, wykorzystujący metaforę okna ukazującego pewną historię. Ową historią nie jest po prostu widziana rzeczywistość, lecz rzeczywistość skonceptualizowana, idea lub opowieść, otrzymane dzięki zastosowaniu odpowiedniej kompozycji, czyli takiego układu elementów, który oddaje znaczące relacje między nimi i tworzy z nich pewną całość. W tym sensie obraz może pełnić funkcję analogiczną do języka, to jest wyrażać pewne intencjonalne treści.

Jeśli postrzegamy sztukę zgodnie z opisywanym modelem, zakładamy, mniej lub bardziej świadomie, że tym, co ona reprezentuje, jest jakaś rzeczywistość intencjonalna, oglądana przez nas „jak gdyby przez okno". Rzeczywistość, którą widzimy, patrząc na obraz, nie jest jednak autentycznym widokiem, lecz przedstawieniem bytowo różnym od świata rozciągającego się poza nim. Jak pisze Michał Paweł Markowski, konsekwencje połączenia teorii perspektywy z metaforą okna są następujące:

> (...) granica pojawiająca się między okiem widza a skonstruowanym przez niego przedstawieniem dzieli świat – do tej pory niepodzielny – na dwie nieprzystające do siebie części. Ten, kto widzi, oddalił się bezpowrotnie od tego, co widziane, a okno, które miało służyć zbliżeniu, zmieniło się w ścianę izolującą człowieka od świata widzianego[10].

[9] L.B. Alberti *O malarstwie* M. Rzepińska, L. Winniczuk (tł.) [w:] *Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów* cz. 1 t. I *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500* J. Białostocki (wybór, oprac.) Warszawa 1978.

[10] M.P. Markowski *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza* Gdańsk 1999 s. 147.

Obraz albertiański, wbrew pozornej realistyczności, stanowi więc konstrukt umysłu, przedstawienie, którego związek ze światem zewnętrznym jest czysto konwencjonalny.

Fotografia jako obraz albertiański

Model albertiański może być jawnym lub (częściej) ukrytym kontekstem interpretacji fotografii. Z pierwszą sytuacją spotykamy się na przykład w opublikowanym w 1980 roku artykule Joela Snydera pod tytułem *Picturing Vision*[11]. Autor tekstu przekonuje, że reguły obrazu albertiańskiego wywarły zasadniczy wpływ na kształt dzisiejszej fotografii. Jak się dowiadujemy, w początkowym okresie istnienia *camera obscura*, kiedy filozofowie przyrody wykorzystywali ją do badań astronomicznych i studiów nad perspektywą, dla artystów narzędzie to było nieistotne. Dopiero gdy renesansowi twórcy z Albertim na czele sformułowali zasady perspektywy linearnej i realistycznego obrazowania, dostrzeżono wartość owego urządzenia. Snyder twierdzi, że wbrew powszechnym mniemaniom, problemem, który zajmował spadkobierców renesansu, nie było stworzenie obrazów wyglądających jak wizerunki z *camera obscura*, lecz odwrotnie – dostosowanie budowy i działania *camera* do nowożytnego typu obrazowania:

> *Camera obscura* nie stanowi naukowej bazy, potwierdzenia dla schematów i zasad wynalezionych przez malarzy w celu tworzenia realistycznych obrazów. Przeciwnie, reprezentuje ona wcielenie tych schematów w narzędzie, które było projektowane i budowane, w wielkich trudach i przez długi wycinek czasu, po to, by pomóc malarzom i rysownikom w produkcji określonego typu obrazów[12].

Fotografie nie reprezentują więc, zdaniem autora, wiernie rzeczywistości. Są natomiast zgodne z kształtowanymi od renesansu zasadami obrazowej reprezentacji. Owe zasady, najpełniej wyrażone przez Albertiego, opierają się na założeniu o obrazowej naturze samej percepcji. Percepcja jest tu rozumiana jako zainicjowany przez bodźce wzrokowe proces konstruowania obrazów, w którym większą rolę niż zmysły odgrywają rozum i wyobraźnia. Alberti nauczył nas, twierdzi Snyder, że „przed-

[11] J. Snyder *Picturing Vision* „Critical Inquiry" Spring 1980 Vol. 6 No. 3.
[12] Tamże, s. 511 (tł. własne).

miot widzialny", przenoszony przez artystę na płótno, jest zawsze pewną konstrukcją, a nie czystym wrażeniem. To dlatego, zdaniem autora, kiedy przypisujemy fotografiom szczególną realistyczność, nie dziwi nas fakt, że pod wieloma względami różnią się one od postrzeżeń, tak samo jak nie dziwią nas różne konwencje przedstawiania i fikcyjne odniesienia obecne w malarstwie realistycznym.

Obraz kepleriański, czyli metafora oka

Wróćmy do artykułu Fridaya. Alternatywą dla negującego bezpośredni związek dzieła sztuki ze światem obrazu albertiańskiego jest, według autora, obraz kepleriański. Stanowi on pewną ideę obrazowej reprezentacji, którą można stworzyć w oparciu o studia nad budową oka prowadzone na przełomie XVI i XVII wieku przez niemieckiego badacza Johannesa Keplera. Choć nie stworzył on żadnej szczególnej teorii obrazu, w swoich badaniach nad optyką, powiązanych z doświadczeniami z *camera obscura*, udowodnił jednak, że oko jest narzędziem, w którym powstają obrazy z wpadających do niego porcji światła i że obrazy te są zdeformowane w wyniku zakrzywienia powierzchni siatkówki.

Aby zrozumieć istotę różnicy między obrazem albertiańskim a kepleriańskim, powróćmy do wyobrażenia pola widzenia jako piramidy. Jeśli obraz albertiański stanowi przecięcie tej piramidy, to obraz kepleriański znajduje się na jej wierzchołku, czyli w oku artysty. Reprezentuje on zatem widzenie rzeczywistości z uwzględnieniem sposobu tego widzenia. Jest to obraz, którego metaforycznym odpowiednikiem jest wizerunek powstający na siatkówce oka, kiedy patrzymy na świat.

Przypomnijmy, że w odniesieniu do typu albertiańskiego również była mowa o pewnym obrazie, który w wyniku percepcji powstaje w umyśle artysty. Efektem końcowym procesu twórczego był jednak obraz stanowiący przetworzoną przez umysł konstrukcję, rzutowaną na powierzchnię płótna za pomocą zasad perspektywy. Obraz kepleriański jest w tym sensie o jeden stopień mniej przetworzony. Nie jest więc konstrukcją czy ideą stworzoną przez umysł na podstawie doświadczenia wzrokowego i przeniesioną na widzialny obraz, lecz zapisem samego doświadczenia (co nie znaczy, że doświadczenie to jest „czyste" i pozbawione jakiejkolwiek struktury). W konsekwencji różny jest przedmiot reprezentacji w dwóch typach obrazu:

> Podczas gdy rama obrazu albertiańskiego ujmuje fikcyjny bądź przeobrażony przez wyobraźnię świat, rama obrazu kepleriańskiego reprezentuje ramę pola wzrokowego i w związku z tym ujmuje reprezentację świata widzianego lub prościej: reprezentację widzenia[13].

Fakt, że obraz kepleriański nie reprezentuje świata fikcyjnego, nie oznacza wcale, że pokazuje on świat taki, jaki jest *sam w sobie*. Reprezentuje natomiast doświadczenie świata, czyli świat taki, jaki jawi się podmiotowi. Nie zmienia to jednak tego, że za przyczynę owego doświadczenia uznać można, oprócz działania samej optyki oka, zewnętrzną rzeczywistość. W modelu kepleriańskim powstały w oku obraz rozumiany jest zatem jako wynik pewnej interakcji między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne.

Fotografia jako obraz kepleriański

Jonathan Friday jako przykłady obrazów kepleriańskich wymienia płótna surrealistów i impresjonistów, którzy ukazywali doświadczenie rzeczywistości, zniekształcone przez patrzący na świat podmiot. Szczególnie dobrze, zdaniem autora, model ten stosuje się jednak do opisu fotografii. Wynika to częściowo z konwencji, a częściowo z istnienia analogii między okiem a *camera obscura*. Określeniu fotografii jako obrazu kepleriańskiego sprzyjają zatem, choć tego nie warunkują, już same jej właściwości jako medium:

> Tak jak albertiański malarz reprezentuje analogiczny, ale różny od realnego świat, tak mechanizmy optyczne, na przykład oczy czy *camera obscura*, reprezentują jeden jedyny realny świat, lecz czynią to w sposób koniecznie (choć wymiernie) zniekształcający albo wręcz odbiegający od tego, jakie rzeczy są w rzeczywistości[14].

To, że fotografie przedstawiają rzeczywisty świat, jest – jak wskazaliśmy – bardzo ważnym elementem kepleriańskiego modelu. Równie istotne jest jednak to, że reprezentują one świat zawsze w jakiś sposób i to właśnie sposób reprezentacji jest przestrzenią intencjonalności w fotografii:

[13] J. Friday, wyd. cyt. s. 353 (tł. własne).
[14] Tamże, s. 355.

> Obraz kepleriański nie reprezentuje tylko widzenia; czyni to wraz z manierą widzenia – sposobem, w jaki świat jest reprezentowany jako widziany. Reprezentacja widzenia neutralnego obserwatora albo surrealistyczna reprezentacja niespójnego widzenia czy impresjonistyczna reprezentacja złożona z barwnych wariacji konstytuują pewne perspektywy wizualne czy też sposoby formowania widzenia świata[15].

Zamiast *perspektywy geometrycznej* mamy tu do czynienia z pojęciem *perspektywy wizualnej*, odnoszącej się do sposobu, w jaki doświadczenie wizualne organizowane jest w przedstawienie rzeczywistości. Fotografia jest – zdaniem Fridaya – obrazem, którego najbardziej charakterystyczną *perspektywą wizualną* jest *perspektywa ekspresyjna*, odpowiadająca dwom rodzajom percepcji. Pierwsza to taka, w której świat ujmowany jest przez pryzmat psychicznego nastawienia osoby patrzącej. Druga wynika z właściwości samej oglądanej rzeczywistości, wywołującej w obserwatorze jakiś nastrój. Tym, co decyduje o specyfice fotografii, jest – zdaniem Fridaya – właśnie niezwykle szeroki zakres i subtelność perspektyw ekspresyjnych, którymi fotografia jest w stanie operować.

Kwestia interpretacji

Spróbujmy teraz odnieść omawiane modele obrazów do konkretnych zjawisk w fotografii. Jeśli na przykład przyjrzymy się powojennej fotografii francuskiej, możemy dojść do wniosku, że realizuje ona założenia obrazu albertiańskiego. Peter Hamilton, autor tekstu *Representing The Social: France and Frenchness in Post-war Humanist Photography*[16], wskazuje, że fotografowie tacy jak Doisneau, Ronis, Cartier-Bresson, Charbonnier i inni tworzyli swoje zdjęcia reportażowe w ramach paradygmatu humanistycznego, dając wyraz pewnym założeniom i celom, a konkretniej: odbudowaniu tożsamości narodowej i społecznej w powojennej Francji. Najczęściej fotografowali więc codzienne życie tzw. *classe populaire* oraz skupiali się na kwestiach społecznych i solidarnościowych. Do fotografowanych zdarzeń i postaci podchodzili z empatią, ukazując je w anegdotyczny i niwelujący dystans sposób. Ważną rolę odgrywała też konsekwentnie utrzymywana monochromatyczność.

---

[15] Tamże, s. 358.

[16] P. Hamilton *Representing the Social: France and Frenchness in Post-war Humanist Photography* [w:] *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* S. Hall (red.) London 1997.

Te wszystkie elementy konstytuowały, zdaniem Hamiltona, paradygmat humanistyczny i nadawały charakterystyczny wspólny ton fotografiom reportażowym tworzonym we Francji w latach 1945–1960. Dla nas istotne jest jednak to, że zdjęcia te zdają się reprezentować nie tyle rzeczywistą Francję, co określone jej wyobrażenie, pewne „humanistyczne" idee, które nie dokumentowały, lecz konstruowały nową rzeczywistość. Szczególnie wyraźnie potwierdza to cykl fotografii przedstawiających całujące się pary, stworzony przez Roberta Doisneau dla magazynu „Life". Szanując prywatność zwykłych ludzi, fotograf zatrudnił do projektu aktorów, którzy pozowali na tle znanych paryskich zakątków, kreując i podtrzymując obraz Francji jako kraju romantycznej, beztroskiej miłości, mimo iż uliczne manifestowanie uczuć nie było jeszcze wówczas powszechnie akceptowane. Nawet jeśli większość pozostałych fotografii francuskich reportażystów nie była inscenizowana, to cechuje je podobna, „humanistyczna" zawartość ideowa.

Z drugiej strony Cartier-Bresson, jeden z tworzących w opisywanym paradygmacie fotografów, twierdził, że uchwytując rzeczywistość w odpowiednim, „decydującym momencie", dajemy wyraz jej głębokiej strukturze czy istocie. Można by zatem powiedzieć, że dla Bressona znaczenie fotografii nie było sprawą konwencji, wcielenia w obraz idei, lecz kwestią dostrzeżenia i uchwycenia sensu wyłaniającego się z chaosu rzeczywistego świata.

> To właśnie żyjąc, odkrywamy siebie w tym samym czasie, kiedy odkrywamy świat zewnętrzny. On nas kształtuje, a my możemy działać również na niego. Nastąpić musi pewien rodzaj równowagi między tymi dwoma światami, wewnętrznym i zewnętrznym, które w stałym dialogu tworzą jeden świat i to o tym świecie trzeba informować[17].

Pisząc te słowa, Bresson formułował koncepcję fotografii bliższą obrazowi kepleriańskiemu niż albertiańskiemu. Zakładał on bowiem, że specyfika i wartość fotografii leżą właśnie w jej otwarciu na świat zewnętrzny i w konfrontowaniu tego świata, w całej jego czasowej i przestrzennej rozciągłości, z natychmiastowo porządkującym, wychwytującym sens spojrzeniem fotografa.

Jak widać, kiedy mamy do czynienia z konkretnymi fotografiami, kwestia ich zaklasyfikowania w ramach koncepcji Fridaya nie jest jednoznaczna. Trudno jednak traktować to jako zarzut, gdyż sam Friday wpro-

[17] H. Cartier-Bresson *Decydujący moment* „Format – Pismo Artystyczne" 2005 nr 46 (1–2) s. 4.

wadza rozróżnienie między owymi typami obrazów, rozumianymi jako abstrakcyjne koncepcje, a rzeczywistymi sposobami obrazowania. O ile więc obrazy albertiańskie i kepleriańskie są klarowne jako pewne typy idealne, o tyle rzeczywiste sposoby obrazowania nie są prawie nigdy, zdaniem Fridaya, czysto albertiańskie lub kepleriańskie.

Drogowskazy

Wróćmy jednak do punktu wyjścia naszych rozważań. Tym, co łączy *Światło obrazu* Barthes'a i artykuł Fridaya, jest próba odpowiedzi na pytanie o specyfikę fotografii. Próba znalezienia języka, w którym można by ująć jej wyjątkowość, co do której obaj autorzy zdają się nie mieć wątpliwości. Znalezienie takiego języka w obrębie istniejących dyskursów o sztuce nie jest jednak łatwe. Dlatego właśnie Barthes mówi o fotografii językiem „fenomenologii dosyć nieokreślonej, swobodnej, a nawet cynicznej"[18], jak ją sam nazywa, wprowadzając postulat stworzenia osobnej nauki o każdym przedmiocie, nauki, która swe założenia i metodę dostosowywałaby do badanego przedmiotu. To podejście do fotografii kontrastuje on z badaniem, które podporządkowuje swój przedmiot metodzie, zatracając przez to jego specyfikę (mówienie o fotografii językiem malarstwa). Rozwiązanie to narażone jest jednak na krytykę, gdy spogląda się na nie przez pryzmat nauki o sztuce, lub lekceważenie, gdy umieszcza się je poza głównym dyskursem, w przestrzeni zarezerwowanej dla literatury.

Jonathan Friday próbuje z kolei znaleźć rozwiązanie, które pozwoliłoby ująć specyfikę fotografii poprzez wprowadzenie nowych rozróżnień w obrębie istniejącego dyskursu. Buduje on enklawę dla fotografii, wyróżniając omówione w tym artykule dwa typy obrazu i znajdując dla niej szczególne miejsce pośród zjawisk sztuki odpowiadających koncepcji obrazów kepleriańskich. Rozwiązanie Fridaya, choć ciekawe, może jednak pozostawiać niedosyt. Odniesienie obrazów kepleriańskich do rzeczywistości jest bowiem sprawą metafory, założenia, a niekoniecznie fizycznego, kauzalnego związku. Co za tym idzie można mówić o nim tak w kontekście fotografii, jak i obrazów impresjonistycznych czy surrealistycznych, które Friday także uznaje za przykłady obrazów kepleriańskich. Różnica między nimi okazuje się być tylko różnicą stopnia ekspresywności, a nie różnicą jakościową. Można zatem powiedzieć, że choć

[18] R. Barthes, wyd. cyt. s. 36.

koncepcja Fridaya omija paradoksy fotografii, w których (z niemałą przyjemnością zapewne) zanurzył się Barthes, to płaci za to pewną cenę. Fotografia zyskuje bowiem bezpieczne miejsce w świecie sztuki jako wcielenie pewnego typu obrazowej reprezentacji, ale zostaje tym samym ostatecznie oderwana od „ziemi". Okazuje się, że ta jej właściwość, która kiedyś przyprawiła Barthes'a o „obłęd" i skłoniła go do napisania *Światła obrazu*, została skonwencjonalizowana i zasymilowana do tego stopnia, że nie pozostał w niej ślad dawnego szaleństwa. Znaleźliśmy się zatem w sytuacji, w której możemy mówić o fotografii językiem sztuki, ale opisywana w ten sposób fotografia nie jest już tą fotografią, o której pisał Barthes.

Photography at the Crossroads. Albertian and Keplerian Pictures in the Context of Roland Barthes' Conception of Photography

What is the connection between photography and reality? Do we have to choose between describing photography in terms of the process of its production or questioning its reference to reality, as Barthes argues?

Jonathan Friday suggests a similar alternative, which is however constructed on a different methodological level. He argues that photography can be described on the basis of two types of representation: Albertian and Keplerian. First one refers to a fictional world, whereas the other one refers to reality. While it is possible that a type of representation is connected with properties of a medium, eventually it remains a matter of convention.

It turns out then that it is possible to speak about the relation between photography and the world without referring to the mechanical process of its production. This however comes at a price: as the discussed relation becomes conventional it ceases to constitute a specific character of photography.

Paulina Nowak – e-mail: paulina.anna.nowak@gmail.com

LUCYNA NYKA

WEWNĘTRZNE DROGI PRZEZ BUDYNEK – ARCHITEKTURA I SFERA EMOCJI

Współcześnie umacnia się charakterystyczny sposób projektowania budynków nie na zasadzie eksperymentowania z układem form, ale poprzez wyznaczanie różnorodnych szlaków dróg prowadzących przez ich wnętrza. Artykuł sytuuje to zjawisko w bezpośrednim związku z widocznymi dzisiaj dążeniami do tworzenia specyficznej atmosfery, zdolnej do poruszania odbiorcy i wywoływania emocji. Jakkolwiek obie te tendencje wydają się wyznaczać szczególny rys współczesnej architektury, to jednocześnie stanowią rozwinięcie koncepcji wczesnego modernizmu. Dzisiejsze przepastne wnętrza, których rampy, przejścia i łączniki wiodą obserwatora przez różne środowiska, interpretować można jako kontynuacje rozpoczętego wówczas projektu. Współczesne podjęcie tych idei doprowadziło do kolejnych procesów – wnętrza, tracąc cechy stabilnych struktur, stają się pokrewne sceneriom natury i formacjom geograficznym, otwierają architekturę na nowe zakresy twórczych doświadczeń.

Współcześnie projektowane budynki łączą nie tyle pokrewne cechy wizualne, co sposób organizacji wnętrz, w których dominują wiodące przez nie drogi – swoiste szlaki cyrkulacji dla przemieszczających się ludzi. Jednocześnie coraz częściej podnoszone są postulaty, aby obiekty architektury oferowały coś więcej niż efektywnie rozplanowane układy pomieszczeń – aby mobilizowały do odkrywania rzeczywistości i wyzwalały emocje.

Zjawiska te są wzajemnie ze sobą powiązane i pojawiają się razem nie po raz pierwszy. Już na początku ubiegłego stulecia nowe koncepcje architektonicznej przestrzeni zainicjowały badania nad percepcją archi-

tektury w ruchu i jej potencjałem oddziaływania na odbiorcę. Jednak zarówno modernistyczny funkcjonalizm, jak i długotrwały nurt historyzującego postmodernizmu porzuciły to pole badawcze, interpretując budynek bardziej w kategoriach statycznej formy, kompozycji i struktury. U schyłku drugiej z tych epok, w końcu lat 80., Peter Eisenmann, dążąc do odzyskania takich cech architektury, które pozwalałyby ją określić jako wzniosłą, doszukuje się w niej tego, co przekracza wiedzę i dotyczy czegoś bardziej niepewnego, nieobecnego i obcego[1]. Juhanni Pallasmaa w napisanym w tym samym czasie eseju *The Geometry of Feeling* zwraca uwagę na to, że architektura została intensywnie uwikłana w różne gry z formą i zupełnie utraciła zdolność wywoływania emocji[2]. W innym artykule tego autora, *Hapticity and Time*, czytamy: „Nasze budynki zatraciły swoją nieprzezierność i głębię, zmysłowe zaproszenie i odkrywanie, tajemnicę i cień”[3]. Postulaty, aby obiekty odnosiły obserwatora do tej sfery percepcji, która wykracza poza powierzchowność i neutralność, powracają z nową siłą w dzisiejszej architekturze, wpływają na zmiany układów przestrzennych projektowanych wnętrz i odkrywają zarazem kolejne związki współczesnych koncepcji z ideami wczesnego modernizmu[4].

1

Już na przełomie XIX i XX wieku wywodzące się z epoki oświecenia pojęcie przestrzeni jako rodzaju nieruchomej pustki, w której znajdują się obiekty, zaczęło tracić aktualność. W koncepcjach estetycznych formułowanych przez Adolfa Hildebranda i Aloisa Riegla obiekty zaczęły być ujmowane nie jako współobecne w danej przestrzeni, ale jako „przestrzennie aktywne” i połączone ze sobą rodzajem współdziałania[5]. Jednocześnie już pod koniec XIX wieku interpretacje architektury stawały się coraz ściślej powiązane z ruchem obserwatora. Sformułowane przez Hilde-

[1] P. Eisenman *En Terror Firma: In Trails of Grotextes* (1988) [w:] *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965–1995* K. Nesbitt (red.) New York 1996 s. 567–568.

[2] J. Pallasmaa *The Geometry of Feeling: A Look at the Phenomenology of Architecture* (1986) [w:] *Theorizing a New Agenda...* wyd. cyt. s. 447–455.

[3] Tenże *Hapticity and Time, Notes on Fragile Architecture* „The Architectural Review” 2000 No. 5 s. 78.

[4] L. Nyka *Od architektury cyrkulacji do urbanistycznych krajobrazów* Gdańsk 2007.

[5] C. van de Ven *Space in Architecture: the Evolution of a New Idea in the Theory and History of the Modern Movements* Assen 1980 s. 87.

branda koncepcje widzenia kinetycznego[6] (*kinetic vision*) znalazły niemal natychmiastowe rozwinięcia w ideach niemieckiego estetyka Paula Frankla, szczególnie dotyczących percepcji wieloma obrazami (*many image-like perception*), oraz w analizach widzenia w ruchu (*vision in motion*) związanego z Bauhausem Laszlo Moholy-Nagya[7]. Pomimo różnic nowe koncepcje uznawały, że rozpoznanie dzieła dokonuje się nie poprzez obiektywną analizę, ale przez kolejne nakładające się obrazy, a wiedza o nim dostępna jest za sprawą czasowego następstwa ich postrzegania. W ten sposób przestrzeń została związana z obserwatorem, a architektura z konstrukcją „drogi", w oparciu o którą dokonuje się sekwencyjny odbiór obiektu.

Powiązanie wiedzy i bezpośredniego doświadczenia w procesie interpretacji architektury niemal natychmiast wyzwoliło nowy rodzaj oczekiwań kierowanych wobec obiektu, związanych nie tylko z jego charakterystyką wizualną. W koncepcjach Augusta Schmarsowa, szczególnie tych dotyczących intuicyjnej formy[8], przestrzeń odbierana w ruchu określana była nie tylko jako mobilna i wizualna, ale także dotykalna[9], percypowana nie tylko poprzez wzrok, ale także przez inne zmysły, oraz oddziałująca na odbiorcę. W tym samym czasie historyk sztuki Alois Riegl pisał na temat percepcji wizualnej, dalekiej (*optic*) i bliskiej, sensorycznej, która wykracza poza zmysł wzroku (*haptic*)[10]. Tak więc nowe idee w filozofii i nauce nie tylko dostarczały kolejnych argumentów za rozumieniem architektury w kategoriach wizualnych, wiążąc odbiór z ruchem, ale stawiały obserwatora wobec doświadczania przestrzeni pojemniejszego niż czysto wizualne.

Wyjście poza perspektywę *optic* spowodowało falę badań nad synestezją, czyli możliwością jednoczesnego oddziaływania na różne zmysły obserwatora, tak by stapiały się one w jedno zwielokrotnione doznanie. Wassily Kandinsky eksperymentował z kompozycjami, aby wydawały się emitować dźwięki. Seria *Improwizacje* wykonana przez tego artystę to spontaniczne malarskie ekspresje różnych uczuć, których zadaniem było wywieranie wrażenia podobnego do tego, jakiemu ulega osoba słuchająca muzyki. Z drugiej strony komponowane wówczas koncerty uzupełniane były spektaklami światła czy obłokami emitowanej pary wodnej. Równocześnie coraz bardziej narastało przekonanie, że pogłębiona percepcja

[6] Tamże, s. 84, 86.

[7] Tamże, s. 122.

[8] A. Vidler *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* Cambridge, Massachusetts – London 2000 s. 4.

[9] C. van de Ven, wyd. cyt. s. 90.

[10] Tamże, s. 93.

wieloma zmysłami wykracza poza proste nagromadzenie i generuje nową jakość doświadczania dzieła. Jak napisze kilka dekad później Maurice Merleau-Ponty**:** „moja percepcja nie jest sumą czynników wizualnych, dotykalnych i słyszalnych. Odbieram w sposób całościowy całym moim jestestwem. Zatrzymuję unikalną strukturę rzeczy, unikalny sposób istnienia, który przemawia do wszystkich moich zmysłów jednocześnie”[11].

Dokonane w końcu XIX i na początku XX wieku przewartościowania znalazły niemal natychmiast odzwierciedlenie w teoretycznych rysunkach architektów i wznoszonych budowlach. Szlaki wewnętrznych dróg oraz płynne przejścia z otoczenia do wnętrza realizowane za pomocą pochylni i łączników odnajdujemy w łukach schodów Ericha Mendelsohna, w opisach Paula Frankla i w rysunkach Konstantina Mielnikowa. Wznosząca się spiralnie droga ilustruje ideę kinetycznego systemu konstrukcyjnego Laszlo Moholy-Nagya inspirowaną ideami Leibniza (il. 1). Projektując wewnętrzne przejścia Villi Schminke w Löbau, Hans Scharoun dość ewidentnie odrzucił dogmaty efektywności rozwiązań i postulaty funkcjonalnej estetyki. Przestrzenie domu nie zapewniają klarownej orientacji: przekręcone osie zmieniają kierunki ruchu przez budynek, a dublowane schody pozwalają na przemieszczanie się pomiędzy wnętrzem i zewnętrzem oraz omijanie raz przebytej drogi. Najpełniej jednak powiązanie ruchu przez budynek z wydobywaniem możliwości architektury w kwestii oddziaływania na odbiorcę objawiło się w koncepcji architektonicznej promenady (*promenade architecturale*) podjętej przez Le Corbusiera.

Sama idea cyrkulacyjnej drogi przez budynek nie była wówczas nowa. Pojęcie *promenade architecturale*, wywodzące się z baroku i określające płynne, niekończące się następstwo przestrzeni, materializowało się już w amfiladowych sekwencjach XVII-wiecznych pałaców francuskich. Koncepcja drogi i cyrkulacji podjęta została w oświeceniu, znakomicie ilustrując kartezjańską ideę *extensio* i sformułowane przez Newtona pojęcie „przestrzeni absolutnej”. W baroku droga zwykle wiodła do celu, natomiast w oświeceniu stała się celem sama w sobie – przez wnętrza prowadzone były osiowe przejścia oparte na niekończących się liniach prostych. O ile rysunek sekwencyjnych, symetrycznie uporządkowanych kompozycji miał istotne znaczenie w wieku XVIII, to dla architekta kolejnego pokolenia – Jeana-Nicolasa Duranda – stał się wręcz kluczową wartością koncepcji. To Durand, wyróżniając trzy składowe projektu: elementy, układ planu i analizę programu, położył podwaliny pod modernistyczną funkcjonalistyczną estetykę. Podążając za koncepcjami Duran-

[11] M. Merleau-Ponty *The Film and the New Psychology* [w:] tegoż *Sense and Non-Sense* Evanston 1964 s. 18.

da, Julien Guadet na przełomie XIX i XX wieku rozwinął koncepcję planu jako punktu wyjścia. Ekspresja klarownego podziału na przestrzenie cyrkulacji i użytkowe uznana została przez tego wpływowego profesora Francuskiej Akademii za zasadniczą cechę kompozycji rzutu[12]. Plan, najważniejszy element XIX-wiecznego projektu szkoły francuskiej, podjęty został przez Le Corbusiera. Dla niego Plan (pisany zawsze z dużej litery) pełnił rolę generatora architektury.

Podejmując ideę *promenade architecturale* – wiodącej cyrkulacyjnej drogi przez budynek – Le Corbusier dokonał dwóch istotnych przewartościowań: pozwolił wyjść wewnętrznym szlakom poza poziome płaszczyzny planu, wprowadzając rampy, oraz rozpoczął proces zamazywania podziału na przestrzenie użytkowe i służące przemieszczaniu się wewnątrz budynku. Dzięki temu przed odwiedzającym rysowały się sekwencje obrazów, gdzie otwarcia i przewężenia były starannie reżyserowane, a wnętrze w wybranych miejscach przenikało się z otoczeniem, tworząc nową najwyższą jakość niewysłowionej przestrzeni (*l'espace indicible*/*ineffable space*). Droga przez budynek nie była podporządkowana jedynie postulatom funkcjonalistycznym, ale zapewnieniu jak najlepszych warunków do odbioru architektury: „Architektura jest doświadczana, kiedy ktoś ją przemierza, wędruje przez nią"[13] – pisze Le Corbusier. Odbieramy ją wówczas pełniej: „Architektura jest formą, pojemnością, kolorem, akustyką, muzyką"[14]. Niemal od początku swojej działalności architekt kieruje się ku wartościom emocjonalnym; już w 1925 roku pisze: „Jedynym zadaniem sztuki jest poruszać nas. (...) Partenon robi potężne wrażenie na każdym, nawet na tych, którym się nie podoba; to, co się liczy, to intensywność wywoływanych uczuć"[15]. Wyzwalanie emocji staje się szczególnie widocznym dążeniem w późniejszych fazach twórczości Le Corbusiera, gdy rampy przez budynek noszą ślady ekspresji ich tworzenia i ciężkości materiału.

Idee ciągłości tras cyrkulacji przez budynek rozwijane były jedynie w niewielkim stopniu w architekturze lat późniejszych. Frank Loyd Wright o budowanym w latach 1956–1959 Muzeum Guggenhaima, w którego wnętrze wpisana jest wznosząca się rampa, pisał: „architektura wydaje się plastyczna, jeden poziom przepływa w drugi"[16]. W powstałej w latach 60. restauracji *Boa Nova* w Leça da Palmeira zaprojektowanej

[12] C. van de Ven, wyd. cyt. s. 49–63.

[13] Le Corbusier *Le maisons 'murondin'* Paris 1942.

[14] J. Petit *Le Corbusier: Text and Sketches for Ronchamp* Ronchamp 1997 s. 8.

[15] Le Corbusier, A. Ozenfant *La peinture moderne* Paris 1925 s. 170–172.

[16] S. Kostof *A History of Architecture, Settings and Rituals* New York – Oxford 1985 s. 742.

przez Alvara Sizę łamana linia ramp i schodów wznosi się po nierównościach terenu i wnika do budynku, a wytyczany już we wnętrzu szlak przejścia prowadzi ku otwarciu widokowemu na ocean. Jednak w ogólnym wizerunku architektura dość wyraźnie odeszła od wypracowanych w pierwszych dekadach XX wieku idei, uwikłana w strategie prefabrykacji i pragmatyczność funkcjonalizmu.

2

Nie oznacza to jednak, że idee poznawania obiektu w doświadczeniu drogi pozostawały w całkowitym zapomnieniu. Przeciwnie, z całą siłą pojęte zostały w projektach sztuki lat 60. i 70. Wędrówka stała się jednym z kluczowych motywów powstających wtedy działań i prac artystycznych[17]. Corinne Robins, komentując projekty Mary Miss oparte na wyobrażeniach korytarzy i pasaży, zwraca uwagę, że „wymagają one od obserwatora, aby przemieszczał się z jednego miejsca do drugiego w celu doświadczenia uwarstwienia, sukcesywnych fizycznych i wizualnych poziomów artystycznej wizji"[18]. Choć często w dziełach *site works* i *earth sculptures* pojawia się motyw pozostawiania śladów – by przywołać tu projekty Langa czy Smithsona, gdzie świadectwem przebytej drogi są dla przykładu odwrócone kamienie – to w wielu wypadkach przejście obserwatora nie służy współbudowaniu dzieła, lecz ma wywołać specyficzne doświadczenie związane z przemierzaniem przestrzeni.

Dzieje się tak w projektach Andre Trakasa, którego niemal każde dzieło to, jak określa artysta, „fenomenologiczna podróż". Aby umożliwić taki ruch, wiele jego projektów zmierza do usytuowania obserwatora w „przestrzeniach przejściowych" i niejako wymusza „przesuwanie się w przestrzeni" (*traversing space*). Dla artysty tego ważny był nie tylko wizualny, ale także „fizyczny/dotykalny wymiar" artystycznych ramp[19]. Również *Double Negative* – monumentalna rzeźba Michaela Heizera –

[17] Na kwestię tę zwraca uwagę Maria Popczyk. Przywołując Roberta Morrisa *Observatory* i Charlesa Rossa *Star Axis*, pisze ona: „W podejściu tym człowiek zostaje zachęcony, by poddać się rytmowi, jaki nadaje ze sobą ruch sklepienia, chmur, wody. W rytm ten wpisuje się ważna figura tej sztuki, mianowicie wędrówka. Artyści przemierzając przestrzeń, rejestrują kolejne etapy podróży w postaci fotografii, dzienników (...). Chodzi o wprowadzenie działań w przestrzenie przemieszczającego się nomady, pozostawiającego jedynie nieznaczne ślady w miejscach pobytu". M. Popczyk *Żywioły obrazowane i eksponowane* [w:] *Estetyka* (*im*)*materii* K. Wilkoszewska (red.) „Kultura Współczesna" 1–2 (23–24) Warszawa 2000 s. 69.

[18] C. Robins, wyd. cyt. s. 98.

[19] Tamże.

to dzieło, którego odwiedzający doświadcza krok po kroku. Po uformowanych w skale stromych rampach wchodzi on w wąski, wycięty w ziemi kanion i otoczony jego ścianami przesuwa się do przodu w kierunku symetrycznie umieszczonej rampy wyjściowej. Moment dojścia do transeptu drugiego wycięcia powoduje chwilową utratę orientacji. Rozgrywanie emocji poprzez ruch w przestrzeni stało się ważne niemal dla całego pokolenia ówczesnych artystów. W 1975 roku Alice Aycock zaprezentowała pracę *Project for a Simple Network of Underground Wells and Tunnels*, gdzie odwiedzający schodzi pod ziemię do wąskich i klaustrofobicznie niskich tuneli. Intencją artystki było wywołanie odczucia odcięcia od świata, a nawet strachu. To sztuka, podkreśla Aycock, która nie ukonstytuowałaby się bez odbiorcy, „mediowana jest ciałem”[20].

Jakkolwiek architektura tego okresu podążała za innymi celami, to jednak poszukiwania artystyczne reprezentowane przez twórców lat 60. i 70. nie były odosobnione. W wydanej wówczas słynnej rozprawie Erwina Strausa *The Primary World of Sences; a Vindication of Sensory Experience* dochodzi do związania percepcji obiektu z pokonywaniem dystansu. Straus twierdzi, że istnieje jedność poznawania zmysłowego i ruchu. Zakres, modalność odbioru zmysłowego mogą się różnić między innymi w zależności od czasowości, przestrzenności, kierunku czy pamięci. Jednak to właśnie pokonywanie dystansu buduje doświadczenia, „dystans jest przestrzenno-czasową formą doznania”[21]. Pokonywanie dystansu zawsze bliskie było architekturze. Trudno jednoznacznie osądzić, czy jest to przyczyną tego, że artyści nurtu Land Art i Earth Works, tacy jak Michal Heizer, Rober Morris czy Donald Judd, wskazywali na architektoniczny wymiar tworzonych przez siebie prac. Richard Serra, przepuszczając ludzi przez szczeliny przejść, jawnie nawiązywał do idei *promenade architectural*. Dzisiaj wiele z wypracowanych wówczas koncepcji znajduje rozwinięcia we współczesnej architekturze.

3

Obecnie, po dekadach eksperymentów nad formą – jej zestawianiem, deformowaniem czy konfliktowym przenikaniem – coraz śmielej podejmowane są próby odtworzenia w obiektach takich walorów, dzięki którym możliwe byłoby odzyskanie zdolności architektury do wywoływania

[20] M. Lailach *Land Art* Hongkong – London – Tokyo 2007 s. 28.

[21] E. Straus *The Primary World of Sences; a Vindication of Sensory Experience* New York 1963 s. 408.

odczuć i poruszania odbiorcy. Jednocześnie, co jest z tym związane, z całą siłą umacnia się idea prowadzenia przez wnętrza budowli architektonicznych różnorodnych szlaków cyrkulacji. W wielu realizacjach ostatnich lat układ tych tras staje się zasadniczym rdzeniem organizacji wnętrza, a sposób ich aranżacji nie wynika jedynie z postulatów efektywności ruchu. Ważnym zadaniem architekta jest przekonujące i wielowątkowe uformowanie we wnętrzu środowiska oddziałującego na umysł i emocje odbiorcy. Nie ma czegoś takiego jak neutralna przestrzeń. Zaha Hadid mówi: „zwielokrotnione percepcje i odległe widoki powinny tworzyć bogatsze, bardziej poruszające doświadczenie, zabierając cię w podróż przez przewężenia, uwolnienia i refleksję”[22] (il. 2, 3).

Cyrkulacje współczesnych obiektów mogą być traktowane jako kontynuacje idei *promenade architectural*, gdzie reżyseria oddziaływań na odbiorcę nie jest ograniczana do efektów wizualnych. Odwiedzający przechodzą przez środowiska dźwiękowe, uginające się podłoża, zmienne warunki wilgotności i oświetlenia. W budynku Narodowego Centrum Tańca w Pantin (Robain & Guieysse) w pustce atrium piętrzy się spektakularna rampa, która prowadzi odwiedzających przez różne kolory światła, od czerwieni po błękit, odmienne na każdej kondygnacji. Drogi wytyczane przez budynki są dzisiaj zwielokrotniane i starannie wyreżyserowane – oferują nagłe ekspozycje pustki, tworzone są fakturami materiałów, skalą form, doznaniami akustycznymi i medialnymi obrazami (il. 4, 5). Światło jest w nich skupiane, rozszczepiane, a dzięki zastosowaniu soczewek i pryzmatów pojawia się też w formie ruchomych graficznych wzorów na ścianach[23]. Dzięki temu, jak komentuje jeden ze swoich projektów Steven Holl, żadna nowa wizyta „nie będzie powtarzalnym doświadczeniem” – przeciwnie, będzie „prowokacyjna i nieprzewidywalna”[24].

Liczne próby transpozycji we wnętrzach obiektów architektury bogactwa i zjawiskowości świata zewnętrznego sprawiają, że wnętrza te – nie do końca zdeterminowane, topograficzne w swych formach i otwarte na wpływy natury – stają się pokrewne krajobrazom. Znamienne jest dziś częste stosowanie określenia *sublime* w celu oddania specyficznej atmosfery architektury. Określenie to stosowane przez Edmunda Burke’a w XVIII wieku i podniesione wręcz do rangi kategorii estetycznej odnosiło się do cech krajobrazu, do jego siły wywoływania irracjonalnych uczuć

[22] M. Webb *Out of the Box, CAC* „The Architectural Review” 2003 No. 7 s. 38–44.
[23] S. Holl *Idea and Phenomena* Wien 2002 s. 76.
[24] Tamże, s. 28.

– emocji, melancholii, a nawet strachu[25]. Idee Burke'a wywarły wpływ na architektoniczne rysunki Piranesiego, uznawane są również jako zapowiedź ujawnionego z całą siłą w modernizmie potencjału psychologicznego oddziaływania przestrzeni.

Dzisiaj dążenia do uzyskania architektury nieobojętnej i oddziałującej na emocje przejawiają się w twórczości wielu architektów. Aura tajemnicy i niemal strachu wypełnia przepastne foyer Casa de Musica w Porto, gdzie z półmrocznego wnętrza wyłaniają się nieustrukturowane połączenia i przewiązania (il. 6, 7). Przestrzenie biblioteki uniwersyteckiej w Sevilli, projektowanej przez Zahę Hadid, nawiązują dość jawnie do atmosfery wizji zawartych w serii *Carceri*. Ratusz w Murau (Wolfgang Tschapeller, Friedrich Schöffauer) mieści nieregularne schody w ponad dwudziestometrowej szczelinie, przypominającej skalny otwór. W pracy konkursowej na muzeum w Tel Awiwie (Preston Scott Cohen) w uporządkowaną strukturę budynku wprowadzony został dynamiczny rdzeń o złożonej geometrii, wokół którego ukształtowano wznoszącą się ku górze zwiniętą linię przestrzeni publicznej. Układy cyrkulacyjne traktowane są więc nie tylko jako środek dojścia do celu, ale jako pełnoprawny, często najciekawszy i najbardziej dramatyczny wątek układu przestrzennego wnętrza.

Powiązane z ideą drogi i poruszającym się obserwatorem modernistyczne koncepcje widzenia obrazów w ruchu (*motion pictures*) uzupełniane są dzisiaj o te wątki, które pozwalają na wykorzystanie istniejącej w języku angielskim gry słów i odwołanie do obrazów emocji – *emotion pictures*[26]. Poddając interpretacji historyczne wędrówki po ogrodach, Giuliana Bruno przywołuje te aspekty relacji między przestrzenią i odbiorcą, które potwierdzają tezę, iż ogrody to nie są obszary neutralne, ale takie, gdzie poprzez ciągłe wzajemne projekcje łączyły się „wewnętrzne i zewnętrzne topografie". Pejzaże ogrodów konstytuują się wraz z obecnością człowieka, są zarazem poznawcze i transformujące. W ogrodach możliwe było przejście, dzięki któremu „zewnętrzny świat krajobrazu mógł być przetransformowany w krajobraz wewnętrzny i odwrotnie"[27]. Takimi pojemnymi, oddziałującymi na obserwatora, a jednocześnie współtworzonymi jego ruchem w przestrzeni krajobrazami są także wnętrza współczesnych budynków.

---

[25] S. Kostof, wyd. cyt. s. 548. Kategoria *sublime* została wyeksponowana w dziele: E. Burke *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* London 1757.

[26] G. Bruno *Thing as Feeling: Emotion Pictures* [w:] *Anything* C. Davidson (red.) Massachusetts – London 2001 s. 142, 146.

[27] Tamże, s. 145.

Dużą rolę w osiąganiu spektakularnych efektów przestrzennych i budowaniu nastroju architektury ogrywa technologia, w tym możliwości topologicznych przekształceń formy i wprowadzania do wnętrz środowisk reagujących i medialnych. Architekci badają, jak w scenerii skomplikowanej geometrii płynnych przejść ulega zmianie stosunek człowieka do przestrzeni. Klarowne podziały kubatur zostają zastąpione gładką „bezszwowością", zanikają podziały na osobne moduły pomieszczeń i bloków funkcjonalnych. Wnętrza przechodzą jedne w drugie, stają się miękkie w obrysach, topograficzne i nie przypominają już uporządkowanych struktur budowlanych, ale raczej formacje geograficzne. Do wnętrz wprowadzane zostają rzeczywistości wirtualne, w których obserwator się niejako zanurza. Prowadzone szlaki cyrkulacji zamieniają się – jak jeden ze swoich budynków opisuje Preston Scott Cohen – w „wojerystyczne pasaże" (*voyeristic passages)*.

Równolegle z próbami zastosowania najnowszych technologii prowadzone są eksperymenty nad włączeniem w doświadczenie drogi przez budynek elementów natury w formie elementarnej i bezpośredniej. Na wystawie Weneckiego Biennale Architektury w 2010 roku jedną z ciekawszych konstrukcji była instalacja *Cloudscapes* – rampa przeprowadzająca odwiedzających przez wnętrze chmury, obłok pary wodnej (il. 8, 9)[28]. Po wejściu do zespołu łaźni w Vals projektu Petera Zumthora pochylnie i schody prowadzą do czarnych, kamiennych komnat – basenów. Czerwone mineralne naloty na ścianach powstające przy wpustach wody, specyficzna akustyka, światło wpadające przez szczeliny i tworzące zmienną fakturę półmrocznego wnętrza – to wszystko buduje niepowtarzalną aurę obiektu. Kluczowe jest osiągnięcie takiej jakości projektu, mówi architekt, że materiały „zaczynają na siebie reagować" i wywoływać „intelektualne emocje"[29].

Zamiana klarownie i formalnie wydzielonej wewnętrznej przestrzeni budynku na liniowo kształtowane szlaki cyrkulacji pozwala na kreatywne redefinicje jego powiązań z otoczeniem. Kształtowanie różnego rodzaju nieoczekiwanych przejść i otwarć widokowych staje się narzędziem w reżyserowaniu percepcji wnętrza, służy wystawieniu obserwatora na nowe typy doświadczeń wynikających z kontaktu z wieloma środowiskami. Na ten aspekt współczesnych projektów zwraca uwagę Marco de Michelis: „(...) przepływ przestrzeni jednej w drugą, nieregularne formy, rozmyte granice, niestabilna relacja pomiędzy wnętrzem i zewnętrzem

[28] *Cloudscapes* Transsolar & Tetsuo Kondo Architects, Wenecja 2010.

[29] B. Stec *Trzy rozmowy z Peterem Zumthorem* „Architektura & Biznes" 2003 nr 2 s. 20.

sprawiają, że stają się możliwe nowe doświadczenia, pozwalające nam odkrywać zadziwiające nowe rzeczy – doświadczenia, gdzie zwyczaje są porzucone i odkryte na nowo – doświadczenia, które odnawiają naszą rutynową percepcję rzeczywistości"[30]. Doświadczeniem takim jest wizyta w muzeum jaskiń Altamiry w Santillana del Mar (Juan Navarro Baldeweg). Budynek otwiera się na otoczenie w taki sposób, że do jego wnętrza dostają się geologiczne formacje skalne. Jak określa budynek Amanda Schachter, jest on jednocześnie „filtrem i kontenerem dla topografii"[31]. Mobilizując do ruchu w przestrzeni i wystawiając odbiorcę na nieoczekiwane scenerie, obiekty takie przywołują prace artystów sztuki ziemi, na wpół architektoniczne dzieła Morrisa, Trakasa, Miss czy Heizera.

* * *

Współczesne realizacje wydają się coraz wyraźniej ujawniać fakt, że architektura próbuje zaoferować to, co realizowane było w scenerii pleneru: drogi prowadzące przez różne środowiska, wglądy w odległe perspektywy, zróżnicowane warunki akustyczne czy obecność elementów natury – światła, kamieni i wody. Opisując ogrody, Giuliana Bruno zwraca uwagę, iż są to obszary, gdzie „oglądanie miejsc staje się rzeczywistym środkiem ich eksploracji; podróżą przez (...) narracje i ich geograficzne rozwinięcia"[32]. Opis transformujących przejść przez rzeczywistość takich ogrodów można zastosować do przestrzeni powstających obecnie budynków. Statyczne obszary przebywania są w nich zastępowane liniowo kształtowanymi drogami wewnętrznych cyrkulacji – mobilizującymi do odkrywania rzeczywistości i jej przeżywania. Dlatego tak często architekci dzisiaj podkreślają, że celem nie jest zaprojektowanie określonych form, ale pojemnej, wielowątkowej geografii dla rozgrywającego się w nich życia. O ile dążenia do pojmowania architektury jako oddziałującej i nieobojętnej manifestują się współcześnie w tak przekonującej skali, to kluczowe znaczenie dla ukonstytuowania się tego zjawiska mają koncepcje wczesnego modernizmu – związanie przestrzeni z obserwatorem i ujęcie jej w perspektywie doświadczenia drogi.

[30] K.-D. Weiss *Architecture as an Expression of the Contemporary* „Architecture and Urbanism" 2001 No. 10 s. 16.

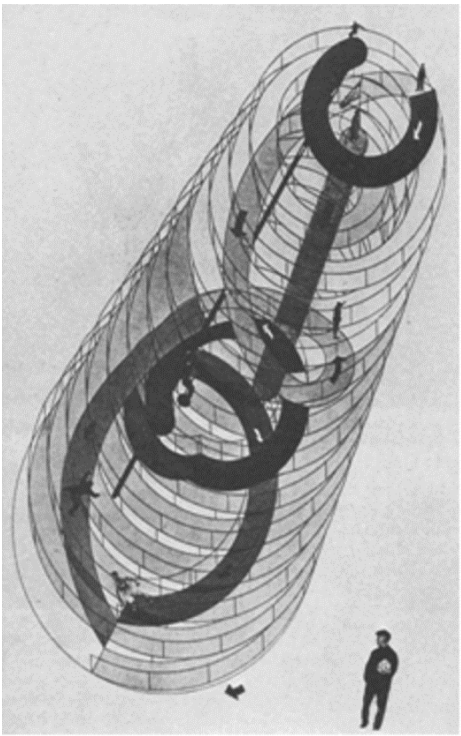
[31] A. Schachter *Carving Out: Juan Navarro Baldeweg's Intellectual Poetry* „Architecture and Urbanism" 2001 No. 4 s. 118.

[32] G. Bruno, wyd. cyt. s. 142.

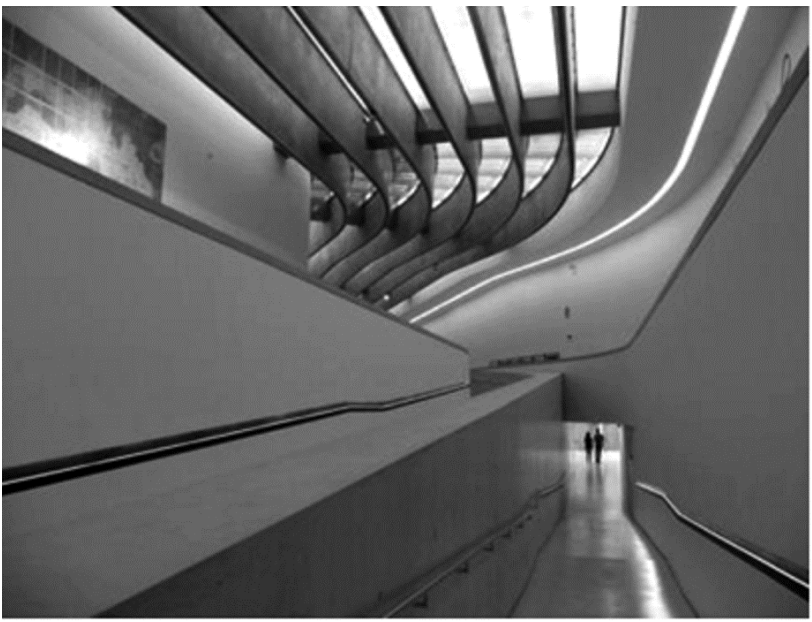
Interior Pathways through the Building – Architecture and the Sphere of Emotions

From the architectural tendencies and styles of the last decades new phenomena are emerging – buildings are not designed on a basis of formal transformations but rather as intricate arrangements of interior pathways. Simultaneously, there is a noticeable pursuit towards achieving specific quality of architecture – where it does not remain neutral, exerts an impact on the observer and evokes emotions. The article explores the two above mentioned tendencies as mutually interrelated. It discusses their origins and reveals that while outlining the important characteristics of the contemporary architecture they arise from early modern concepts. Today's abysmal foyers where different species of ramps and trajectories let the observer go through space and experience various environments are the continuation of the aesthetic and architectural ideas that evolved in the beginning of twentieth century. The currently ongoing process in which buildings are trespassing the characteristics of stable structures and rather refer to imaginative geographies and landscapes is one of the immediate effects of that continuation. While deeply imbedded in history – it also opens architecture to new spheres of explorations.

Lucyna Nyka – e-mail: lnyka@pg.gda.pl

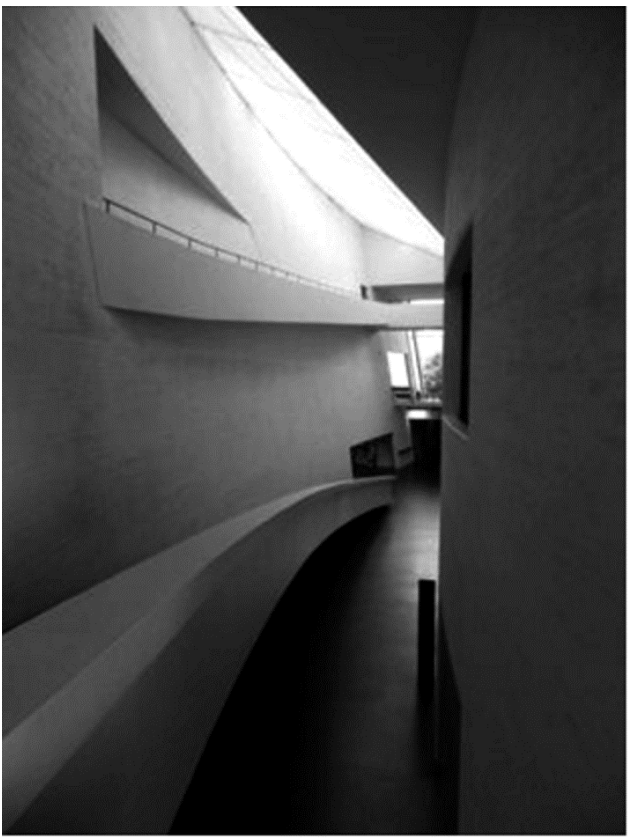


Ilustracja 1
Kinetyczny system konstrukcyjny, 1922–1928, Laszlo Moholy-Nagy.



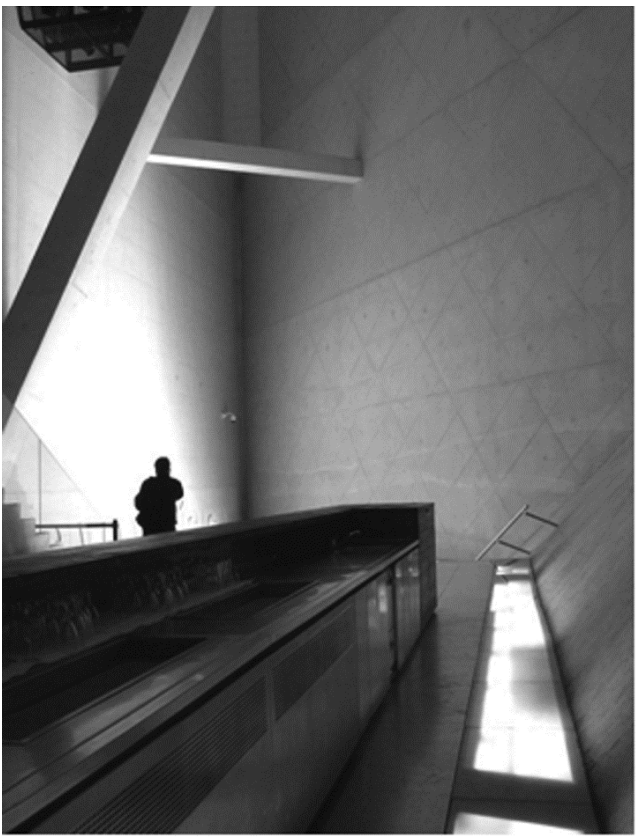
Ilustracja 2
MAXXI – Muzeum Sztuki XXI wieku w Rzymie, 2010,
arch. Zaha Hadid (fot. L. Nyka).

Ilustracja 3
MAXXI – Muzeum Sztuki XXI wieku w Rzymie, 2010,
arch. Zaha Hadid (fot. L. Nyka).

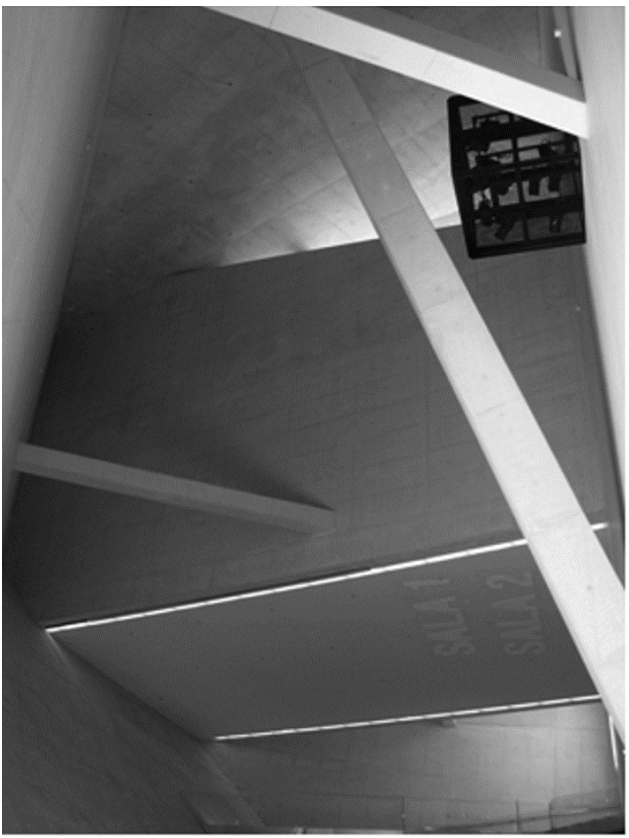


Ilustracja 4
Muzeum Kiasma w Helsinkach, 1998, arch. Steven Holl (fot. L. Nyka).

Ilustracja 5
Muzeum Kiasma w Helsinkach, 1998, arch. Steven Holl (fot. L. Nyka).



Ilustracja 6
Casa da Musica w Porto, 2004, arch. Rem Koolhaas (fot. L. Nyka).



Ilustracja 7
Casa da Musica w Porto, 2004, arch. Rem Koolhaas (fot. L. Nyka).

Ilustracja 8
Cloudscapes, Weneckie Biennale Architektury 2010,
Transsolar & Tetsuo Kondo Architects (fot. L. Nyka).

Ilustracja 9
Cloudscapes, Weneckie Biennale Architektury 2010,
Transsolar & Tetsuo Kondo Architects (fot. L. Nyka).

AGATA PILECKA

MIASTO PRZETWORZONE – PARYSKA FANTASMAGORIA WALTERA BENJAMINA

Starego Paryża już nie ma. Kształt miasta
Szybciej, niestety, się zmienia niż serce śmiertelnika.

Charles Baudelaire

W myśli Waltera Benjamina nowoczesne miasto stanowi jeden z najważniejszych i stale obecnych tematów. Paryż dzięki swej nagłej metamorfozie, będącej efektem przebudowy dokonanej w dziewiętnastym wieku przez barona Haussmana, stał się dla niego idealnym modelem. W nim i poprzez niego ujawnia się rozpad całości dawniej jednoczonych przez tradycję, procesy wykształcania nowej formy doświadczenia, wrażliwości oraz właściwych nowoczesności zasad funkcjonowania w przestrzeni miejskiej. Nowy Paryż jest miastem „dla oka", miastem wypełnionym snami. Ta senna, fantasmagoryczna strona miasta najpełniej wyraża się w pasażach – zmysłowych i uwodzicielskich ulicach handlu. Oparłszy się na sformułowanej przez Marksa koncepcji fetyszyzmu towarowego, Benjamin dokonuje jej reinterpretacji: definiuje dziewiętnasty wiek jako czas, w którym zbiorowość zapada w coraz głębszy sen, poprzez pasaże zagłębiając się w swoim własnym wnętrzu. Pasaże jawią mu się jako „obiektywne materializacje fantasmagorii" – mityczne, dwuznaczne, będące jednocześnie ulicą i wnętrzem – w których towar eksponowany jest niczym ozdobne bibeloty, rozświetlone blaskiem, uwodzicielskie. Pasaże są urzeczywistnionym snem.

Niemożliwe jest stworzenie wyczerpującej i dogłębnej charakterystyki wielkiej metropolii, nie opisując jej architektury. Architektura stanowi szkielet, na którym rozpięte zostają wszelkie tkanki ogromnych miast: wyznacza kierunek ich wewnętrznej cyrkulacji, określa miejsca centralne, istotne dla ich funkcjonowania czy też tego znaczenia pozbawione. Ba-

nalne jest stwierdzenie, że wizualna strona miasta, jego kształt, warunkuje i stanowi ramy zachodzących w niej procesów, którym poddane zostają także jej zbiorowości. Miasto stanowi właściwą scenę dla nowoczesnego widowiska. Zygmunt Bauman słusznie napisał, że choć nie każde życie miejskie jest nowoczesne, to wszelkie życie nowoczesne jest życiem miejskim[1]. Mówić o nowoczesności, to mówić o przestrzeni miasta.

Paryż jest jednym z najbardziej nowoczesnych miast – miastem, w którym oblicze nowoczesności objawiło się najpełniej w Europie. Nowoczesny Spektakl rozgrywa się tam w sposób niezwykle wyraźny, jak napisał Krzysztof Rutkowski: „Paryż był i jest stolicą znaków wyjątkowo licznych, wyjątkowo nachalnych, wyjątkowo jaskrawych, bezczelnie natrętnych"[2], to jedno z miast najdoskonalej dostosowanych do potrzeb i wymagań Spektaklu.

Dziewiętnastowieczna stolica Francji to miasto stojące jeszcze u progu nowoczesności, to miasto „pre-nowoczesne", znajdujące się w trakcie metamorfozy. Życie jego mieszkańców ulega wówczas głębokim, gwałtownym i jakościowym przemianom wywołanym znacznym postępem technicznym, rozwojem ekonomicznym, gospodarczym oraz, oczywiście, zmianami architektonicznymi. Benjamin uczynił z niego model, w którym i poprzez który ujawnia się upadek i rozpad doświadczenia dawniej spiętego klamrami tradycji. Model ten zostaje umieszczony pomiędzy swoją przeszłością i przyszłością: pomiędzy Berlinem i Londynem. Benjamin obejmuje te miasta tym samym spojrzeniem, wraz z Paryżem ujmując je w triadę. Paryż jest więc miejscem „janusowym", posiadającym dwie twarze, których wzajemne stosunki opisują pary wyrażeń „jeszcze/już" i „zarówno/jak też" [3]. Paryż, stojąc u progu nowoczesności, waha się jeszcze.

Tym, co określa i wyznacza różnice pomiędzy tymi trzema europejskimi metropoliami, jest perspektywa, z której mieszkaniec postrzega otaczającą go przestrzeń oraz stosunek pomiędzy jednostką a wielkomiejskim tłumem[4]. Benjamin, odnosząc się do Berlina, przywołuje krótkie opowiadanie E.T.A. Hoffmana *Narożne okno*. Jego główny bohater występuje w nim jeszcze jako osoba prywatna, która z zamkniętej przestrze-

[1] Z. Bauman *Wśród nas nieznajomych – czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście* [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta* A. Zeidler-Janiszewska (red.) Poznań 1997 s. 145.

[2] K. Rutkowski *Ostatni pasaż. Przepowieść o byciu byle-jakim* Gdańsk 2006 s. 37.

[3] R. Różanowski *Szok i przeżycie albo „odrażające doświadczenie epoki wielkiej industrializacji"* [w:] *Pisanie miasta…* wyd. cyt. s. 121. Por. B. Frydryczak *Świat jako kolekcja* Poznań 2002 s. 37.

[4] Por. W. Benjamin *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a* [w:] tegoż *Twórca jako wytwórca* H. Orłowski, J. Sikorski (tł.) Poznań 1975 s. 218.

ni własnego mieszkania obserwuje zgromadzonych na targowisku ludzi. Ogarnia on spojrzeniem pełnym dystansu kłębiący się poniżej kolorowy tłum, który jeszcze nie zdążył przerodzić się w masę; jest on świadkiem i komentatorem scen rozgrywających się na placu. Lornetka operowa, którą trzyma w dłoni, znakomicie podkreśla jego postawę jako kogoś, kto spogląda z oddalenia. Główny bohater nie czuje tajemniczego pulsowania tłumu, nie ulega fascynacji jego wiecznym ruchem – zachowuje pozycję bezstronnego obserwatora, a jego budujące komentarze uzupełniają sielankowe obrazy scenek rodzajowych z targowiska[5]. Punkt ciężkości znajduje się jednak ciągle po stronie osoby prywatnej, postrzegającej rynek jako scenę. W Londynie punkt ten przesuwa się na drugą stronę szali, o czym świadczy sam tytuł opowiadania Edgara Allana Poego – *Człowiek tłumu*. Benjamin przywołuje je podczas tworzenia charakterystyki angielskiej stolicy. Pogłębiająca się industrializacja oddala od siebie Berlin i Londyn – w tym ostatnim tłum traci swoje zróżnicowanie, swoją wewnętrzną strukturę, przeradza się w tłum-masę, która porywa ze sobą obserwatora, budzi jego niechęć, obrzydzenie i strach, a jednocześnie fascynuje i oczarowuje[6]. Jednostka wywłaszczona zostaje ze swej przestrzeni prywatnej, rozerwaniu ulegają ciasne ramy i granice wyznaczane przez nieruchomy prostokąt okna. Człowiek wrzucony zostaje w jednolitą, ludzką masę o niezmiennym ruchu z której wyłamanie się ma jedynie charakter pozorny. Masa jest czymś barbarzyńskim, co nie poddaje się żadnej dyscyplinie[7].

Umieszczony pomiędzy Berlinem i Londynem Paryż w dziewiętnastym stuleciu przechodzi liczne przemiany. Na zlecenie cesarza Ludwika Napoleona baron Haussmann podejmuje się dokonania przebudowy miasta. Ma ona zminimalizować ryzyko powstania kolejnych barykad, a jednocześnie przyczynić się do stworzenia szybkich i wygodnych arterii komunikacyjnych. Inicjatywa ta legitymizowana była względami artystycznymi, tak zresztą określał się Haussmann, kiedy w swoich pamiętnikach pisał o sobie *artiste démolisseur* (artysta-burzyciel). I rzeczywiście, wyburza on tysiące renesansowych i średniowiecznych budynków, często

[5] Tenże *O kilku motywach u Baudelaire'a* B. Surowska (tł.) „Przegląd Humanistyczny" 1970 nr 5 s. 81–82.

[6] Benjamin odwołuje się w tym miejscu do słów Engelsa z jego wczesnej pracy: „Już tłum uliczny ma w sobie coś odpychającego, coś, przeciw czemu buntuje się natura ludzka. (...) Brutalna obojętność, nieczułe zamknięcie się każdej jednostki w kręgu swoich prywatnych interesów występuje tym bardziej odrażająco i dotkliwie, im więcej tych jednostek tłoczy się na małej przestrzeni" (K. Marks, F. Engels *Dzieła* t. II 1961 s. 300).

[7] W. Benjamin *O kilku motywach*... wyd. cyt. s. 82.

niemal całe dzielnice, by zbudować, zgodnie z zasadami perspektywy, szerokie aleje i bulwary promieniście opasujące przestrzeń miasta. Współcześni mu nazwali to „strategicznym upiększaniem”[8]. Zwolennicy „haussmannizacji” utrzymywali, że rozrywając ciasną, oryginalną zabudowę, „dziurawiąc Paryż i otwierając mu żyły”, stwarzając nowe, wolne przestrzenie, wpuszcza zbawcze powiewy świeżego powietrza oraz światło w stłoczone ulice paryskie, niczym lekarz zapewniając im zdrowie i życie. Haussmann chciał stworzyć wokół siebie legendę – legendę, w której jako bohater podbijający miasto oswajałby je i wygrywał z nim w imię jego własnej wielkości, zwyciężałby je rozumnym działaniem skierowanym przeciwko organicznej, wielokierunkowej sile jego rozwoju. Wynikiem tej inicjatywy nie było jednak oswojenie Paryża, lecz przeciwnie – wyrwanie go z rąk mieszkańców, uczynienie go czymś nieludzkim i obcym.

> Paryż raz na zawsze przestał być skupiskiem małych miast o własnych obliczach i własnym sposobie życia, w których człowiek się rodził i umierał, w których żyło się przyjemnie i których nie zamierzało się opuszczać; miejsc, w których przyroda i historia zgodnie urzeczywistniały różnorodność w jedności. Centralizacja i megalomania stworzyły miasto sztuczne, w którym paryżanin – rzecz zasadnicza – nie czuje się już u siebie. (...) Paryżanin w swoim mieście, które stało się kosmopolitycznym skrzyżowaniem dróg, jest człowiekiem wykorzenionym[9].

Struktura przestrzenna stolicy zostaje ujednolicona, pokryta siecią współrzędnych wyznaczonych arbitralną decyzją jednego człowieka. To, co stanowiło wieloletni wytwór swobodnie przebiegających procesów urbanizacyjnych, zastąpione zostało zabudową pozbawioną historii, niezakorzenioną w tradycji, wyzutą z dawnych sensów, a więc dla jednostki nieautentyczną. W działaniu Haussmanna doszukać się można próby nadania Paryżowi jednolitej, uporządkowanej i przejrzystej struktury

[8] Nie na wiele się zresztą ono zdało, gdyż nieco później powstały barykady nowe, częstokroć sięgające wysokości nawet pierwszego piętra. „Nowe arterie (...) miały połączyć centrum Paryża z dworcami i odciążyć je. Inne miały wziąć udział w walce wydanej nędzy i rewolucji, służąc jako drogi strategiczne, przebijając ogniska epidemii i ruchawek, umożliwiając przepływ ożywczego powietrza, dyslokację sił zbrojnych, łącząc – jak ulica Turbigo – siedzibę rządu z koszarami, bądź – jak bulwar du Prince-Eugène – koszary z przedmieściami”. W. Benjamin *Pasaże* I. Kania (tł.) Kraków 2005 s. 159 fragment E 3 a, 3. Dalej, cytując *Pasaże*, podawać będę jedynie oznaczenie fragmentu.

[9] E 3 a, 6.

właściwej miastom utopijnym[10]. Paryż zyskał dwa oblicza, które były względem siebie obce. Jedno z nich, to nowoczesne, przesiąknięte duchem megalomanii, karmiło się pragnieniem wielkości, w imię której budowane były bulwary i pasaże, powstały zalążki wielkomiejskiej ulicy, dworce czy konstrukcje ze szkła i żelaza, organizowane były wystawy światowe, mnożyły się witryny sklepowe, zaś fragmenty ulic odsłaniane były z wielką pompą niczym pomniki lub posągi. Paryż miał stać się nie tylko stolicą Francji, lecz także prawdziwą, niezaprzeczalną stolicą całego świata (E 5 a, 2), swoim jedynym punktem odniesienia (E 12 a, 3), miastem będącym swoją własną miarą.

Tak przemieniona architektonicznie przestrzeń, generując nowe, nieznane wcześniej podniety i doznania, ewokowała przemiany w mentalności jednostek funkcjonujących w jej obszarze. Dawny rodzaj relacji jednostki ze społecznością stał się niemożliwy i nieadekwatny. Wyburzając wielkie obszary zabudowy, Haussmann zniszczył nie tylko budynki, lecz także społeczności sąsiedzkie i więzi, które je spajały: proletariat, nie mogąc płacić drastycznie podniesionego czynszu, zmuszony został do przeniesienia się na przedmieścia – tysiące ludzi straciło więc poczucie swojskości i „wrośnięcia" w miejsce zamieszkania. Relacje pomiędzy prywatnym a publicznym wymiarem życia człowieka zostały zakłócone. Na stary Paryż nałożył się obraz nowego – „współczesnego Babilonu" pełnego panoram, punktów widokowych, wielkich placów, bulwarów i pasaży wypełnionych luksusowymi towarami, którego architektura aranżuje „miasto dla oka"[11].

Pasaże, których znaczna część powstała w latach dwudziestych i trzydziestych dziewiętnastego wieku, można wpisać w triadę analogiczną do układu tworzonego przez Berlin, Paryż i Londyn. Loggie, pasaż

[10] „Jego «nowa Atlantis», «poetyckie Commonwealth» (położone na 45 równoleżniku w umiarkowanej strefie) będzie summą geometrycznej regularności i symetrii (tak bliskie wyobraźni melancholijnej z jej traumatyzmem linii prostej i punktu środkowego): każda stolica prowincji będzie umieszczona w jej centrum niczym w środku koła, forma miast będzie okrągła bądź kwadratowa z szerokimi i prostymi – jak w nowym Paryżu Baudelaire'a – ulicami. Zasada własności zostanie zachowana, utopia Burtona jest bowiem antyegalitarna, lecz wszystkich zjednoczy obowiązkowa wydajność pracy (lenistwo jest wedle Burtona najważniejszą z psychicznych przyczyn melancholii, pasożytów czekać będzie więzienie lub szubienica). (...) Nad wszystkim czuwać będzie biurokratyczny system nadzoru: *supervision*. Spojrzenie ma być podstawowym orężem służącym utrzymaniu porządku i kontroli społecznej, wszędzie krążyć będą państwowi obserwatorzy wypatrujący uchybień". M. Bieńczyk *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* Warszawa 1998 s. 121–122.

[11] A. Hohmann *Flâneur. Pamięć i lustro nowoczesności* A. Kopacki (tł.) „Literatura na Świecie" 2001 nr 8–9 s. 350.

i dworzec to trzy odmienne rodzaje „przestrzeni przejścia", trzy różne obszary, z których można odczytać cechy pogłębiającej się nowoczesności.

Benjamin w jednym ze swoich szkiców łączy loggie[12] z okresem dzieciństwa i z obrazem przeszłości – jednocześnie utraconej i możliwej do odzyskania. Loggie, jako miejsca tworzące tę przedziwną przestrzeń „pomiędzy" i w niej rozpostarte, z jednej strony otwierają dom na świat zewnętrzny, z drugiej zaś pozwalają elementom tego świata wkroczyć do środka. Stanowią one specyficzną, rozciągniętą granicę pomiędzy przestrzenią prywatną a publiczną, granicę kształtowaną przez mieszkańców zgodnie z ich potrzebami, rytmem wyznaczanym przez codzienną krzątaninę czy zmianę pór roku. Postrzeganie owych zmian intensyfikowane jest przez panującą w loggiach atmosferę bezruchu, zastygłego czasu zakotwiczonego w przeszłości. Istnieje więc więź, po części widoczna właśnie w odczuwalności rocznego cyklu, jakiś związek z naturą, nawet jeśli już niebezpośredni, który loggie wprowadzają w przestrzeń miejską. Ta więź i ta atmosfera mają charakter snu, z którego dorosły człowiek wybudził się wraz z końcem dzieciństwa i który może być przywołany jedynie w alegoryczno-obrazowym wysiłku pamięci.

Dworzec posiada całkowicie odmienny charakter od tego specyficznego architektonicznego składnika budynku mieszkalnego, którym były loggie. Jego przestrzeń jest całkowicie publiczna, anonimowa; stanowi granicę pomiędzy perspektywą spacerującego ulicami przechodnia a widokiem, który przypada w udziale pasażerowi przejeżdżającego pociągu; to przestrzeń położona na skraju miasta nawet wtedy, gdy znajduje się w jego centrum. W końcu zaś stanowi ona bramę pomiędzy miastem a światem poza jego granicami, który wydaje się tak bardzo daleki. Obcość ludzi znajdujących się na peronach i w dworcowej hali jest podwójna – drugi człowiek nie jest już tylko elementem miejskiego tłumu, jest przybyszem lub też tym, który niedługo odejdzie. Jest on jeszcze bardziej odległy, obojętny i ulotny, pozostaje w ruchu całkowicie odmiennym od pulsującego rytmu miejskich arterii. Na dworcu ruch nigdy nie zamiera, lecz powraca – wciąż na nowo – w nieodmiennych rytuałach powitań, pożegnań, nerwowych lub znudzonych oczekiwaniach. Dworzec, ta „sapiąca i gwiżdżąca księżniczka, o spojrzeniu zegara", jest także prawdziwą fabryką snów, sceną, na której nieodmiennie powraca, raz po raz, ten sam grecki melodramat:

[12] Por. A. Zeidler-Janiszewska *Berlińskie loggie – paryskie pasaże* [w:] *Pisanie miasta*... wyd. cyt. s. 86.

> W spiętrzonej górze walizek, pod którą stoi Eurydyka, wije się wąski skalny korytarz, krypta, w którą się ona zapuszcza, a tymczasem konduktor-Hermes, szukający załzawionego spojrzenia Orfeusza, daje swym lizakiem sygnał odjazdu. Bolesna blizna pożegnania, drgająca niby rysa na sylwetkach ciał bogów ze spękanej greckiej wazy[13].

Nowe mity rodzą się z każdym naszym krokiem.
Tam, gdzie żył człowiek, zaczyna się legenda
– wszędzie tam, gdzie żyje.

Aragon

Surrealiści jako pierwsi zauważyli „rewolucyjne moce, które pojawią się w «starociach»”[14], ekspresywny charakter „pierwszych produktów przemysłowych, pierwszych budynków przemysłowych, pierwszych maszyn, ale także pierwszych domów towarowych, reklam itd.”[15] Te pierwsze rzeczy: wyblakłe fotografie, niemodne suknie, lokale i miejsca, które straciły popularność i chylą się ku upadkowi, otaczają przedmiot najbardziej pośród nich urojony – sam Paryż. „Żadna twarz nie jest tak surrealistyczna jak prawdziwa twarz miasta”[16] – konkluduje Benjamin.

Filozof podążył śladem surrealistów, czyniąc Paryż przedmiotem swojego namysłu i refleksji nie od strony krytyki mechanizacji życia i wzrastającego uwielbienia techniki, ale jego narkotycznego historyzmu i manii przybierania masek (K 1 a, 6). Była to strona pogrążona we śnie, która w dziewiętnastym wieku najwyraźniej i najpełniej uwidaczniała się w zwróconych ku niemu pasażach.

Pasaże to zamknięte dla ruchu wszelkich pojazdów wąskie ulice, kryte mozaiką ze szkła i żelaza. To, wedle określenia Aragona, „ludzkie akwaria”, „wielkie trumny ze szkła”[17] spowite chwiejnym światłem gazowych lamp, oświetlonych „bladymi promieniami chorego słońca”[18]. Ich wnętrza jarzą się nienaturalnym blaskiem na tle zaciemnionego miasta. Jest to jednak blask podwodny, „światło bezdenne”[19], ujawniające jego chtoniczną naturę. Odseparowane od wielkomiejskiego ruchu ulicz-

[13] L 1, 4.
[14] W. Benjamin *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji* [w:] tegoż *Twórca jako wytwórca* wyd. cyt. s. 265.
[15] N 1 a, 7.
[16] Tamże, s. 266.
[17] L. Aragon *Wieśniak Paryski* A. Międzyrzecki (tł.) Warszawa 1971 s. 18, 35.
[18] R. Salvadori *Mitologia nowoczesności* H. Kralowa (tł.) Warszawa 2004 s. 17.
[19] L. Aragon, wyd. cyt. s. 18.

nego przejścia te zdają się stanowić odrębną przestrzeń, wyłączoną z macierzystej przestrzeni miasta, której równie daleko jest tak do nieba, jak i do ziemi.

Dwoma czynnikami konstytutywnymi ulicy są handel i ruch, warunkujące poprawne i efektywne funkcjonowanie wewnętrznych mechanizmów metropolii.

> W pasażach jednak drugi składnik obumarł, ruch uliczny jest w nich znikomy. Pasaż to jedynie zmysłowa ulica handlu zdolna tylko rozbudzać żądze. Ponieważ żywotne soki w niej zamierają, na jej obrzeżach pleni się bujnie towar, wytwarzając fantastyczne wzajemne związki, niczym pokryta wrzodami tkanka[20].

Ten bezruch właściwy przestrzeniom zamkniętym objawia się jako asfiksja. Pasaże to ginące światy, światy w agonii, tuż przed śmiercią rozsiewające swój ostatni czar, spowijający je niczym welon. Czar ten i wywoływane przez niego oszołomienie, choć w pasażach występuje w postaci najmocniej skoncentrowanej, przenika także wszystkie pozostałe przestrzenie miasta. „Obiektywne materializacje fantasmagorii”[21] stanowią wystawy światowe jako element przemysłu rozrywkowego, ogrody zimowe, panoramy, fabryki, gabinety figur woskowych, dworce czy domy gry (L 1, 3), bramy i łuki triumfalne, a także sama przebudowa Paryża, która odebrała mieszkańcom ich własność, czyniąc z niej przedmiot podziwu i świątynię konsumpcji; fantasmagoryczne jest również doświadczenie *flâneura*, gdy oddaje się fantasmagoriom rynku. Do tego samego porządku należy zainteresowanie wnętrzem mieszkalnym, na którym jednostka ze wszelkich sił próbuje odcisnąć – niczym na wyściełanym pluszem futerale – jakikolwiek trwały i wyraźny ślad swojej prywatnej egzystencji. Na trochę odmiennej płaszczyźnie odnaleźć ją można w duchu megalomanii, który panował ówcześnie w Paryżu i którego wcieleniem był Haussmann, ten „szermierz fantasmagorii”, który niczym legendarny bohater rzucił wyzwanie miastu, by podporządkować je swojej woli, oswoić i ujarzmić zgodnie z zasadami rozumnego planowania i perspektywy, przemienić, przekształcić tego niemal organicznego potwora o wielu głowach, w którego ściśniętych i ciemnych tkankach powstają zarodki rewolucji, zarysy barykad, kiełkują niepokoje i bunty, w byt godny miana stolicy świata. I Paryż, „współczesny Babilon”, gnie przed nim swój kark i otwiera się na świat jako stolica konsumpcji,

[20] A 3 a, 7.
[21] R. Różanowski *Pasaże Waltera Benjamina* Wrocław 1997 s. 92.

„kosmopolityczne skrzyżowanie dróg", jako mit będący „miejscem, gdzie koncentrowały się wszystkie lęki i pragnienia mieszczaństwa"[22], jako wielki Spektakl, który – zgodnie ze sformułowaniem Guya Deborda – jest tym „momentem, w którym towar totalnie opanowuje życie społeczne. Odniesienie do towaru nie tylko stało się widoczne, ale nie widać nic poza nim: świat, który widać, jest jego światem"[23]. Architektura nowego Paryża stworzyła „miasto dla oka"[24].

> Osiągnięto w końcu cel od tak dawna upragniony – uczynienie z Paryża przedmiotu raczej luksusu i ciekawości niż użytkowego, m i a s t a w y s t a w o w e g o, całego pod szkłem (...) obiektu podziwu i zazdrości obcych, bo mieszkańcy do tych uczuć nie są zdolni[25].

Ten świat, będący światem towaru, uwodzi szczególnie w pasażu, „zmysłowej ulicy handlu". Towar odurza, „upatruje w każdym człowieku klienta, do którego kieszeni i domu zamierza się wcisnąć. Wczucie się jest przecież naturą odurzenia"[26]. „Przedmiotowe środowisko człowieka nabiera w sposób coraz bardziej bezwzględny powierzchowności towaru. Równocześnie reklama zmierza do tego, by przesłonić ten towarowy charakter przedmiotów"[27], by opromienić towar, czyniąc go przedmiotem pragnienia należącym do świata marzeń prywatnego konsumenta. Jak bibeloty porozstawiane w salonie, tak też towar umieszczony na wystawach zdobi i przyciąga wzrok. W pasażach sztuka zostaje oddana kupcom na usługi. W świetle latarni połyskuje szkło, szyldy sklepowe, w licznych lustrach przedmioty ulegają cudownemu pomnożeniu, zaś witryny sklepowe osłaniają przed chciwym wzrokiem poustawiane na nich skarby. Wystawianie sklepowych towarów na widok publiczny zaistniało około 1836 roku, wraz z momentem, gdy w języku francuskim zaczęło funkcjonować słowo „witryna". Narodziło się wtedy zjawisko, wraz z rozwojem społeczeństwa konsumpcyjnego ulegające nasileniu, które Anglicy nazywają *window shopping*, zaś Francuzi *lèche-vitrine* – lizaniem towarów przez szkło. „Kupujący przez okno" jest nowoczesną, merkantylną wersją mitycznej postaci Narcyza, który „pobudzony pragnieniem przejścia «tam», dotknięcia i zawładnięcia tym, co po drugiej

[22] A. Hohmann, wyd. cyt. s. 337.

[23] G. Debord *Społeczeństwo spektaklu* A. Ptaszkowska, L. Brogowski (tł.) Gdańsk 1998 s. 23.

[24] A. Hohmann, wyd. cyt. s. 350.

[25] K 6 a, 2.

[26] Tenże *Paryż II Cesarstwa*... wyd. cyt.

[27] Tenże *Park centralny* [w:] tegoż *Twórca jako wytwórca* wyd. cyt. s. 243.

stronie, przeistacza się bezwiednie, siłą bezlitosnego prawa rynku, w melancholijnego Narcyza konsumpcji: patrzy tak, jakby chciał mieć, jakby chciał coś posiąść, lecz ostatecznie widzieć musi siebie w grymasie, widzieć odbicie siebie, jakim jest"[28]. Grymas na twarzy Narcyza jest grymasem rozczarowania świadczącym o klęsce pragnienia, nim jeszcze zostanie ono w pełni uświadomione. Narcystyczny charakter miasta dostrzegalny jest jedynie z oddali – Narcyz musi więc być, ze swej natury, obserwatorem. W niczym nie przypomina on jednak *flâneura*, czytelnika i interpretatora miasta – Narcyz zadowala się lśniącą powierzchnią handlowej ulicy. Będąc częścią wielkomiejskiego tłumu, nie obdarza go nawet spojrzeniem. W epoce, gdy odwzajemnione spojrzenie należy już do przeszłości (zastąpione przez gapienie się), traci on możliwość przeglądania się w cudzych oczach. Spogląda więc w bok, ku witrynom, wychwytując własne refleksy uwięzione w szklanych taflach. „Ulica pozwala przechodniom na improwizowane aktorstwo, które z czasem staje się nawykiem"[29]. Narcyz występuje przed sobą samym. Towar umieszczony za witryną sklepową stanowi dla niego niezmienną scenografię, w obliczu której jego niewyraźne i zniekształcone odbicie przypomina widmo. Widmowa wydaje mu się także sama ulica, którą ma za plecami.

Sednem i podstawą Benjaminowskiego ujęcia fantasmagorii jest sformułowana przez Marksa w *Kapitale* koncepcja dotycząca fetyszyzacji towarów. Według Marksa, fetyszyzm „przylgnął" do produktów pracy w momencie, w którym zaczęły one być wytwarzane jako towary. To mityczne nacechowanie posiada swoje źródło w rzutowaniu społecznego charakteru pracy ludzi na jej produkty jako wytwory ich naturalnych własności. W ten sposób rzeczy stają się towarami – rzeczami jednocześnie zmysłowymi i nadzmysłowymi[30], rzeczami społecznymi. Szukając analogii egzemplifikującej istotę pojęcia fetyszyzmu, Marks odnosi się do płaszczyzny wierzeń religijnych, na której „produkty ludzkiej głowy" jawią się jako samoistne, obdarzone własną świadomością i życiem byty wyższe, pozostające ze sobą oraz ze światem ludzi w relacjach[31]. Tajemnica tego blasku, który opromienia towar, kryje się w zamazaniu wszelkich śladów produkcji, tak by jawił się on jako niestworzony ręką człowieka, „samopowstały". W *Pasażach* Benjamin formułuje następującą myśl:

[28] M. Bieńczyk, wyd. cyt. s. 67.

[29] B. Frydryczak *Okiem przechodnia: ulica jako przestrzeń estetyczna* [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej* J.S. Wojciechowski, A. Zeidler-Janiszewska (red) Warszawa 1998. s. 113.

[30] Por. K. Marks, F. Engels, wyd. cyt. s. 322.

[31] Tamże, s. 323.

> Fetyszystyczny charakter towaru jest immanentną właściwością samego wytwarzającego towary społeczeństwa, co prawda nie takiego, jakim jest ono w sobie, lecz raczej, jakim zawsze się samo w sobie przedstawia, przekonane, że się dobrze rozumie, gdy abstrahuje od faktu, że wytwarza towary. Wytwarzany przez nie własny obraz, który zwykło opisywać jako własną kulturę, odpowiada pojęciu fantasmagorii[32].

Powyższe ujęcie w zdecydowany sposób różni się od koncepcji Marksa – o ile ten ostatni postrzegał ów fetyszystyczny charakter jako fenomen obiektywny, o tyle dla Benjamina jest on fenomenem kolektywnej osobowości[33]. W jego oczach wiek dziewiętnasty to czas, w którym świadomość zbiorowa zapada w coraz głębszy sen i śniąc, poprzez pasaże, pogrąża się we własnym wnętrzu, tak jak śpiący człowiek, odczuwający i postrzegający wszystkie wewnętrzne procesy fizjologiczne swojego ciała: pulsowanie krwi w rytm uderzeń serca, ruchy jelit, skurcze mięśni, wszystkie te poruszenia ciała, które na jawie pozostają niezauważalnym tłem. To one wywołują senne majaki, jednocześnie ofiarowując do nich klucz. Benjamin przyjmuje milczące założenie psychoanalizy, mówiące o zastąpieniu przeciwstawienia snu i jawy mnogością różnorodnych, konkretnych stanów świadomości, które warunkowane są rozmaitymi stopniami obudzenia wszelkich jej ośrodków. Stwierdza jednakże konieczność odniesienia tego stanu świadomości już nie do jednostki, lecz całej zbiorowości (K 1, 5). W konsekwencji Benjamin mówi o zmianie charakteru relacji pomiędzy nadbudową a bazą: o ile Marks miał na myśli stosunek przyczynowy, o tyle Benjamin uważa, że nadbudowa jest wyrazem bazy.

> Warunki ekonomiczne, w jakich żyje społeczeństwo, wyrażają się w nadbudowie, całkiem podobnie jak u śniącego przepełniony żołądek znajduje swój wyraz – choć nie odbicie – w treści snów, jakkolwiek może je determinować w sensie przyczynowym. Zbiorowość przede wszystkim wyraża uwarunkowania własnego życia. Swój wyraz znajdują one w snach, swoje wyjaśnienie – w przebudzeniu[34].

Relacja ta u Benjamina nabywa więc charakteru ekspresywnego, zaś on sam za jeden ze swoich celów obiera ukazanie pewnych procesów ekonomicznych jako prafenomenów, z których swój początek biorą wszystkie przejawy życia dziewiętnastowiecznych pasaży (N 1 a, 6).

---

[32] X 13 a.
[33] R. Różanowski wyd. cyt. s. 91.
[34] K 2, 5.

Co jest wewnętrznością dla zbiorowości? Oczywiście wiele rzeczy, które dla jednostki pozostają czymś całkowicie zewnętrznym – moda, towar umieszczany na witrynie sklepowej, ornamentyka czy formy architektoniczne. Zajmując się architekturą jako najważniejszym świadectwem uśpionej „mitologii" (D°, 7), Benjamin zwraca także uwagę na mitologiczną topografię Paryża, której wyraziste linie naszkicował w swoich utworach Balzak. Stanowiąc niezmienne tło, na którym przewijają się kolejne jego postacie, okazuje się ona „schematem tej – a także każdej innej – przestrzeni tradycji mitycznej" (C 1, 7). O ile już w *Powinowactwach z wyboru* dokonał on rekonstrukcji mitycznej topografii nie tylko krajobrazu naturalnego, lecz także krajobrazu tworzonego przez materialne wytwory ludzkiej kultury, o tyle w *Pasażach* aranżacja przestrzeni miejskiej staje się jednym z głównych motywów[35]. W topografii miasta, określającej liczne przestrzenie przejścia, Benjamin szczególne znaczenie nadaje progowi rozumianemu jako granica znajdująca się „pomiędzy"[36]. Próg posiada znaczenie szczególne – jest granicą rozdzielającą dwie przestrzenie, która jednak nie należy do żadnej z nich. Jest nawet czymś więcej niż miejscem granicznym: jest swoistym rodzajem przestrzeni, której istnienie nadaje znaczenie temu, co rozdziela (tak jak próg prowadzący do świątyni wyznacza punkt, w którym świat *profanum* ustępuje przestrzeni *sacrum*). Progi roztaczają wokół siebie szczególną atmosferę, wyraźnie odczuwalną dla mieszkańca wielkiego miasta.

> Te bramy – wejścia do pasaży – są progami. Nie zaznacza ich żaden kamienny schodek, widać to jednak z wyczekującej postawy grupki osób. Swymi rzadko odmierzanymi krokami nieświadomie zaświadczają, że stoją przed jakąś decyzją[37].

Nie tylko progi, ale także bramy graniczne czy łuki triumfalne obdarzone są podobnym charakterem. Przywodzą one na myśl starożytność, czasy archaiczne z ich rytuałami przejścia (*rites do passage*), mającymi

[35] Por. W. Menninghaus *Walter Benjamin's Theory of Myth* [w:] *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections* G. Smith (red.) Cambridge 1991 s. 304. Benjamin, myśląc o topografii, nie miał na uwadze tylko i wyłącznie rzeczy materialnych: „Nałożyć na Paryż rzeczywisty Paryż ze snu, uformowany ze wszystkich planów budowli, naszkicowanych przebiegów ulic, projektów urządzeń miejskich, systemów nazewnictwa ulic – z tego wszystkiego, co nigdy nie doczekało się realizacji" (L 2 a, 6).

[36] Benjaminowskie ujęcie progu jako przestrzeni przesyconej określonym znaczeniem zdaje się być dopełnieniem refleksji Simmla dotyczących drzwi i mostu jako przestrzeni łączących i rozdzielających to, co połączone. Por. G. Simmel *Most i drzwi* [w:] tegoż *Most i drzwi. Wybór esejów* M. Łukaszewicz (tł.), Warszawa 2006.

[37] C 3, 6.

uwolnić człowieka od choroby, hańby, nękających duchów czy też przemienić dziecko w dorosłego. Próg do pasażu wyznacza jednak drogę w stronę przeciwną[38] – nie prowadzi ze świata chtonicznego, podziemnego ku oswojonemu światu człowieka, lecz do piekła.

Benjamin nazywa nowoczesność czasem piekła (S 1, 5 i G°, 17). Jego podstawą jest odczucie, że rzeczywistość, właśnie w tym, co najnowsze, wcale się nie zmienia, że wszelka nowość jest w gruncie rzeczy taka sama. To wrażenie wieczności, ciągłego napływu, odbiera śniącej zbiorowości świadomość historii, kształtując senną formę przepływu zdarzeń, której inną postacią jest wieczny powrót tego samego. Według Benjamina, idea wiecznego powrotu powstała ze strachu i niezdolności burżuazji do stanięcia twarzą w twarz z konsekwencjami pojawienia się nowego środka produkcji, będąc wyrazem kryzysów, które poważnie nadszarpnęły poczucie pewności względem warunków życia. Jej istotą jest przeświadczenie, że wszystko już się kiedyś, w nieskończonym czasie, zdarzyć musiało, ponieważ „codzienne konstelacje warunków" (J 62 a, 2) przestawały być codzienne, a ich powtarzalność stała się coraz bardziej problematyczna i wątpliwa. To rozgrzeszające przeświadczenie jest podstawową formą świadomości prehistorycznej, mitycznej (D 10, 3), postrzegającej tradycję jako fantasmagorię, w której to, co najdawniejsze, pojawia się, przybierając nowoczesny kształt.

> Formie nowego środka produkcji, początkowo jeszcze opanowanej przez formę dawnego środka, odpowiadają w świadomości zbiorowej te wyobrażenia, w których nowe miesza się ze starym. Obrazy te są jak marzenia (Wunschbilder), w których społeczność usiłuje zarówno zatrzeć, jak i opromienić niedojrzałość wytworu społecznego oraz braki społecznego charakteru produkcji. (...) W śnie, w którym każda epoka ma przed oczyma obraz epoki nadchodzącej, ta ostatnia pojawia się połączona z elementami społeczeństwa bezklasowego[39].

[38] Benjamin pisze w *Pasażach* o zagłębianiu się w świat wewnątrzmaciczny – janusowa twarz miasta jako element kobiecy, jako inny jawiący się mężczyźnie (L 5, 1). Angela Hoffman twierdzi, że „miasto, stając się miejscem podmiotowości i wspomnieniem poszukiwań samego siebie i autorefleksji, staje się też miejscem Innego. A to, co Inne, staje naprzeciw męskiego podmiotu (...) jako kobiecość. (...) Miasto jako obietnica odnalezienia siebie, jako miejsce uwiedzenia i grożącej samozatraty, wchodzi w analogię z tym, co kobiece" (A. Hoffman, wyd. cyt. s. 342). Choć Benjamin zdaje się mieć na uwadze coś bardziej „organicznego", jest to wyraźne przejście w głąb czegoś, a więc znów kierunek ku temu, co chtoniczne, podziemne. Zresztą ziemia zawsze była kojarzona z tym, co kobiece, nawet melancholia, połączona z chtonicznością, ma kobiecą twarz.

[39] W. Benjamin *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku* [w:] tegoż *Twórca jako wytwórca*... wyd. cyt. s. 166.

Paryż śni swój sen o Rzymie, który chce odbudować w sobie za pomocą konstrukcji żelaznych. Styl *empire* dostrzegał w nich narzędzie, za pomocą którego byłoby możliwe stworzenie nowego rodzaju architektury opartej na, by posłużyć się określeniem Bottichera, „hellenistycznych regułach formy": dźwigary konstruowane na podobieństwo pompejskich, fabryki wznoszone tak, by przypominały domy mieszkalne, pierwsze dworce kolejowe wzorowane na domkach szwajcarskich, pasaże zaś na wnętrzach mieszkalnych. Wytworom tym odpowiada na płaszczyźnie teoretycznej utopia Fouriera, którą Benjamin wskazuje jako jeden z obrazów dialektycznych. Utopia ta mogła powstać i rozwijać się jedynie w fantasmagorycznej aurze dziewiętnastego wieku, pośród konstrukcji żelaznych i pasaży, w których dostrzegł on kanon falansteru. Fourier, zwolennik klasyfikacji, rozsnuwał wizję świata uporządkowanego i zracjonalizowanego, w którym wszystko posiada właściwe miejsce, tworzące wraz z innymi skomplikowaną całość systemu społecznego. Jej ukrytym źródłem, które nie znalazło bezpośredniego wyrazu, jest produkcja maszynowa oraz niekłamana wiara w powiązaną z nią potęgę ludzkiego postępu. Fourier, wychodząc od niemoralności handlu i narzucanej przez niego fałszywej świadomości, tworzy wizję precyzyjnie skonstruowanego świata bez granic, zdanego całkowicie na łaskę człowieka[40]. Benjamin ironicznie nazywa falanster prawdziwą „krainą pieczonych gołąbków", gdzie wynagrodzenie dostaje się nawet za przyjemności, a wyzysk nie istnieje. Obrazotwórcza fantazja Fouriera stworzyła sielankę, kolorowy sen o Eldorado, rozgrywający się w mieście złożonym z pasaży niesłużących już celom handlowym, lecz stanowiących domy mieszkalne. Fantasmagorii miasta pasaży towarzyszy fantasmagoria postępu. Sen ten jest śniony przez paryżan nawet w drugiej połowie stulecia[41].

Najgłębsza natura pasaży jest dwoista. Pasaże postrzegane jednocześnie jako wnętrze, ulica i korytarz, jak sen pozbawione są zewnętrznej strony (L 1 a, 1). Dla zbiorowości – tak samo jak dla *flâneura* – ulica i pasaż stają się mieszkaniem:

> Ulice są mieszkaniem zbiorowości. (...) Dla tej zbiorowości lśniące emalią szyldy sklepowe są ozdobami równie pięknymi, a może nawet piękniejszymi od olejnych obrazów wiszących w mieszczańskim salonie; mury z napisem «naklejanie afiszów zakazane» to jej pulpit do pisania, kioski z gazetami to jej biblioteki, skrzynki pocztowe to jej brązy, ławki to jej umeblowanie sypialń, a tarasy kawiarń są jej balkonem, z którego nadzoruje ona życie w swoim domu.

[40] Por. K. Krzemieniowa *Tradycja i świadomość obudzona. Studium o filozofii Waltera Benjamina* „Miesięcznik Literacki" 1976 nr 12 s. 58.

[41] W. Benjamin *Paryż, stolica XIX wieku. Exposé* [w:] tegoż *Pasaże* wyd. cyt. s. 49.

> Tam gdzie robotnicy drogowi wieszają na kracie swoje kurtki, jest westybul, brama zaś, wyprowadzająca z ciągu dziedzińców na swobodną przestrzeń, to długi korytarz mieszczucha i dający im dostęp do pokojów miasta. Pasaż jest dla nich salonem. W nim bardziej niż gdzie indziej ulica objawia się jako wnętrze umeblowane i «odmieszkiwane» przez masy[42].

Pasaż zachęca człowieka do tego, by w nim przebywał: kusi i wabi witrynami, lustrami pomnaża obrazy, powiększa przestrzenie, utrudnia orientację i opromienia towary odbitym światłem, wkracza do mieszkania refleksami migotliwych blasków, echem ulicznego zgiełku. W pasażu, tak samo jak na ulicy, przejawia się dekoracyjna funkcja towaru, dzięki której można uznać tak jedno, jak i drugie za przybierane przez tysiące rąk wielkie dzieło sztuki, które codziennie zmienia dekoracje[43]. By oznaczyć te świeckie świątynie towaru i handlu, przed wejściem stawiane są penaty – fantasmagoryczni strażnicy progu, strzegący tych baśniowych grot, w których „miasto w pełni ujawniało swą zdolność do przeobrażeń. Tutaj, daleko od nieba i ziemi, odsłaniało się przed zbłąkanym przybyszem królestwo, jakby pozbawione wszelkich naturalnych powiązań, dając mu, na podobieństwo sceny, możliwość istnienia w cudownym świecie iluzji”[44]. Pasaże stanowią więc przestrzenie oddane całkowicie władzy wzroku. Ten blask i wieloznaczność stwarzane przez zwierciadlany świat są, według Benjamina, dwuznaczne (R 2 a, 3).

Czas pasaży nie trwał jednak wiecznie. Wraz z nieuchronnie zbliżającym się schyłkiem ich świetności w opromieniający je blask wkradają się cienie przesycone słodkawym zapachem rozkładu. Kracauer orzeka, że z pasaży „wyciekło życie” – tyleż prawdziwe, co wyobrażone – przemieniając je w pustą formę wypełnioną pośmiertnym wspomnieniem. Jak stwierdza Anna Zeidler-Janiszewska, „pasaż stał się alegorią przemijalności dla generacji, której przedstawiciele spotykali się w nim już jako przyszli zmarli”[45]. Nic dziwnego więc, że pasaż du Caire wybrukowano częściowo kamieniami nagrobnymi, z których nie usunięto nawet gotyckich napisów i emblematów (A 10, 4).

---

[42] M 3 a, 4. Niemalże identyczny fragment spotykamy w szkicu *Paryż II Cesarstwa*, gdzie autor odnosi się tylko do osoby nowoczesnego *flâneura*. W. Benjamin *Paryż II Cesarstwa* [w:] tegoż *Twórca jako wytwórca*... wyd. cyt. s. 207.

[43] B. Frydryczak *Okiem przechodnia*... wyd. cyt. s. 108.

[44] S. Kracauer *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów* A. Sąpoliński (tł.) Warszawa 1992 s. 29.

[45] A. Zeidler-Janiszewska *Berlińskie loggie*... wyd. cyt. s. 90.

Reshaped City – Walter Benjamin’s Phantasmagoria of Paris

In the Walter Benjamin's works the modern city is one of the most important and constantly present themes. Due to it's sudden metamorphosis brought by nearly total reconstruction in 19'th century, Paris was made a model on which and through which Benjamin has shown decay of totality once united by tradition, creation of a new form of experience as well as modern principles of living in the urban space. The New Paris is a city created for an appreciating eye; the town full of dreams. This dream--like, phantasmagoric aspect of Paris is represented in the arcades, those sensual and seducing streets defined by trade. The nineteenth century is a period when arcades bring about collectivity to dwell into the ever deeper dream. Arcades themselves are shown as an "objective materialization of phantasmagoria" – mythical and equivocal, simultaneously the street and home, where merchandise are shown like ornamental homewares, shining and seductive. Arcades are material dream.

Agata Pilecka – e-mail: apilecka@interia.pl

KAZIMIERZ PIOTROWSKI

ACUTUM INGENIUM. ASTEIOLOGICZNY MOTYW W ESTETYCE I SZTUCE

Acutum ingenium est perspicacia. (...) Aesthetica perspicaciae est aesthetices pars de ingeniose et acute cogitando et proponendo. (...) Aesthetica mythica est aesthetices pars de fictionibus excogitandis et proponendis. (...) Hinc ars formandi gustum, s. de sensitive diiudicando et iudicium suum proponendo est aesthetica critica.

Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*[1]

Jak odczytać dzieło Alexandra G. Baumgartena po anestezji Duchampa? Autor tej interpretacji estetyki jako asteiologii (od grec. *asteidzomai* – być dowcipnym) usiłuje zrekonstruować podstawy „estetycznego myślenia" jako sztuki, nauki i *paidei* dowcipu, wykazując, że kategoria *acutum ingenium* odgrywa centralną rolę w Baumgartenowskiej estetyce. Od Kwintyliana do Kanta dowcip (*ingenium*) był rozumiany jako forma inwencji, poznania, ekspresji i talentu w zakresie społecznej komunikacji, a w asteiologii Baumgartena jako ideał (*habitus*) sztuk i nauk. Podejmując kwestię asteizmu (grec. *asteísmos*) jako mentalnego procesu w pol-

[1] „Bystry dowcip jest przenikliwością. (...) *Aesthetica perspicaciae* jest częścią estetyki, w której chodzi o dowcipne i bystre myślenie i przedstawianie. (...) *Aesthetica mythica* jest częścią estetyki, w której chodzi o fikcyjne wymyślanie i przedstawianie. (...) Następnie, *aesthetica critica* jest sztuką formowania smaku, czyli zmysłowego rozstrzygania i przedstawiania swego sądu" – por. § 573, 575, 592 i 607 w internetowym wydaniu, z którego będę niżej wielokrotnie korzystał: *Metaphysica Alexandri Gottlieb Baumgarten Profesoris Philosophiae. Editio III., Halae Magdeburgicae. Impensis Carol Herman Hemmerde* 1757 http://www.korpora.org/kant/agb-metaphysica/II3Ba.html; por. A.G. Baumgarten *Metaphysik* übers. v. G.F. Meier, Jena 2004.

skiej sztuce, począwszy od dowcipu – *nomen omen* – Witkacego, musimy operować jakimś normatywnym modelem asteicznej inteligencji. Jest to odpowiedź autora na dowcip – często bez asteizmu – współczesnej postsztuki, postestetyki czy postfilozofii.

Celem proponowanej tu refleksji nie jest analiza estetyki Baumgartenowskiej jako takiej[2], która od dawna stanowi przedmiot gruntownych, na nowo podejmowanych badań[3], lecz zwrócenie uwagi na generowany przez nią impuls – nadal żywotny, asteiologiczny motyw. Interpretacja estetyki jako asteiologii[4], chociaż jest pierwszą – przynajmniej w Polsce – próbą w *Nachtleben* myśli Baumgartena, wydaje się zgodna z intuicjami jej pomysłodawcy, który w swej *Metafizyce*, a właściwie w *Psychologii* jako jej części (obok ontologii, kosmologii i teologii naturalnej), sformułował ideał *acutum ingenium*. Stąd położenie tu akcentu na psychologię, która – jako *metaphysica specialis* i *scientia praedicatorum animae generalium* – jest podstawą dla wynalezionej przez niego estetyki. Psychologia odkrywa w duszy jako sile (*vis representativa*) zdolnej do reprezentowania swej całej percepcji (*perceptio totalis*) nie tylko „ciemne" i „jasne" pola (*campus obscuritatis, campus claritatis*), lecz też właściwe im władze, które w tych domenach myśli rządzą. Wśród nich fundamentalną pozycję zajmują *ingenium* (*der Witz*) oraz *acumen* (*der Scharfsinn*). Ponieważ dusza jest jednością (monadą wedle Leibniza), to wszelkie jej percepcje (*cogitationes, representationes*) są akcydensami, które ona jednoczy, a one kierują duszę ku ciemności albo ku jasności, ku dysharmonijnej albo harmonijnej kompozycji. Inicjujące znaczenie miała Leibniza

---

[2] Tenże *Ästhetik* übers. v. D. Mirbach, Hamburg 2007 Bd I–II.

[3] U. Franke *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten* Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1972; R. Hans Schweizer *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Eine Interpretation der „Aesthetica" A.G. Baumgarten mit teilweiser Wiedergabe des lateinischen Textes und deutscher Übersetzung* Basel/Stuttgart 1973; Heinz Paetzold *Einleitung. Alexander Gottlieb Baumgarten als Begründer der philosophischen Ästhetik* [w:] A.G. Baumgarten *Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus / Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes* übers. und hrsg. von H. Paetzold, Hamburg 1983; E. Witte *Logik ohne Dornen. Die Rezeption von A.G. Baumgartens Ästhetik im Spannungsfeld von logischen Begriff und ästhetischer Anschauung* Hildesheim – Zürich – New York 2000; P. Bahr *Darstellung des Undarstellbaren. Religionstheoretische Studien zum Darstellungsbegriff bei A.G. Baumgarten und I. Kant* Tübingen 2004; D. Mirbach *Einführung zur fragmentarischen Ganzheit von Alexander Gottlieb Baumgartens „Aesthetica" (1750–58)* [w:] A.G. Baumgarten *Ästhetik* wyd. cyt. s. XV–LXXX.

[4] K. Piotrowski *Estetyka jako asteiologia* [w:] *VIII Polski Zjazd Filozoficzny. Księga streszczeń* A. Brożek, J. Jadacki (red.) Warszawa 2008 s. 491–492.

korekta kartezjańskiego dualizmu *res extensa* i *res cogitans* przez zasypanie przepaści pomiędzy *aísthesis* i *nóesis* dzięki sformułowaniu prawa ciągłości. Ta możliwość *lex continui*, czyli prawa ugruntowanego w zasadzie, że natura nie wykonuje skoków, wyznaczyła perspektywę osłabiania postkartezjańskiej dominacji poznania jasnego i wyraźnego przez dowartościowanie zmysłowości, co stanowi zasadniczy rys genezy estetyki jako „logiki bez cierni". Właśnie dlatego Baumgarten użył hybrydy *acutum ingenium* (bystry dowcip), zaś estetykę modelował jako *aesthetica perspicaciae*, czyli charakteryzującą się przenikliwością, głębokim myśleniem (*perspicacia*), to znaczy myśleniem ugruntowanym nie tylko w dowcipie (*ingenium*), lecz też w bystrości (*acumen*), bowiem wymienia on także estetykę mityczną (*aesthetica mythica*), czyli taką część estetyki, w której chodzi jedynie o fikcyjne wymyślanie i przedstawianie. Jeśli trzymać się tej propozycji, to w ramach estetyki – pojętej jako *scientia sensitive cognoscendi et proponendi, logica facultatis cognoscitivae inferioris, gnoseologia inferior, ars analogi rationis, philosophia gratiarum et musarum, ars formandi gustum, ars pulcre cogitandi* i wreszcie *theoria artium liberarium* – mielibyśmy jej dwie szczególne oraz podstawowe odmiany, w których albo dochodzi do pojednania dowcipu i bystrości dla wzmożenia harmonii duszy, albo promuje się fikcyjne wymyślanie, aktywność samego dowcipu wraz z uwzględnieniem jego wszelkich gier (*ingenii «fetus» lusus*), w tym fałszywych złudzeń, czyli błędów, czy wręcz subtelnych oszustw i czczych argumentacji (*falsae subtilitates inanes argutationes*), w których inwencji wprawdzie bierze udział bystrość, jednak dochodzi do głosu nie w swoim imieniu.

Te przeciwstawne estetyki byłyby częściami sztuki dowcipnego myślenia oraz przedstawiania. Nie da się też zaprzeczyć, że owa sztuka może i powinna stać się przedmiotem badań jakiejś odrębnej dyscypliny. Tę zaś, ze względu na obecność w niej pierwszorzędnej pozycji dowcipu, któremu bystrość jest podporządkowana jako modus umysłu (u Baumgartena zarówno zmysłowości, jak i rozumu) użyty przez dowcip czy dowcip kształcący, proponuje się tu nazywać asteiologią (od grec. *asteidzomai* – być dowcipnym, *asteíos* – miejski, wykształcony, obyty w towarzystwie, dowcipny).

Podstawowym toposem asteiologii jako refleksji nad dowcipem, jak pokazują jej dzieje od czasów Kwintyliana, a w czasach nowożytnych przynajmniej od Hobbesa, jest napięcie czy agon lub – przeciwnie – współpraca pomiędzy zdolnościami zwanymi *ingenium* i *acumen*, względnie *ingenium* i *iudicium*. Również w asteiologii Baumgartena opozycja ta jest wyraźna, o czym świadczą jego definicje w rozdziale *Perspicacia*, składającym się na *Psychologię.* Baumgarten używa pojęcia dowcipu w sensie ścisłym (*ingenium strictius dictum*), określając go jako zdolność spo-

strzegania identyczności rzeczy (*habitus identitates rerum observandi*)[5]. Dowcip jest zdolny ujmować rzeczy w aspekcie ich identyczności, to znaczy podobieństw, zgodności, równości, racjonalnych proporcji – mimo ich wielości, różnorodności, heterogeniczności. I odwrotnie, *acumen* wykonuje pracę odmienną jako zdolność wykrywania w rzeczach tego, co je odróżnia od siebie (*habitus diversitates rerum observandi*). Połączenie tych zdolności w duszy w postaci *acutum ingenium* sprawia, że zaczyna ona przenikliwie, głęboko myśleć (*perspicacia*): zarówno zmysłowo, bowiem coś takiego jak zmysłowe myślenie wedle Baumgartena istnieje, jak i oczywiście intelektualnie. Dusza zdolna jest nie tylko do zręcznego wglądu w identyczność i podobieństwa rzeczy, lecz też wglądu subtelnego, czyli znającego różnice, co tłumaczy się jako *eine artige oder feine Einsicht*. *Ingenium* i *acumen* – zwłaszcza gdy występują w terminologii *ingenium sensitivum* i *acumen sensitivum* – współtworzą (razem z *memoria sensitiva*, *facultas fingendi*, *facultas diiudicandi*, czyli *iudicium sensitivum*, *expectatio casuum simlium* i *facultas characteristica sensitiva*, co stanowi kompleks jako *analogon rationis*) podstawową zdolność teoretyczną jako zmysłową zdolność dowcipnego i zarazem bystrego wglądu – wyobrażania i mniemania. Kto tej zdolności nie posiada, kto ma defekt, a więc jest głupi (*stupidum*), i kto ma dowcip gruby (*pingue ingenium*), ten ma tępą głowę (*obtusum caput*) i jest człowiekiem trywialnym (*homo bliteus*).

W ramach Baumgartenowskiej estetyki – jako *ars formandi gustum* oraz *ars pulcre cogitandi* – istnieje fundamentalne napięcie pomiędzy *aesthetica mythica* a *aesthetica perspicaciae*, które to napięcie wyraża się w opozycji *cognitio obscura*, względnie *confusa*, do *cognitio clara*. Opozycja ta w tradycji niemieckiego racjonalizmu zakłada normatywne ujęcie poznania, co Baumgarten wyraża w tezie: „cognitio clara maior est, quam

[5] Takie określenie *ingenium* nawiązuje do źródłosłowu *der Witz*, zanim to pojęcie obrosło interpretacją inspirowaną tradycją klasycznej oraz nowożytnej retoryki i poetyki, w tym krytyki redukującej dowcip do niebezpiecznej dla zdrowia umysłu formy inwencji i tym samym prowadzącej do jego ośmieszenia z powodu niedorzeczności. Tymczasem pojęcie to jest pierwotnie spokrewnione z angielskim *wit*, wywodząc się ze staroniemieckiego *wizzi* (wiedzieć – w sensie bystrej obserwacji). *Wit* i *der Witz* mają zakorzenienie zatem w polu semantycznym określonym przez czasownik *wiedzieć* (*to know*, *wissen*). Terminy *wit* i *der Witz* były zatem początkowo rozumiane jako duchowa zręczność czy możność szybkiego, rozumiejącego widzenia, którego owocem jest wiedza praktyczna, czyli mądrość (*wisdom*, *sagacity*, *Klugheit*). *Wit* czy *der Witz* jako wrodzony przymiot (*Mutterwitz*) określały pierwotnie granice ludzkiego przystosowania się do wymogów życia. Por. G. Gabriel *Ästhetischer „Witz" und logischer „Scharfsinn". Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung* Erlangen u. Jena 1996; tenże *Witz* http://www.hwph.ch/inhalt/artikelbeispiel_1.html.

obscura". Sam pomysł estetyki stąd właśnie się zrodził, by w oparciu o Leibniza *lex continui* rozciągnąć pojęcie *cognitio clara* na poznanie zmysłowe dzięki założeniu, że jest ono odmianą myślenia. Dlatego obok estetyki bystrego dowcipu czy estetyki przenikliwości oraz estetyki mitycznej, w których odpowiednio dowcip podporządkowuje sobie bystrość albo chodzi samopas, pojawia się *aesthetica critica* pojęta jako *ars formandi gustum, s. de sensitive diiudicando et iudicium suum proponendo.* Tym samym napięcie wyraźnie rośnie wraz z przyporządkowaniem *ingenium* do *iudicium*. *Aesthetica perspicaciae* osiąga dojrzałość, gdy z naturalnego (gdzie *ingenium* i *acumen* są tylko wrodzonymi talentami) lub czysto technicznego poziomu (gdzie *acutum ingenium* to zdobyty *habitus*) wznosi się dzięki kształcącej mocy smaku czy władzy sądzenia (*iudicium*), zgodnie zresztą z tradycją sięgającą Kwintyliana. To właśnie on postulował połączenie *ingenium* i *iudicium*, zastanawiając się, czy niemoralny człowiek może być doskonałym mówcą? Celem Baumgartena była doskonała zmysłowa mowa, ucieleśniana przez poemat („oratio sensitiva perfecta est poema"). Propozycja *acutum ingenium* zdradza też głębszy sens programu Baumgartenowskiej estetyki, który – jak pokazała Petra Bahr[6] – był motywowany religijnie i wyrastał z *genius loci* uniwersytetu w Halle, gdzie ścierały się wpływy pietyzmu oraz racjonalizmu szkoły Wolffa wraz z prężnie rozwijającą się w XVIII wieku oświeceniową tradycją protestanckiej hermeneutyki, w ramach której dokonać się miała rewizja retoryki przez jej odretoryzowanie w wyniku przyswojenia tradycji Kwintyliana i jego pojęcia ewidencji (*evidentia*). Retoryka nie miała polegać na nieograniczonej niczym perswazji, często niemoralnej, lecz na odbiciu (grec. *hypotýpösis*) serca (zdaje mi się, że rozumiem ten postulat, gdy słucham arii *Zerfließe, mein Herze* z oratorium *Die Johannes--Passion*; Bach, 1724). Wcześniej zwracano uwagę na Baumgartenowskie pojęcie piękna (*pulchritudo*) jako doskonałości fenomenów, odwołującego się do estetyzującej metafizyki Leibniza i jej przedustawnej harmonii (*harmoniae praestabilitae*).

U Baumgartena normatywny wymiar jest ważny, a jego estetykę--*metapoetykę* trzeba pojmować jako normatywną asteiologię, której troską jest kształcenie dowcipu. Jego asteiologia rozpatruje dowcip w kontekście zmysłowego myślenia jako *analogon rationis*, jak też *habitus* rozumu (*ratio*) jako *ingenium intellectuale* obok *acumen intellectuale*, *memoria intellectualis* (*personalitas*), *iudicium intellectuale*, *praesagitio intellectualis* (*providentia*) i *facultas characteristica intellectualis*. Owa asteiologia powstawała nie tylko w cieniu Leibniza, lecz i Wolffa. Ten ostatni w swej psychologii *ingenium* utożsamiał z bystrością zgodnie ze źródło-

[6] P. Bahr *Darstellung des Undarstellbaren...* wyd. cyt.

słowem niemieckiego *der Witz*, łącząc dowcip z szybkim i trafnym spostrzeganiem. Baumgarten na takiej intuicji nie poprzestał. Pisząc o *ingenium* w sensie ścisłym, trzymał się tradycji odróżniającej *ingenium* i *acumen*, ponieważ chciał zachować niezależność estetyki od logiki. Przeciwstawiając wbrew Wolffowi *ingenium* i *acumen* jako równorzędne zdolności, następnie je jednał w koncepcji dowcipu jako niezależnej od bystrości zdolności, ale korzystającej z jej poznawczej mocy. Stąd ta superpozycja *ingenium sensitivum* i *ingenium intellectuale*. Jeśli logika dbałaby o bystrość (*acumen intellectuale* byłby pierwszy w szeregu zdolności uposażających *ratio*) jako sztuka ścisłego rozumowania na podstawie logicznego podziału, a więc kierująca się rzeczową prawdą, to estetyka jako *ars analogi rationis* i *ars pulchre cogitandi* (gdzie piękno to *analogon veritatis*) kształciłaby dowcip, bowiem *ingenium sensitivum* zajmuje pierwszorzędne miejsce w kompleksie zmysłowości stanowiącym *analogon rationis*. Estetyka – *per analogiam* – rozciągałaby zdobytą przez logikę jasność poznania na zmysłowe myślenie. Stąd to Baumgartenowskie wszczepienie w *ingenium* gałązki z pnia *acumen*. Dowcip zyskuje jakby podpórkę, która pozwala mu wzrastać jako *perspicacia* prosto ku pięknu. *Pulchritudo* jako *consensus phenomenon* jest metafizycznym gruntem estetyki, na którym dochodzi do przekształcenia *acutum ingenium* w dojrzałą formę *ingenium venustum*, jak chciał też Thomasius w inspirowanej tradycją francuską koncepcji *bel esprit*.

Ingenium zyskuje tu wyjątkową pozycję, bowiem *ingenium latius dictum* jest zdolnością kompozycyjną, determinującą pożądaną proporcję nie tylko pomiędzy wytworami poznania, lecz też pomiędzy władzami duszy. W zależności od wytworzonej przez dowcip proporcji kompleks ten jest albo rzeźwy (*vegetum*), albo tępy (*tardum*), przy czym oba stany umysłu dowcip może przekształcać w jednym albo w drugim kierunku przez ekscytację bądź jej osłabienie. Ideałem jest wynalezienie stanu harmonijnego, który wyklucza stan permanentnego pobudzenia albo gnuśności. Właściwym modelem jest tu piękno, które duszę (*vis appetitiva*) nie tylko pociąga, ale i pobudza do kontemplacji. Baumgarten traktuje to założenie jako oczywistość ugruntowaną w naturalnej zdolności całej duszy do pięknego myślenia (*dispositio naturalis animae totius ad pulchre cogitandum*), która najdoskonalej realizuje się w sztukach wyzwolonych. Baumgarten pisze więc o harmonijnie ukształtowanych dyscyplinach, którymi są na przykład: *ingenia empirica, historica, poetica, divinatoria, critica, philosophica, mathematica, mechanica, musica* etc. Można powiedzieć tu od siebie, że jest to jakby pewien tropizm ku pięknu jako konsensusowi fenomenów, wymuszający na tych sztukach czy naukach wymyślenie odpowiedniego instrumentarium. Zwłaszcza retoryka i poetyka (jako czołowe *ingenia*) zdolne są z pomocą estetyki, która jest

dla nich niczym latarnia morska, uczynić ze zmysłowego poznania rodzaj myślenia, ponieważ uczą one nie tylko, jak piękno tworzyć, lecz i czynią je dającym się racjonalnie myśleć (jako *rationabile*). W dalszej perspektywie praca *ingenium* ma zaowocować przyzwyczajeniem jako zdolnością do zmniejszania koniecznej uwagi w pewnych czynnościach (*consuetudo*), a praktykowanie *ars pulchre cogitandi* ma stać się zwyczajnym stanem, rodzącym wyższego ducha, czyli geniusza (*superiora*).

* * *

Ten normatywny aspekt estetyki Baumgartena – czyli progresja zasady ekstensywnej jasności w kształceniu *ingenium* – wydaje się dziś nie tyle wątpliwy, co po prostu zupełnie zaniedbany, chociaż filozofia postmodernistyczna jawi się jako wyjątkowo dowcipna. Cóż z tego, skoro obrała za ideał swego konceptu nie piękno, lecz wzniosłość oporu (Lyotard), nieustanne przekłuwanie bębenków uszu w oparciu o ingenialną amplifikację różnic, odkrywanych dzięki pedantycznej pracy bystrości (Derrida), lub łagodniejszą formę dowcipu, czyli tzw. liberalną ironię (Rorty). A zapowiedź zdziczenia *ingenium* pojawiła się jeszcze przed Baumgartenem, jeśli zważyć, że już w estetyce literackiego manieryzmu, chwalącej trudną prawdę i ciętość (np. *agudeza* Graciana), wskazywano, że artystów bardziej interesuje dyssens niż konsens[7]. Wprawdzie Oświecenie i jego neoklasyczna tendencja nie chciały tej manierystycznej dążności – w tym umiłowania pointy – respektować, czemu wyraz dał szczególnie Winckelmann w normie „edle Einfalt und stille Größe" w swej religii gracji (*charis*), to dalszy rozwój sztuki (zwłaszcza romantycznej, w której piękno stało się subiektywne i *irrationabile*, w wyniku czego straciło swą wyjątkową pozycję w XIX i XX wieku) raczej podsycał antagonizm *ingenium* i *iudicium*, niż go eliminował w postaci zgodnej kooperacji. Kulminacyjny i przełomowy może tu być ikonoklastyczny gest Duchampa, kreślącego wąsy na reprodukcji arcydzieła Leonarda da Vinci. Wiek XX rozpoczął się więc od tej dowcipnej agresji wobec pełnej wdzięku sztuki. Miała ona stać się przedmiotem namysłu Baumgartenowskiej estetyki, którą pojmował jako *Philosophie der Musen und der Grazien* (*philosophia gratiarum et musarum*). Chociaż współczesna sztuka (i w znaczącej części postmodernistyczna filozofia) nie podejmuje już tego wysiłku, by podnosić swój dowcip na wyżyny *ingenium venustum*, a raczej wykazuje irreligijną wolę w stosunku do owej *religii charis*, to jednak nie potrafi ona przekroczyć perspektywy asteiologii.

[7] W. Tatarkiewicz *Historia estetyki* t. II *Estetyka nowożytna* Wrocław 1967 s. 448.

Podczas panelu dyskusyjnego *U podstaw asteiologii* w CSW Łaźnia w Gdańsku (7 III 2008)[8] sformułowałem diagnozę współczesnej kultury: „Bądź dowcipny albo zgiń!", z którą zgodzili się wszyscy dyskutanci. Wkroczenie dowcipu w dzieje należy łączyć z greckim sofistycznym oświeceniem i paideią filozofa-gza (Sokratesa), z ówczesną urbanizacją umysłu i z nowożytnym renesansem badań nad tym talentem: na dworze Ludwika XIV w sztuce Nicka Deara *Władza* (*Power*, 2003), gdy minister finansów Fouquet ma zostać zgładzony za swe złodziejstwa, nagle pada głos w jego obronie: „Ale przecież on jest dowcipny!". Roman Kubicki potwierdził, że obecnie struktury jeszcze bardziej wymuszają na nas bycie dowcipnymi, a ludzie stają się nie tyle beneficjentami, co raczej ofiarami dowcipu. Pomysłową figurą tego stanu rzeczy może być spór o istnienie świata (notabene, rzecz dziwna do pojęcia), w którym poważny realista przegrywa i z tego powodu dostaje zawału serca. Kubicki zauważył, że filozofii zawsze towarzyszyło dwoiste podejście do prawdy: śmiertelnie poważne (systemowe) i dowcipne, przy czym dziś trudno ustalić, na czym to niedowcipne i dowcipne miłowanie prawdy miałoby polegać. „W płynnym, ponowoczesnym świecie – mówił, nawiązując do Baumana interpretacji współczesnej kondycji *homo viator* – dowcip porusza to, co i tak jest poruszane, wymienia to, co i tak jest wymieniane (...)". Niemniej, istnieje tu jakaś logika czy ekonomia, która sprawia, że im czasy są bardziej *seriozne*, tym bardziej potrzebujemy dowcipu, i odwrotnie, im bardziej struktury stają się dowcipne, tym wyraźniej człowiek widzi swą kulturę w perspektywie mało dowcipnego końca. Wszystko więc na to wskazuje, że mimo obecnej hipertrofii dowcipu asteiologia może i powinna zachować normatywny wymiar, podejmując Baumgartenowski program ulepszania dowcipu jako *aesthetica critica*. Bowiem sam dowcip wymaga normatywności, czyli swoistego „wykupu", jaki musi zapłacić kulturze, aby być skutecznym w zaspokajaniu popędów determinujących zmysłowość[9].

* * *

W *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) młody Baumgarten wspomniał o roli przykładu, który jest przedstawieniem czegoś bardziej określonego, a służy do wyjaśnienia przedstawienia czegoś mniej określonego („Exemplum est representatio magis

[8] Studium to powstało w związku z moją pracą nad wystawą *Dowcip i władza sądzenia. Asteizm w Polsce* (CSW i Galeria Program w Warszawie, VII–IX 2007).

[9] Z. Freud *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości* R. Reszke (tł.) Warszawa 1993 (wyd. pierwsze 1905).

determinati ad declarandam representationem minus determinati suppeditata", § XXI). Szereg przykładów – wedle zasady ekstensywnej jasności – zdoła jaśniej określić to, co mniej określone, a co głęboko zakorzenione w *aísthesis* sztuki współczesnej, stanowiąc jeszcze *cognitio obscura*. Winno ono przemienić się w *cognitio clara* i sprzyjać reorientacji obecnej estetyki jako asteiologii, jeśli przedmiotem estetyki jest przede wszystkim sztuka. A jest ona dzisiaj zdominowana przez to dążenie artystyczne (*Kunstwollen*), które można określić mianem asteizmu, gdzie *asteismós* trzeba rozumieć wedle retorycznej tradycji jako dowcip pozbawiony nieokrzesanego prostactwa.

Zacznijmy od asteiologicznego motywu Firmy Portretowej (1928) Witkacego: „Regulamin wydrukowany jest w tym celu, aby oszczędzić firmie mówienia po wiele razy tych samych rzeczy". Dowcip ujawnia swą zwięzłą technikę i następnie zabezpiecza swój interes: „Wykluczona a b s o l u t n i e jest wszelka krytyka ze strony klienta. Portret może się klientowi nie podobać, ale firma nie może dopuścić do najskromniejszych nawet uwag, bez specjalnego upoważnienia. Gdyby firma pozwoliła sobie na ten luksus: wysłuchiwania zdań klientów, musiałaby już dawno zwariować. (...) Nerwy firmy ze względu na niesłychaną trudność zawodu tejże muszą być szanowane". Optymizmem napawa fakt, że mamy do czynienia z dowcipem kulturalnym: „Firma prosi o uważne przestudiowanie regulaminu. Nie mając żadnej egzekutywy, liczy na delikatność i dobrą wolę klientów co do wypełnienia warunków. Przeczytanie i zgodzenie się na regulamin uważa [za] równoznaczne z z a w a r c i e m u m o w y. Dyskusja nad regulaminem jest niedopuszczalna"[10].

Po wojnie tę tendencję ujawniła prowokacja Andrzeja Partuma. Udając głos sekretarki i samego Aleksandra Zawadzkiego – przewodniczącego Rady Państwa – usiłował załatwić sobie koncert w Filharmonii Narodowej. Postawieni na baczność decydenci posłusznie wydrukowali i rozwiesili w listopadzie 1960 roku na warszawskich ulicach plakat informujący, że odbędzie się *Recital fortepianowy* oraz *Rzut Poezji Abstrakcyjnej* Partuma. Utwory fortepianowe miał wykonać sam kompozytor, a jego wiersze miał recytować Adam Hanuszkiewicz – w ramach cyklu *Przedstawiamy młode talenty*. Podstęp wykryto w przeddzień koncertu, gdy gorliwie zakomunikowano zdziwionemu Zawadzkiemu, że jego polecenie zostało wykonane. Ten osobliwy artysta, prześmiewca stosunków kulturalnych i mechanizmów artystycznej kariery w PRL, potrafił tworzyć poezję na przykład w postaci listu protestacyjnego

[10] S.I. Witkiewicz *Regulamin Firmy Portretowej «S.I. Witkiewicz»* [w:] tegoż *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne* J. Degler (oprac.) Warszawa 1976 s. 95–97.

w sprawie jakości spinaczy. W akcję tę wplątano poirytowanego Naczelnika Wydziału w Ministerstwie Handlu Wewnętrznego i Usług, który odpisał, że nie wie, o co właściwie obywatelowi chodzi. W odpowiedzi napisano, że akcja wysyłania spinaczy była konsekwencją happeningu zorganizowanego 9 IV 1973 roku w poznańskiej Galerii Akumulatory przez Andrzeja Partuma, konceptualnego poetę i mistyfikatora z Warszawy.

Szczyty asteizmu osiągnął Anastazy Wiśniewski, pomysłodawca idei pozytywnej negacji i przytakującej galerii „tak" jako dwuznacznej gry z systemem, w której materią artysty stawała się biurokratyczna buchalteria. Gdy omawiano na jednym z sympozjów problemy współczesnej sztuki, Wiśniewski poprosił o głos, po czym milczał kilkanaście minut, usilnie prosząc zagniewanych słuchaczy, by nie przerywano mu wypowiedzi, bo on tego również nie czynił. Na innym spotkaniu zamiast cieszyć się, że rozwiązuje się przy pomocy socjalistycznego państwa problemy sztuki, po prostu płakał.

Jedne z najbardziej lakonicznych form asteicznej inwencji wypracowała w latach 70. Akademia Ruchu. Jej członkowie metodycznie atakowali socjalistyczną regimentację, zadziwiając przypadkowych przechodniów: udając potknięcia na ulicy; kupując gazety, które po pobieżnym przeglądzie lądowały w koszu; myjąc szyby brudnych autobusów i tramwajów; inscenizując inwigilację obywateli przez tajniaków w bramach czy ustawiając kolejki wychodzące ze... sklepów.

Etiuda *Kręte ścieżki* (1970) Andrzeja Barańskiego zręcznie potęguje napięcie. Z powodu sugestywnej muzyki zapowiada się niczym świetny kryminał. Barański reżyseruje coś, co samo obala się w końcu, jak w komizmie. Obmyśla sceny jak znawca teorii pointy. Śledzeni przez niego mieszkańcy ponurego miasta mijają się wreszcie na ulicy i mówią po prostu sobie „dzień dobry". To zaskakujące, nonsensowne zderzenie niezwykłości z banalnością, gdzie familiarność wybawia wreszcie od wyreżyserowanego stresu, okazuje się sensowne, jeśli uświadomimy sobie, jak bezmyślnie się pozdrawiamy.

Wojciech Bruszewski wspomina figurę malarza konceptualnego, który zwykł malować kwadrat na rozmaitym podłożu, nawet na sowieckiej granicy, ryzykując życie lub więzienie. Raz namalował go podczas pleneru w PGR-ze Rozkosz: „Malarz przedstawia swój projekt zgromadzonym w świetlicy artystom. Podczas odczytu Restaurator, który właśnie wrócił z nową dostawą Siarkowego, wjechał jednym kołem swojego małego fiata na biały kwadrat. Niby nie zauważył. Tak niechcący. Wiadomo, że zrobił to złośliwie. Malarz konceptualny widział to z okien świetlicy. Jest człowiekiem pogodnym, ale również skrupulatnym i konsekwentnym. Bez jakiejkolwiek mściwej zajadłości, raczej traktując to

jako formę «dyskusji» z rzeczywistością, zaraz po odczycie poszedł po kubełek białej farby i precyzyjnie uzupełnił «brakujący» fragment kwadratu na masce i kole samochodu Restauratora"[11].

Ten ostatni to Józef Robakowski, który już w połowie lat 60. z takich zaczepek robił sztukę. Wymyślił Józefa Korbielę, by go lansować jako zdolnego malarza. Wnosząc z zachowanych obrazów, były to kuriozalne malowidła. Otóż owym Korbielą zainteresował się krytyk Bacciarelli i domagał się spotkania. Umówiony z nowo odkrytym talentem, daremnie tracił czas w kawiarni, obserwowany przez pomysłodawcę tego kamuflażu.

Nawet Tadeusz Kantor, twórca teatru śmierci, usiłował być dowcipny:

Wysyłam telegram
Galeria Foksal
Warszawa
przygotować na wernisaż
wannę z gorącą wodą
ręcznik frotowy
mydło gąbkę
wodę utrzymywać w stanie odpowiedniej temperatury
oczekiwać mego przyjazdu

Zgromadzona wokół tych
przedmiotów
na wernisażu
publiczność
będzie mogła wysłuchać
następujących dźwięków,
zarejestrowanych
w Krakowie, w łazience autora
na taśmie magnetofonowej
przesłanej równocześnie
do Galerii

Szum wody z kurka,
odgłosy napełniania
wanny wodą,
potem chlapanie się
kąpiącego, w różnych
rytmach, parskanie,
znowu szum wody,
mydlenie,
szum wody z tuszu,

[11] W. Bruszewski *Fotograf* Kraków 2007 s. 85.

w końcu wycieranie,
i głos autora:
chyba nie spóźnię się
na pociąg...[12]

Wyobraźnia Kantora była jednak zdominowana przez popęd do destrukcji. Natręctwo to ujawnia choćby *Cambriolage* (1971) – rusztowanie podtrzymujące sufit Galerii Foksal, który w każdej chwili groził zawaleniem. Kantor wprowadzał dowcip do krainy śmierci. Świadczy o tym również anegdota o genezie *Niech sczezną artyści* (1985). Podobno tytuł pochodzi od pewnej Francuzki rozeźlonej koniecznością przebudowy domu na potrzeby galerii sztuki. Gdy Kantor usłyszał tę historię w Paryżu, miał wykrzyknąć, że ma tytuł na spektakl.

Życie dodało wcześniej – w roku 1983 – zabawną pointę, gdy Jacek Kryszkowski dokonał zamachu na Kantora przed Galerią Remont (z użyciem korkowca). Wydarzenie przypomniał Zbigniew Libera w cyklu *Mistrzowie* (2004), dokonując fałszerstwa nie tylko „Trybuny Ludu", lecz też „Gazety Wyborczej" czy „Polityki" jako medialnego żywiołu – jakby panteonu Kryszkowskiego, Partuma i Wiśniewskiego. Wszyscy bowiem nie mogli darować Kantorowi epitetu pseudoawangarda – zarzutu opublikowanego na łamach „Kultury" przez szefa Galerii Foksal Wiesława Borowskiego. Libera zemścił się po latach w tej „defoksalizacji" polskiej sztuki, proponując alternatywną jej historię, dowcipnie przełamującą Kantorowskie hierarchie dzięki przejęciu mocy wspomnianych mediów, raczej niechętnych takim „mistrzom".

Do „mistrzów" trzeba zaliczyć też Przemysława Kwieka. W 1998 roku wysłał on „prośby o dotację finansową (np. w postaci dwuletniego stypendium)" do dwóch dużych korporacji. Za to miał zrezygnować z pomysłu namalowania i rozpowszechniania obrazów z hasłami (odpowiednimi dla zainteresowanych firm): „Czy do Pedigree Pal dodaje się mięso z padłych psów?", jak też: „Coca-Cola musi być złym napojem, skoro muszą ją aż tak reklamować, by była pita". Specjaliści od *public relations* nie ulegli temu szantażowi i Kwiek groźbę zrealizował.

W akcji pt. *Czy artyście wszystko wolno?* (2002) członkowie Supergrupy Azorro, reagując na tzw. aferę *Irreligii* (2001/2002) i dyskusję o granicach polskiej tolerancji, pluli ludziom na głowy, gwizdali na kobiety lub łamali przepisy ruchu drogowego, przechodząc przez ulicę na czerwonym świetle. Ale już trzy lata później wystąpili jako zdyscyplinowani statyści w filmie *Karol, człowiek, który został papieżem* (2005).

[12] T. Kantor *Pisma* t. I *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974* K. Pleśniarowicz (oprac.) Kraków 2005 s. 567–568.

W 2003 roku Paweł Althamer zaskoczył gości berlińskiej Galerie Neugerriemschneider. Po przybyciu na wernisaż zastali wnętrze niczym opuszczoną przed chwilą przez kloszardów melinę (dwa lata wcześniej wystawił w galerii we Frankfurcie nad Menem polskich bezrobotnych imigrantów, przebierając upadłych gastarbeiterów w garnitury pożyczone od osobistości niemieckiego *art worldu* i czyniąc swych rodaków na wernisażu niewidzialnymi).

Rafał Bujnowski namalował w 2004 roku autoportret, następnie go sfotografował i pomniejszone zdjęcie przekazał do ambasady USA, celem wyrobienia wizy. Gdy ją uzyskał, odbył kurs pilotażu nad Nowym Jorkiem.

* * *

Takich przykładów konceptyzmu można przywołać wiele. Estetyka zawsze próbowała rozjaśnić i waloryzować mroczną zmysłowość sztuki. Mieczysław Wallis wprowadziłby zapewne nową kategorię obiektów – przedmioty asteiczne. Problem w tym, że nawet najogólniej pojęta kategoria przedmiotu, czyli „coś, co jest czymś, a nie niczym" (definicja Jana Łukasiewicza), niezbyt pasuje do dowcipu z jego inklinacją do zaskakującej i olśniewającej niedorzeczności, bowiem zarysowana praktyka atopii zakłada przedmiot tylko o tyle, o ile potrzebuje jego formy, by na niej dowcip mógł wypróbować swą kondensującą, ale i eksplozywną moc.

Estetyka od początku XIX wieku wolę tę usprawiedliwiała przez cel, jakim jest śmieszność czy komizm, albo – jak w asteiologii Freuda – chodziło o związanie techniki dowcipu z psychologicznymi mechanizmami hamowania i odblokowywania popędów. Odkryta przez psychoanalizę ekonomia osiągania *equlibrium* byłaby w przypadku dowcipu bardziej istotowo determinująca niż estetyczna przyjemność, którą należałoby raczej interpretować jako instrumentalną, a więc jako alibi dla ujawnienia i zaspokojenia popędów. Wyjaśnienia te są ciekawe, o ile nie traci się zasadniczej linii asteiologii jako dojrzewającej refleksji nad dowcipem. Namysł nad tym motywem możemy też odnaleźć w powiedzeniu Nietzschego, świadczącym o możliwości normatywnej asteiologii: „Najdowcipniejsi autorzy wywołują ledwie dostrzegalny uśmiech"[13]. Uśmiech uwalnia dowcip od estetycznej redukcji do śmieszności, gdyż jest czymś wieloznacznym, jak uważał Hans Kunz – maską, która wiele skrywa, zaś Plessner umieszczał go między śmiechem i płaczem i odróżniał z powodu

[13] F. Nietzsche *Ludzkie, arcyludzkie* t. I K. Drzewiecki (tł.) Warszawa 1908 s. 193.

należnej mu pointy od komizmu[14]. Czyż asteizm nie zmusza do czujności raczej niż do delektowania się przyjemnością, którą przynosi śmiech, jeśli dowcip byłby – jak chciał Nietzsche – „epigramatem na śmierć jakiegoś uczucia"[15]?

Zbigniew Libera tłumaczył mi w latach 90., że sztuka ukrywa się dziś pod maską Bustera Keatona. Przypomniał o tym podczas panelu Grzegorz Dziamski. Zademonstrował on, jak w neoawangardzie dowcip osiągnął szczyt wyrafinowania. Świadczą o tym dokumentacyjne zdjęcia – niczym alegorie sztuki, na których malarz gra w pracowni na skrzypcach (Bruce Nauman), energia prawdziwie angielskiego śniadania zostaje zamieniona w łamanie metalowego pręta przed londyńskim Institute of Contemporary of Arts (Jan Dibbets, Reiner Rhutenbeck) albo artysta za najwyższą formę sztuki zdaje się uznawać wypicie piwa z przyjacielem (Tom Marioni) bądź też sugeruje, że spalenie jego obrazów można pojąć jako akt twórczy, z którego narodzi się (bądź nie!) nowa sztuka (John Baldessari), a także gdy pyta (jak Keith Arnatt), czy jest możliwie, by uczestniczył w wystawie, nic nie pokazując? Korzystano – jak Arnatt w plakacie *I'm a Real Artist* – z niejasnego pojęcia „realności" jako wyniku badań anglosaskiej filozofii analitycznej, co Dziamski uznał za pointę swego przyczynku do asteiologii. *Ingenium comparans* (by użyć pojęcia Kanta) konceptualistów kondensował zatem skrajne możliwości i jednoczył rzeczywiste z nierzeczywistym, artystyczne z nieartystycznym (by dorzucić Josepha Kosutha fundamentalne porównania dzieła sztuki do zdania analitycznego, czyli tautologii), oferując zdezorientowanym widzom artefakty o niejednoznacznym statusie.

Taka sztuka, względnie postsztuka, nie wymaga od estetyki transgresji – jakiejś antyestetyki czy postestetyki, jak próbowano to postulować w poprzednich dekadach, a tym bardziej nie potrzebuje wątpienia w sensowność samej estetyki jako wymysłu postkartezjańskiej aberracji (filozofii podmiotu), która miałaby walnie przyczynić się do destrukcji metafizycznej tradycji filozofii piękna przez jego ujednoznacznienie (zaniedbanie analogii bytu i transcendentaliów) i w końcu parcelację i relatywizację waloryzacji *aísthesis*, dopuszczając w sztuce brzydotę, prowokacje, bluźnierstwa i inne okropności[16]. Gdyby sztuka tego od este-

[14] H. Plessner *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania* A. Zwolińska, Z. Nerczyk (tł.) Kęty 2004 s. 4, 95–113 (wyd. pierwsze 1941).

[15] F. Nietzsche *Wędrowiec i jego cień* K. Drzewiecki (tł.) Warszawa 1909–1910 s. 124.

[16] Por. P. Jaroszyński *Estetyka czy filozofia piękna?* Lublin 1990; H. Kiereś *Człowiek i sztuka* Lublin 2006. Ci neotomistyczni obrońcy realizmu i „grabarze estetyki" zdają się nie dostrzegać, że skoncentrowane na *ingenium* estetyczne myślenie

tyki rzeczywiście wymagała, to czymże musiałaby być dziś filozofia? Przecież zna ona podobne ekscesy niemal od początku swego istnienia, kiedy to Diogenes z Synopy wołał „Chodźcie tu, ludzie!", po czym odganiał ich kijem, mówiąc „Ludzi wołałem, nie wyrzutków!". Wobec takich prowokacji wystarczy po prostu asteiologiczna normatywność, na której zamierzał budować Baumgarten.

W latach 90. próbowano przedstawiać rozwój estetycznego myślenia jako przejście od estetyki do anestetyki, nawiązując do tezy Wolfganga Welscha: „Nie ma *aísthesis* bez *anaísthesis* – ani razu w najprostszym doświadczeniu"[17]. Niemiecki filozof koncepcję anestetyki oparł między innymi na pomyśle Duchampa, którego prowokacja *ready made* miała znieczulić na estetyczne walory sztuki. Jedynie ten aspekt anestetyki wydaje się obecnie godny komentarza, ponieważ anestezja – podyktowana estetyczną utopią modernizmu i wymuszona ekstensją (hipertrofią) estetyzacji przestrzeni publicznej i wirtualnej – wydaje się dość oczywistym czy nazbyt prostym stwierdzeniem z zakresu psychologii percepcji, gdyż może dotyczyć stępienia wrażliwości na każdy inny bodziec, a nie tylko na wartości estetyczne. Kluczowe jest raczej skomentowanie pomysłu Duchampa, który terminu „anestezja" użył *explicite*, co przyznał sam Welsch. Tak więc dziś – po dadaizmie – postsztuka tym charakteryzuje się fenomenologicznie, że nie jesteśmy w stanie powiedzieć, czy to jest sztuka, jak ubolewał Donald Kuspit w *The End of Art* (2004). Odnosząc się do kwestii przekraczania estetyki i upadku koncepcji „sztuki doznaniowej" (termin Jana Cybisa), należy zwrócić uwagę na inny wymiar estetycznego myślenia, który koncepty Duchampa i jego naśladowców (z popielniczką Damiena Hirsta włącznie) ponownie przywróci na estetyki łono.

Rezygnując z przepracowanego już toposu kryzysu – tej niewdzięcznej pracy, którą wykonał u nas Stefan Morawski – trzeba raczej wykazać, że estetyka ma w sobie dość mocy i inwencji, by uporać się z anestetyczną perspektywą estetycznego myślenia i zrodzoną z niej postsztuką czy postestetyką. Estetyka może tego dokonać właśnie jako asteiologia. Asteiologia potrafi uporać się i z samą postfilozofią, której wyraz dawał Rorty (na jego stronie internetowej mogliśmy przeczytać, że poświęcił się studiom nad literaturą, a filozofią zajmuje się grzecznościowo). Estetyka jako asteiologia nie byłaby ekscentrycznym pomysłem, lecz jako refleksja nad dowcipem odwoływałaby się do Baumgartenow-

nie musi wcale wykluczać analogii bytu, jeśli przyjmiemy, że dowcip w bogatej tradycji asteiologii był też pojęty jako zdolność pozwalająca na wgląd w tę analogię.

[17] W. Welsch *Ästhetisches Denken* Stuttgart 1989.

skiej tradycji kształcenia dowcipu. Dzieje asteiologii pokazują, że niektórzy badacze – począwszy od Hobbesa – wskazywali na ambiwalencję dowcipu z powodu właściwej mu inklinacji do niedorzeczności lub całkowicie wątpili w moc poznawczą tego modusu umysłu, widząc w jego aktywności wielkie zagrożenie[18]. Oswajano ten lęk przez skojarzenie dowcipu ze śmiesznością, chociaż wiemy, że jego pomysłowość stwarza sytuacje, w których nie jest nam do śmiechu. W każdym bądź razie kategoria „bystrego dowcipu" wiąże się z ideałem kształcenia *ingenium* – tej fascynującej, ale i destrukcyjnej formy poznania, inwencji i ekspresji czy wyobraźni, w której objawia się twórcza moc komizmu. Jest to ideał sformułowany w realiach agonu *ingenium* i *iudicium*. Notabene, sama estetyka – *in statu nascendi* w służbie retoryki i poezji – wydaje się wytworem *ingenium*, ponieważ usiłuje kondensować to, co zmysłowe i niezmysłowe, względnie pojęciowe. Tak więc zaniedbywana od początku XIX wieku w filozofii, a tym samym w estetyce, kwestia dowcipu okazuje się centralna w myśli Baumgartena i nie może zostać wypchnięta na margines estetycznych dociekań, gdyż to pozbawia estetyków poczucia własnej tożsamości i mocy.

Dlatego dziś estetyk ma do wyboru albo jałowo dywagować o kryzysie swej dyscypliny i surowo oceniać prowokacje i skandale postsztuki, albo może je uznać za ekscesy dowcipu i podążać drogą wyznaczoną na przykład przez Kanta, który w *Anthropologie in pragmatischen Hinsicht* (1798)[19] jak Baumgarten domagał się apologii zmysłowości oraz rozróżnił porównujący (*vergleichender*) i rezonujący dowcip (*vernünftelnder Witz*). Pisał, że przyjemnie jest wynajdywać podobieństwa pomiędzy niejednorodnymi rzeczami, a tym samym dostarczać materiału rozsądkowi (*Verstand*), ażeby ten mógł wytwarzać ogólne pojęcia. Natomiast władza sądzenia (*Urtheilskraft*), która ogranicza pojęcia i przyczynia się raczej do ich uregulowania niż do rozszerzenia, jest wprawdzie poważana, ale nie jest lubiana za swą surowość, krępującą wolność myślenia. Aktywność komparatystycznego dowcipu (*ingenium comparans*) jest bezinteresowną grą, natomiast władza sądzenia kieruje się interesami. Dowcip sięga po pomysły, a władza sądzenia zabiega o poglądy. Ten antagonizm próbuje zażegnać rezonujący dowcip (*ingenium argutum*), pośrednicząc pomiędzy nimi. Kto dowcip i władzę sądzenia umiejętnie połączy w wytworach ducha, ten jest zmyślny, a zarazem mądry, dow-

[18] T. Załuski *Kilka uwag o pomysłowości (wit) u Locke'a* „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Philosophica" 2004 nr 16 s. 71–82.

[19] I. Kant *Antropologia w ujęciu pragmatycznym* E. Drzazgowska, P. Sosnowska (tł.) Warszawa 2005.

cipny w wyższym sensie i rozumny, pomysłowy oraz zdolny do głębokiego namysłu, słowem przenikliwy i bystry (*perspicax*). Widzimy zatem, że w tym konflikcie dowcipu i władzy sądzenia konstytuuje się możliwość oraz potrzeba asteizmu, który jest pomysłem i ideałem rezonującego dowcipu.

Dlatego estetyk jako *asteíos*, postępujący na drodze tej urbanizacji umysłu (łac. *urbanitas*), nie tylko oceniałby sztukę wedle maniery rozumowania Kantowskiej władzy sądzenia, podciągając to, co zmysłowe, konkretne i jednostkowe, pod to, co ogólne, lecz wymyślałby też uzasadnienia dla wytworów dowcipu porównującego (również dla kontrintuitywnego wobec tradycyjnej estetyki konceptu Duchampa), a więc wykonywałby ruch przeciwny do kierunku myślenia *iudicium*. Rozumowanie, jako rzetelne myślenie oparte na znajomości zasad, byłoby uzupełnione przez r e z o n o w a n i e, czyli takie posługiwanie się zasadami, które nie zakłada znajomości ich uzasadnienia. Jest to przecież dokładny opis estetycznego myślenia, jeśli uczciwie przyznamy, że nasze myślenie *in statu nascendi* stanowi mityczne *cognitio obscura* i mimo wielowiekowych wysiłków przekształcenia go w *cognitio clara* pogrąża się w metafizycznym mroku. Estetyk jako asteiolog rozdarty pomiędzy tymi kierunkami myślenia, które wyznaczają *aesthetica critica* i *aesthetica mythica*, byłby nie tylko sędzią dowcipu, lecz stawałby się jego adwokatem wobec paideutycznych zapędów wszelkiej władzy sądzenia. On nie tylko krytykowałby, czyli nie syciłby wyłącznie sporu dowcipu i władzy sądzenia, lecz poszukiwałby asteizmów. Ich możliwość najlepiej uwidacznia zamysł tej odmiany estetycznego myślenia, której podstawą jest *aesthetica perspicaciae*. Obecnie – jak w czasach Baumgartena – to właśnie *acutum ingenium* musi stać się ideałem naszej kultury (wbrew pesymizmowi tradycji Locke'a, lecz raczej wedle ambiwalentnej interpretacji Hobbesa). Chodzi o krzewienie wiary w szansę odbudowy normatywnego wymiaru kultury. Ideał ten może zabezpieczyć, wedle Baumgartena, wyłącznie przenikliwa, głęboka myśl (*perspicacia*), bez której trudno zgodzić się na kulturę. W przeciwnym razie, o czym wiedział też Kant, nawet do najbardziej zabawnego dowcipu można poczuć w końcu wstręt. Dlatego asteizm jest oczywistością serca.

Acutum Ingenium. The Asteiological Motive in Aesthetics and Art

How to read out the work of A.G. Baumgarten after Duchamp's anesthesia? The author of this interpretation of aesthetics as asteiology (Greek: *asteidzomai* – to be witty) seeks to reconstruct the foundations of aesthetic thinking as the art, science and paideia of wit, and he proves that the category of *acutum ingenium* occupies the central role in Baumgarten's aesthetics. From Quintilianus to Kant wit (*ingenium*) was comprehended as a form of invention, cognition, expression and a talent for social communication, and in Baumgarten's asteiology as the ideal (*habitus*) of arts and sciences. Raising the issue of asteism (Greek: *asteísmos*) as a mental process in the Polish art, starting with – *nomen omen* – the wit of Witkacy, we have to make use of a normative model of asteic intelligence. This is the author's answer to the wit – often without asteism – of the contemporary post-art, post-aesthetics or post-philosophy.

Kazimierz Piotrowski – e-mail: kazimierz.piotrowski@neostrada.pl

ROBERT ROGOZIECKI

ESTETYZACJA PRACY W ŚWIECIE KONSUMPCJI

W świecie zglobalizowanym praca produkcyjna została zepchnięta na margines świata cywilizowanego, do krajów Trzeciego Świata. Estetyzacji rzeczywistości odpowiada estetyzacja samego człowieka i podmiotu, który w niej żyje, tak iż chciałoby się powiedzieć, że rodzi się właśnie nowy typ człowieka – *homo aestheticus*. Otóż w społeczeństwie konsumpcyjnym *homo aesthticus* pojawia się w miejscu, które w czasach kapitalizmu zajmował *homo laborans*. W świecie konsumpcji praca sama staje się towarem konsumpcyjnym. Jej estetyzacja zasadza się na stwarzaniu samej jednostki jako agregatu potrzeb, który jest obdarzony potencjałem odczuwania przyjemności, i to przyjemności całkiem bezinteresownej – przyjemności estetycznej. Praca nie służy już wytwarzaniu dóbr i zaspakajaniu potrzeb, ale staje się formą ich reprodukowania i multiplikowania.

Nie jest moim celem oskarżanie współczesności, iż odbiera godność pracy produkcyjnej, stawiając w jej miejscu pracę pojmowaną jako działalność estetyczna. Tym bardziej nie chciałbym być zrozumiany w ten sposób, jakobym twierdził, że współcześnie praca stała się czymś niepotrzebnym, zwłaszcza że istnieją przesłanki, by powiedzieć, że dziś człowiek odczuwa potrzebę pracy silniej niż kiedykolwiek wcześniej. Trudno jednak nie zgodzić się z tym, że współczesność wiąże się ze zmianą charakteru pracy. Praca podlega procesom estetyzacji tak samo jak wszystko inne, nie wyłączając nawet śmierci i cierpienia. Jednak odpowiedź na pytanie, w jakiej mierze się to dokonuje i jak głęboko sięga w dzisiejszych społecznościach, nie jest zadaniem, które sobie tutaj stawiam. Mój cel jest skromniejszy. Chcę tylko odpowiedzieć na pytanie, na czym polega estetyzacja pracy.

Praca jako problem filozoficzny

Praca stała się prawdziwym problemem filozoficznym w XIX wieku. Nieprzypadkowo zagadnienie pracy pojawiło się w okresie narodzin świadomości historycznej. Świadomość ta bowiem ujmuje dzieje człowieka jako dzieje społeczności ludzkich, a nie dzieło bóstwa czy wybitnych jednostek. Do czasów Hegla pracę pojmowano w istocie zgodnie z mitem biblijnym jako karę, która spadła na człowieka za grzech pierworodny. Protestantyzm odchodził od takiego ujmowania pracy. Praca stała się tu istotnym elementem życia ludzkiego. Jednak dopiero w XIX wieku zyskała właściwą dla siebie godność. Karl Löwith w książce *Od Hegla do Nietzschego* zauważył, iż człowiek epoki mieszczaństwa nie potrafi sobie nawet wyobrazić życia bez pracy: „nie tylko musi, ale wręcz chce pracować, gdyż życie bez pracy wydaje mu się bezwartościowe, przeżyte «daremnie»”[1]. Praca dla człowieka wieku XIX nie była tylko ascezą powstrzymującą od występku i rozwiązłości, lecz przede wszystkim sposobem kształtowania samego siebie i własnego świata.

Tę właśnie ideę odnajdujemy w myśli Hegla. Praca, jego zdaniem, jest sposobem, w jaki człowiek stwarza własne życie i świat, sposobem, w jaki świadomość zapośrednicza się w swym stosunku do świata. Jako taka praca ma charakter ze swej istoty duchowy. Rozważania na jej temat Hegel zawarł w wykładach jenajskich, *Fenomenologii Ducha* oraz *Zasadach filozofii prawa*. W wykładach stwierdza on, iż praca jest działalnością specyficznie ludzką; zwierzęta nie pracują, tylko człowiek pracuje. Zwierzę korzysta z dobrodziejstw natury, człowiek zaś musi swój chleb wytwarzać sam, posługując się naturą jako środkiem. Można by stąd wyprowadzić definicję pracy jako zbioru czynności zmierzających do przekształcenia natury tak, by odpowiadała ona potrzebom ludzkim. Praca znosi świat naturalny i niszczy go – za pośrednictwem narzędzi nadaje formę materii naturalnej, czyniąc z niej świat ludzki, świat kultury.

Aby pracować, jednostka ludzka musi opanować jednak pewną wiedzę, zyskać określonego rodzaju umiejętności. Z subiektywnej działalności człowieka praca czyni coś ogólnego, bo wytworzonego za pośrednictwem reguł ogólnych. W ten sposób przenosi zrazu subiektywną istotę ludzką w sferę ogólności i sprawia, że przekracza ona swą subiektywność. Praca nie jest tylko kształtowaniem pewnego materiału, ale nadto również kształtowaniem samego człowieka. Jeśli przyjąć za filozofem, że historia zaczyna się w chwili, gdy w walce na śmierć i życie jedna

[1] K. Löwith *Od Hegla do Nietzschego. Rewolucyjny przełom w myśli XIX wieku* S. Gromadzki (tł.) Warszawa 2001 s. 322.

świadomość zniewala drugą, tak iż jedna staje się panem, druga zaś niewolnikiem, to w dalszej kolejności okazuje się też, że praca pozwala niewolnikowi przekroczyć własną kondycję i uzyskać świadomość własnej wolności, podczas gdy pan, który go zniewolił, trafia na „śmietnik historii". W ten sposób praca dla Hegla staje się motorem historii, podstawą uzyskania wolności i jej samoświadomości, a co za tym idzie również podstawowym sposobem dochodzenia ducha do swej absolutności.

Uwagi na temat Hegla pozwalają wstępnie powiedzieć, na czym będzie polegała estetyzacja pracy. Wychodzę tu bowiem od pojęcia pracy jako formy zapośredniczenia relacji podmiot–przedmiot. Lecz oto w tej relacji przedmiot jako to, co inne względem podmiotu, zostaje zniesiony i zachowany zarazem. Estetyzacja pracy w najogólniejszym znaczeniu polega na tym, że praca przestaje być przede wszystkim obrabianiem przedmiotu celem dostosowania go do potrzeb ludzkich, ale jest w większym stopniu sposobem kształtowania życia samego podmiotu – praca zestetyzowana staje się raczej elementem stylu życia aniżeli wytwarzaniem dóbr. Skoro zmiany dokonują się po stronie przedmiotu, tzn. zostaje on w relacji zniesiony, zniesieniu ulega również podmiot. Podmiotem tym nie jest już człowiek pracujący, *homo laborans*, ale raczej *homo aestheticus*. I oto na naszych oczach dokonuje się śmierć człowieka pracy.

Śmierć człowieka pracy

Film Michaela Glawoggera *Śmierć człowieka pracy. Sześć obrazów pracy w XXI wieku* (*Workingman's Death*) ukazuje pracę w sensie pracy produkcyjnej jako zepchniętą na margines zachodniej cywilizacji. Mottem filmu stały się słowa Williama Faulknera: „8 godzin dziennie może człowiek nie jeść ani nie pić. Na 8 godzin dziennie można zrezygnować z miłości. Pracować – to jedyne, co można robić przez 8 godzin. To właśnie sprawia, że człowiek czyni siebie i innych tak żałosnym i nieszczęśliwym"[2]. Jeden z recenzentów tak oto napisał o filmie: „Nie ma już człowieka pracy. Pozostał robotnik – ktoś gorszy, ktoś, komu się nie udało. Ktoś, komu praca nie daje godności, lecz ją odbiera. Przyzwyczajeni

[2] „One of the saddest things is that the only thing a man can do for eight hours a day, day after day, is work. You can't eat eight hours a day nor drink for eight hours a day nor make love for eight hours – all you can do for eight hours is work. Which is the reason why man makes himself and everybody else so miserable and unhappy". Wywiad z W. Faulknerem: J. Stein *William Faulkner. The Art of Fiction* „The Paris Review" Spring 1956 No. 12.

do wygodnego życia coraz częściej zapominamy, jak ciężką pracę może wykonywać człowiek”[3]. Po obejrzeniu filmu trudno nie zgodzić się z tymi opiniami.

W punkcie wyjścia mamy tu bowiem obraz pracy górników w nielegalnych biedaszybach w Zagłębiu Donieckim, pracy niedającej się już traktować jak praca produkcyjna, której celem jest dostarczanie dóbr na rynek, ale raczej jako działalność służąca tylko utrzymaniu pożałowania godnej egzystencji samych pracujących. Jeden z robotników przedstawionych w dokumencie mówi: „Nie można porównać nas do bohaterów w rodzaju Stachanowa. Nami nie kieruje entuzjazm. To coś innego. Nasz zapał do pracy bierze się z chęci przeżycia. Pracujemy, by przeżyć”. Następnie pojawiają się obrazy pracy w krajach Trzeciego Świata, ukazujące wydobycie siarki w Indonezji, złomowanie statków w Pakistanie, rzeźnię w Nigerii oraz hutę w Chinach. Kraje te stanowią swoisty margines, by nie powiedzieć: geograficznie zlokalizowany śmietnik historii dla krajów świata pierwszego. Tam też zaczyna się produkcja w XXI wieku, zaś Chiny okazują się jej właściwym środowiskiem.

Można by stwierdzić, iż praca jako robotniczy znój, nieuchronnie wiążący się z cierpieniem ujarzmianej przyrody, razi dziś nasz smak pojęty jako zdolność doznawania estetycznej przyjemności i przykrości oraz wydawania na tej podstawie osądu co do przedmiotów wywołujących te uczucia (czy są piękne, czy brzydkie). Film jest bowiem zwieńczony obrazem niemieckiej huty żelaza w Duisburgu, przekształconej w swoisty park krajobrazowy. Tak więc mamy tu trzy ujęcia pracy: pracę w Niemczech, tj. wysokorozwiniętym kraju europejskim, na Ukrainie, a więc w europejskim kraju „na dorobku”, oraz w krajach Trzeciego Świata i Chinach. Ośrodkami produkcyjnymi są tylko te ostatnie. Na podstawie omawianego filmu można by wysunąć tezę, iż miarą cywilizowania się społeczeństw jest stopień, w jakim praca w nich staje się coraz bardziej zbędna, a ściślej: staje się fenomenem estetycznym, swoistym pięknym pozorem, służącym indywidualizacji oraz socjalizacji pracujących. Odpowiada to zmianom dokonującym się w świecie współczesnym, np. procesom biurokratyzowania się współczesnego państwa, coraz silniejszego odseparowywania się nadbudowy intelektualnej od jej materialnej bazy, instytucjonalizacji niemalże wszystkich sfer działalności publicznej oraz postępu technicznego. Stosownie do tego praca produkcyjna zostaje wyrzucona poza obszar świata dobrobytu, i to zarówno w skali poszczególnych państw, jak i w skali międzynarodowej. Reprezentowany przez Aleksieja Stachanowa etos człowieka pracy obumiera.

[3] *Śmierć człowieka pracy* (2005) M. Glawogger (reż.) dystrybucja w Polsce Against Gravity, opis dystrybutora.

Co to jest estetyzacja?

Wolfgang Welsch definiuje estetyzację jako proces, który zasadniczo polega na tym, że to, co nieestetyczne, czyni się estetycznym lub przynajmniej pojmuje się jako estetyczne. Welsch wskazuje przy tym na rozmaite formy estetyzacji życia we współczesnym świecie, np. estetyzację przestrzeni miejskich, estetyzację ekonomiczną itp. Estetyzacji rzeczywistości odpowiada estetyzacja samego człowieka i podmiotu, który w niej żyje, tak iż chciałoby się powiedzieć, że rodzi się właśnie nowy typ człowieka – *homo aestheticus*. Zewnętrzna estetyzacja życia ludzkiego, pojawiająca się w postaci np. szczególnej dbałości o ciało i ducha, w przywiązywaniu szczególnej wagi do wykształcenia, ma – jak twierdzi Welsh – głębsze podstawy: „oddziałuje na fundamentalne struktury realności jako takiej: realności materialnej w następstwie [stosowania] nowych technologii, realności społecznej, wskutek jej zapośredniczenia poprzez media, i realności podmiotowej, wskutek rozpuszczenia się standardów moralnych za sprawą stylizacji życia”[4]. Tak oto proces estetyzacji obejmuje dziś niemal całość życia ludzkiego. Estetyzacja jest zmianą w sferze wartości i polega na szczególnym ich przewartościowaniu – takim mianowicie, że to, co dotychczas nie było traktowane jako estetyczne, zaczyna podlegać ocenie estetycznej, a wartościami dominującymi stają się wartości estetyczne.

Odpowiedź na pytanie, na czym będzie polegał ów szczególny aspekt estetyzacji życia, którym jest estetyzacja pracy, wymaga sięgnięcia do Marksowskiego pojęcia fetyszyzmu towarowego.

Fetyszyzm towarowy i towarowe pojmowanie pracy

Marks pisze:

> Tajemniczość formy towarowej polega więc po prostu na tym, że odzwierciedla ona ludziom społeczny charakter ich własnej pracy jako przedmiotowy charakter samych produktów pracy, jako społeczne własności naturalne tych rzeczy; dlatego też społeczny stosunek wytwórców do pracy ogólnej występuje jako istniejący poza nimi społeczny stosunek przedmiotów. Dzięki temu *quid pro quo* produkty pracy stają się towarami, rzeczami zarazem zmysłowymi i nadzmys-

[4] W. Welsh *Undoing Aesthetics* A. Inkpin (tł.) London 1997.

> łowymi, społecznymi. (...) forma towarowa i stosunek wartościowy produktów pracy, w którym ona znajduje wyraz, nie ma absolutnie nic wspólnego z ich fizyczną naturą i z wynikającymi z niej rzeczowymi stosunkami. To tylko określony stosunek społeczny pomiędzy samymi ludźmi przyjmuje tu dla nich ułudną postać stosunku między rzeczami. Aby więc znaleźć analogię, trzeba się przenieść w mgławice świata religii. Tu produkty ludzkiej głowy wydają się obdarzone własnym życiem, samodzielnym życiem, samodzielnymi postaciami, pozostającymi w stosunkach z sobą i z ludźmi. Podobnie dzieje się w świecie towarów z produktami ludzkiej ręki. Nazywam to fetyszyzmem, który przylgnął do produktów pracy, odkąd są wytwarzane jako towary, i jest nieodłączny od produkcji towarowej[5].

Innymi słowy, rzeczy zostają potraktowane tak, jak gdyby to one same zawierały w sobie wartość, jak gdyby to nie ludzie byli źródłem ich wartości. W ten sposób to one stają się podstawą dla określania człowieka. Wymiana towarowa pociąga za sobą to, że wysiłku i zdolności człowieka nie traktuje się jako należących do samych ludzi, ale jako własności przysługujące rzeczom samym. Ludzie samych siebie zaczynają traktować tak, jakby byli towarami występującymi na rynku pracy. Fetyszyzm towarowy polega zatem na uduchowieniu rzeczy materialnych – z jednej strony – oraz urzeczowieniu stosunków międzyludzkich – z drugiej.

Bliższe dookreślenie tego, na czym polega i skąd bierze się fetyszyzm towarowy, wymaga sięgnięcia do Marksowskiej teorii wartości. Leszek Kołakowski w *Głównych nurtach marksizmu* tak oto wykłada genezę fetyszyzmu towarowego: według Marksa każdy towar określony jest wedle dwóch współczynników – (1) wartości użytkowej i (2) wartości wymiennej[6]. Wartość użytkowa to zdolność towaru do zaspakajania potrzeb ludzkich, podczas gdy wartość wymienna to wyraz ilości pracy włożonej w wytworzenie danego towaru, przy czym ilość tę mierzy się społecznie niezbędnym czasem wymaganym do wytworzenia towaru. Stosownie do tego wartość użytkowa jawi się jako wartość konkretna i jakościowa, zakorzeniona w rzeczywistych potrzebach ludzkich, natomiast wartość wymienna to wartość abstrakcyjna, wyraz ilości wydatkowanej pracy włożonej w wytworzenie towaru. Tylko praca – zdaniem Marksa – jest źródłem wartości wymiennej. Rzeczy użyteczne, które są w stanie zaspakajać potrzeby ludzkie, lecz których wytworzenie nie wymaga pracy, nie mają jej. Stosunek wartości użytkowej do wymiennej jest taki, że tylko produkty, które są jakoś użyteczne, mogą mieć wartość

[5] K. Marks *Kapitał* b.r. s. 77.

[6] L. Kołakowski *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład* London 1988.

wymienną. Wartość wymienna nie jest własnością rzeczy samej, ale wynikiem tego, że wchodzi ona do społecznego obiegu wymiany dóbr. Każdy towar jest ucieleśnieniem swej wartości z uwagi na fakt, że wszystkie inne towary wyrażane są w tym samym ekwiwalencie.

Sama forma towaru zakłada dwoisty charakter pracy ludzkiej. Oprócz tego, że jest zbiorem konkretnych, jakościowo określonych czynności, jest także pewną pracą w ogóle, która podlega mierzeniu – nie jest tylko zbiorem czynności przeprowadzonych na jakościowo określonym tworzywie, ale również wydatkowaniem abstrakcyjnej siły roboczej. I ta właśnie abstrakcyjna jednorodna praca stanowi podstawę konstytuowania się wartości wymiennej, podczas gdy praca jakościowo zróżnicowana jest podstawą wartości użytkowej.

Kapitalizm rodzi sytuację, w której siła robocza zostaje zreifikowana, tzn. sytuację, w której osoby ludzkie, realne podmioty, występując na rynku pracy, pojmują samych siebie jako towary, które mogą być nabywane i sprzedawane. Praca najemna polega na kupowaniu i sprzedawaniu siły roboczej na określony czas – oto właśnie nerw Marksowskiej krytyki kapitalizmu. Fakt, że siła robocza staje się towarem, oznacza, iż człowiek sam zaczyna funkcjonować według praw rzeczowych. W kapitalizmie osobowość człowieka, jego zdolności twórcze, mózg, siła mięśni – wszystko to koniec końców okazuje się towarem. Robotnik przybiera postać narzędzia służącego mechanizmowi produkcji. W ten sposób dokonuje się alienacja pracy i jej wytworu. Kapitalizm z jednej strony oddziela pracę od jej produktów, z drugiej zaś warunki procesu produkcji od podmiotowości ludzkiej. Właściwie życie robotnika toczy się niejako poza procesem pracy i tylko poza pracą robotnik należy do samego siebie.

Od fetyszyzmu towarowego do konsumpcjonizmu

Wbrew prognozom Marksa po kapitalizmie nie pojawił się komunizm ani nawet socjalizm, ale obecne w kapitalizmie tendencje zostały zradykalizowane i nastał czas społeczeństwa konsumpcyjnego, społeczeństwa, które coraz bardziej traci związek z rzeczywistością samą, a jedyną rzeczywistością, jaką zna, jest rzeczywistość zainfekowana przez znaki. W Marksowskim pojęciu fetyszyzmu towarowego kryje się już Baudrillardowskie pojęcie konsumpcji, jakkolwiek konieczne jest tu wskazanie na pewną istotną różnicę. Marks dostrzega to, że za sprawą fetyszyzmu towarowego towar zostaje przekształcony w swoisty znak:

> Ludzie zestawiają więc produkty swojej pracy jako wartości nie dlatego, że traktują te rzeczy *jedynie jako rzeczowe łupiny* kryjące jednakową pracę ludzką, lecz odwrotnie, przyrównując w wymianie swe różnorodne *produkty* jako *wartości*, ustalają przez to jednakowość swych różnych prac jako pracy ludzkiej. Nie wiedzą o tym, ale *czynią* to. Wartość nie ma więc na czole napisu głoszącego, *czym* jest. Co więcej, wartość przeobraża każdy produkt pracy w społeczny hieroglif. Później ludzie starają się odcyfrować znaczenie hieroglifu, odkryć tajemnicę swego własnego społecznego produktu, gdyż określenie przedmiotów użytku *jako wartości* jest tak samo społecznym produktem *ludzi* jak mowa. Późno dokonane odkrycie naukowe, że produkty są wartościami tylko jako rzeczowe wyrazy pracy ludzkiej zużytej na ich wykonanie, stanowi epokę w historii rozwoju ludzkości, bynajmniej jednak nie odziera społecznych znamion pracy z rzeczowych pozorów[7].

Fetyszyzm towarowy sprowadza się do Heglowskiego zniesienia obecnej w wytworach ludzkich opozycji między wartością użytkową i wymienną. O fetyszyzmie towarowym należy raczej mówić w kategoriach dialektycznych i jest on w istocie zjawiskiem charakterystycznym dla społeczeństw kapitalistycznych (przedkonsumpcyjnych), a nie konsumpcyjnych. Pod pojęciem społeczeństwa kapitalistycznego rozumiem formację społeczną, która opiera się na masowej produkcji przemysłowej, angażującej wolnych pracowników najemnych, sprzedających swą pracę (siłę roboczą) na rynku pracy. W społeczeństwie opartym na takim reżimie ekonomicznym pracę traktuje się jako podstawowe zajęcie człowieka, dostarczające mu nie tylko środków do życia, ale nadto organizujące całość tego życia – to społeczeństwo wspomnianego *homo laborans*. Z odmienną sytuacją mamy do czynienia w społeczeństwie konsumpcyjnym, społeczeństwie złożonym z *homo aestheticus*. Tu podstawowym zajęciem człowieka staje się konsumpcja. Konsumpcji zaś podlegają nie towary jako to, co służy zaspokojeniu potrzeb ludzkich (a więc posiadające pewną wartość użytkową), ale towary pojęte jako znaki. Aby zatem możliwe było pojawienie się konsumpcjonizmu, konieczne jest, by wpierw rzeczy zaczęły funkcjonować jako znaki. Otóż w wyniku zniesienia opozycji wartości wymiennej i użytkowej towar nabiera charakteru znaku, a ściślej „hieroglifu", który oznacza ilość wydatkowanej siły roboczej, która z kolei sama staje się specyficznym towarem sprzedawanym na rynku pracy. Marks przeczuwał rodzącą się na gruncie zjawiska fetyszyzmu społeczną dominację znaku. Z chwilą, gdy pojawia się pieniądz, który pierwotnie miał być materialnym ucieleśnieniem wartości wymiennej, towarom zostaje nadana cena. Teraz mogą one być porównywane między sobą niejako niezależnie od rzeczywistego wkładu pracy niezbędnej do ich wytworzenia. Rodzi się możliwość sprzeczności pomiędzy ceną towaru a jego wartością wymienną.

[7] K. Marks, wyd. cyt. t. I s. 79.

> Jednakże *forma ceny* nie tylko umożliwia ilościową niezgodność między wielkością wartości i ceną – to znaczy między wielkością wartości a jej pieniężnym wyrazem, ale może też kryć sprzeczność jakościową, tak że cena w ogóle przestaje być wyrazem *wartości*, jakkolwiek pieniądz jest tylko *formą wartości* towarów. Rzeczy, które same w sobie nie są wcale towarami, jak na przykład sumienie, honor itd., mogą być przez swych posiadaczy sprzedawane za pieniądze i w ten sposób otrzymywać dzięki cenie *formę towaru*. Rzecz może więc posiadać formalnie cenę nie posiadając wartości (...)[8].

W istocie oznacza to, iż stosunek towaru do pracy włożonej w jego wytworzenie staje się arbitralny, tak jak stosunek znaczącego do znaczonego w ujęciu językoznawstwa strukturalnego. To z kolei stwarza warunki do pojawienia się zjawiska konsumpcji. W świecie konsumpcji przedmioty nadal podlegają wymianie, ale zmienia się ich znaczenie (wartość): ich wartości nie oblicza się już według ilości pracy, jaka została włożona w ich wyprodukowanie, ale wedle prestiżu na rynku, decydującego o ich cenie. Podobnie dzieje się z użytecznością. Te czy inne towary nadal są użyteczne, ale nie to jest dla nich istotne, istotne jest to, że ich posiadanie lub nieposiadanie stanowi podstawę do określenia się w relacjach społecznych. Pojawia się tu pewna nowa wartość, mianowicie wartość znakowa towaru. Wartość użytkowa nie zanika, ale jest raczej anulowana jako wartość, a dokładniej – może się pojawić tylko jako wynik interpretacji wartości wymiennej. W tym kierunku idzie Baudrillard i przedstawia zjawisko konsumpcji jako społeczny proces dekonstrukcji[9] Marksowskiego pojęcia fetyszyzmu towarowego, które – jak widzieliśmy – zostało ufundowane na binarnej opozycji wartości użytkowej i wymiennej.

---

[8] Tamże, s. 108.

[9] Zob. J. Baudrillard *Selected Writings* Stanford California 1988. Nie sposób dostarczyć jakiejś zwięzłej definicji dekonstrukcji, bowiem z samego założenia nie jest ona metodą, którą daje się opisywać jako ciąg kolejnych posunięć, a raczej strategią czytania tekstów, co podkreśla sam Derrida. Do pewnego stopnia jako metodę potraktowali ją niektórzy z autorów amerykańskich. Tak do dekonstrukcji podchodzi na przykład Hugh J. Silverman. W książce *Textualities* (H.J. Silverman *Textualities. Between Hermeneutics and Deconstruction* London 1994) Silverman stwierdza, że dekonstrukcja jest praktyką związaną z pisaniem, pisaniem o pisaniu, wskazującym na granice pisma. Dotyczy tekstu i relacji w ramach tego tekstu. Opisując strategię dekonstrukcjonistyczną, Silverman wskazuje na to, że składa się ona z trzech składników: (a) identyfikacji konceptualnych opozycji działających w obrębie dyskursu metafizycznego i obalenia hierarchii ustanowionej przez te opozycje, (b) wpisania własnego pisania w miejsce nierozstrzygalników przez pokazanie ich dyferencjalnej funkcji, (c) wyjaśnienie odroczenia i efektów praktyki dekonstrukcjonistycznej. Pod pojęciem nierozstrzygalnika rozumie się tu jednostkę symulakrum, fałszywą werbalną właściwość (nominalną lub semantyczną), której nie da się wpisać w istniejące opozycje.

Konsumpcjonizm

W rozważaniach na temat konsumpcji Baudrillard przeprowadza radykalną krytykę dekonstrukcjonistyczną Marksowskiej opozycji wartości użytkowej i wymiennej. Nierozstrzygalnikiem okazuje się tutaj status wartości użytkowej, za sprawą której do systemu ekonomii kapitalistycznej wpisuje się kod funkcjonalności. Marks nie tylko tego nie dostrzegał, ale nawet nie był w stanie dostrzec. Status wartości użytkowej w koncepcji Marksa – twierdzi Baudrillard – jest wieloznaczny: wartość użytkowa niesie z sobą obietnicę restaurowania naturalnych relacji międzyludzkich poza obszarem ekonomii kapitalistycznej, a jej istnienie stanowi podstawę wiary w możliwość przywrócenia ludzkiego charakteru stosunkom międzyludzkim. Co więcej, w istocie nie wiemy, dlaczego tylko produkty, które są jakoś użyteczne, mogą posiadać wartość wymienną. Przy bliższym rozważeniu okazuje się, że Marksowska koncepcja fetyszyzmu towarowego nie ujmuje towaru w kategoriach wartości użytkowej i wymiennej zarazem, ale uwzględnia jedynie wartość wymienną. Zdaniem Baudrillarda, dochodzi tu do głosu idealizm Marksa. Widać bowiem dobrze, iż w rozważaniach zawartych w *Kapitale* użyteczność rzeczy została sfetyszyzowana tak samo, jak wartość wymienna w gospodarce kapitalistycznej. Wartość użytkowa, podobnie jak wymienna, jest wartością abstrakcyjną, mianowicie abstrakcją systemu potrzeb ludzkich, które maskują się pod postacią fałszywej jasności konkretnego przeznaczenia i celu, określoności dóbr i produktów.

Jak logiką wartości wymiennej jest logika ekwiwalentu, tak logiką wartości użytkowej – logika funkcjonalności. Zarówno wartość użytkowa, jak i wymienna poddane są temu samemu kodowi, kodowi użyteczności, w ramach którego dokonuje się abstrakcyjnego zrównania podmiotów i przedmiotów. W istocie fetyszyzm towarowy powstaje w wyniku fetyszyzacji i wartości użytkowej, i wymiennej. Kod użyteczności jest kodem systematycznej abstrakcji, której dokonuje się, gdy rzecz zostaje wyrwana ze swego – że się tak wyrażę – bycia bytem samym w sobie i przybiera formę przedmiotową, tj. formę, w której wchodzi w relacje z podmiotem. Obiektywność przedmiotu zasadza się na jego funkcjonalności. Za sprawą kodu funkcjonalności przedmioty zostają zrównane z tym, do czego służą.

Pozycja wartości użytkowej jest analogiczna do wartości wymiennej. Wartość użytkowa nie jest niczym więcej, jak tylko funkcjonalnością przedmiotu względem historycznie zmiennych i w gruncie rzeczy przypadkowych potrzeb podmiotu. Zarazem podmiot zostaje tu określony

w kategoriach funkcjonalnych jako ognisko potrzeb. W wypadku wartości wymiennej producent nigdy nie występuje jako twórca, ale zawsze jako abstrakcyjna społeczna siła robocza. Podobnie sprawy mają się z wartością użytkową: konsument nigdy nie pojawia się tu jako pragnienie i radość z jego zaspokojenia, lecz jedynie jako abstrakcyjna społeczna siła potrzeb. Człowiek pojęty w kategoriach wartości wymiennej to abstrakcyjna siła robocza. Jeśli zaś, z drugiej strony, definiować go w kategoriach jego potrzeb i wartości użytkowej, to przedstawia się jako społeczna abstrakcyjna siła systemu potrzeb, tj. jednostka.

Wiek burżuazji to okres, w którym człowiek wyzwala się spod władzy autorytetów zewnętrznych. Otóż jednostka, uwolniona z symbolicznych i osobistych więzów, prywatna i autonomiczna, określa się w kategoriach pracy, tj. „obiektywnej" działalności zmierzającej do przekształcania natury oraz destrukcji użyteczności przedmiotu dla własnej korzyści, zaspokojenia potrzeb, tj. wartości użytkowej. Jednak w ramach systemu ekonomicznego jednostka nie wyraża swych potrzeb. Dzieje się raczej tak, że system skłania ją do funkcjonowania w określony sposób, ustanawiając tym samym opartą na funkcjonalności paralelę przedmiotów i potrzeb. Z tej perspektywy jednostka jawi się jako twór ideologiczny, ideologiczna struktura skorelowana z formą towarową (wartością wymienną) i formą przedmiotową (wartością użytkową). Jednostka to podmiot pomyślany w kategoriach ekonomicznych, uproszczony i zracjonalizowany – abstrakt ekonomiczny.

Mamy więc do czynienia z taką sytuacją, że z jednej strony przedmiot zostaje zrównany ze swym jakościowym uposażeniem i jako taki może wchodzić w relacje ekonomiczne, z drugiej zaś człowiek, pojęty jako podmiot, staje się abstrakcyjną jednostką społeczną równą sumie swych potrzeb. W systemie funkcjonalności wszelka ambiwalencja, pragnienia, relacje podmiotowo-przedmiotowe, instynkty – wszystko to znajduje swój ekwiwalent w formie użyteczności i systemu potrzeb, podobnie jak wszystkie wartości i konkretna praca znajdują ekwiwalent w pieniądzu. Instynkty w ramach systemu potrzeb są poddane racjonalizacji, dookreśleniu i obiektywizacji. Otoczony towarami i wartością wymienną człowiek przestaje określać się jako byt autonomiczny i w sobie: odnosi się do siebie jako do wartości wymiennej. Podobnie dzieje się z wartością użytkową: otoczony przedmiotami służącymi czemuś innemu, siebie samego pojmuje funkcjonalnie. Nawet jego wewnętrzny stosunek do własnych możliwości, zdolności i wszystkiego, czym jest w swym życiu, podporządkowany jest etosowi użyteczności. Stąd hedonizm, czyli dążenie do czynienia właściwego użytku z samego siebie. Uruchamiając potencjał odczuwania przyjemności, człowiek wchodzi

jednak w relacje rynkowe. Potencjał przyjemności stanowi w istocie siłę o znaczeniu ekonomicznym. Ludzie nie odkrywają przedmiotów, które ich otaczają, inaczej jak tylko poprzez to, do czego służą. To samo odnosi się do nich samych – postrzegają siebie w formie funkcjonalnej, tj. poprzez ekspresję i zaspokojenie własnych potrzeb. Jeżeli wartość użytkowa jest produktem wartości wymiennej, to nie sposób pojmować jej jako wartości autonomicznej, lecz jedynie jako satelitę i alibi wartości wymiennej. Dzięki kodowi funkcjonalności dokonuje się tu przekład abstrakcyjnych relacji ekonomicznych na życie jednostek. Poprzez swą pracę człowiek staje się wartością użytkową w obrębie systemu produkcji. Jednocześnie dobra i produkty są dlań wartościami użytkowymi.

Estetyzacja pracy

W świecie konsumpcji praca sama staje się towarem konsumpcyjnym. Jej estetyzacja zasadza się na tym, że nie służy ona wytwarzaniu dóbr, ale raczej stwarzaniu samej jednostki jako agregatu potrzeb, jednostki obdarzonej potencjałem odczuwania przyjemności, i to przyjemności całkiem bezinteresownej – estetycznej. W ten sposób praca leży u podstaw pewnego szczególnego typu uspołecznienia, mianowicie uspołecznienia przez indywiduację: człowiek poddany systemowi potrzeb i produkcji postkapitalistycznej staje się istotą społeczną jako samoświadoma jednostka, agregat potrzeb. Dla *homo aestheticus* zmęczenie, znój i trud zostały zakazane i obłożone społeczną ekskomuniką. Pozorność pracy w społeczeństwie nadmiaru zasadza się nie na tym, że praca nie służy już wytwarzaniu dóbr, ale na tym, że pomimo tego, że jej pierwotnym sensem miało być zaspokajanie potrzeb, stała się w istocie formą ich reprodukowania i multiplikowania. Praca jako towar konsumpcyjny oceniana jest wedle jej prestiżu na rynku i sama służyć ma spożyciu jako specyficznej wartości konsumpcyjnej. Nie ma już zapewniać zaspokojenia bazowych potrzeb, minimum biologicznego i społecznego, ale ma służyć zaspokajaniu społecznego maksimum. Jestem tym lepszą, społecznie i ekonomicznie bardziej pożądaną jednostką, im więcej jestem w stanie wytworzyć – stąd etos sprawności i efektywności – i im więcej jestem w stanie spożyć – stąd etos aktywnego doświadczenia i zaangażowania w świat.

Aesthetization of Artwork in the World of Consumption

In globalized world the productive work is pushed on the margin of civilized world, to the states of third world. In the place of productive work has occurred work as aesthetic activity. Subjective counterpart of aesthticisazation of reality in a consumer society is appearance of new type of human being – *homo easthticus*. In the world of consumer society work is subjected to aesthticisization process as well and becomes one of many consumer goods. Aesthticisization of work in the world of abundance consists in the fact that work is not so far aimed at production of goods and satisfaction of basic human needs but rather at creation of an individual as focus of needs, which has a potential to feel pleasure, especially the aesthetic one. So work becomes not the way of satisfaction human needs but rather the way of their reproduction.

Robert Rogoziecki – e-mail: wnsrr@ug.edu.pl

JÓZEF TARNOWSKI

JESZCZE O FUNKCJONALIZMIE W ESTETYCE ARCHITEKTURY: OD SOKRATESA DO IDEI BUDYNKU TOTALNIE EKOPRZYJAZNEGO

Terminy „funkcjonalizm" i „funkcjonalność" są w estetyce architektury używane tak, jakby były synonimami, a nimi nie są. Funkcjonalność znaczy bycie funkcjonalnym pod względem utylitarnym, symbolicznym, prestiżowym, politycznym, ekonomicznym, religijnym, a w ostatnich latach także ekologicznym. Funkcjonalizm jest wiarą, że dewiza „form follows function" jest naprawdę realizowana, a nie tylko deklarowana, i że w efekcie obiekt jest funkcjonalny i piękny. Ponieważ wiara taka jest zawodna i prowadzi do semantycznych konfuzji, lepiej zrezygnować z używania terminu „funkcjonalizm".

Termin „funkcjonalizm", wprowadzony do języka estetyki architektury dopiero na początku XX wieku, pokrywa trzy pokrewne, choć różniące się między sobą koncepcje aksjologiczne (teoretyczno-normatywne), które są dużo wcześniejsze niż określający je nowoczesny termin. Wedle koncepcji pierwszej, piękna jest taka forma dzieła architektonicznego, która wynika jedynie z celu utylitarnego, jakiemu dzieło ma służyć – jej wyznawcą był Sokrates w relacji Ksenofonta. Wedle drugiej koncepcji, użyteczność jest osobną i równorzędną wobec piękna wartością dzieła architektury – jej wyznawcą byli w czasach starożytnych Ksenofont i Witruwiusz. Wedle trzeciej koncepcji, użyteczność jest wartością osob-

ną i nadrzędną w stosunku do innych wartości, przy czym piękno estetyczne nie jest koniecznym składnikiem dzieła – jej wyznawcą już w czasach nowożytnych był Francis Bacon. Każdy z tych poglądów miał w późniejszych czasach licznych następców.

1

Pierwsza koncepcja zawarta jest we *Wspomnieniach o Sokratesie* Ksenofonta. Dom należy tak budować – wywodzi Sokrates w rozmowie z Arystypem – „aby przyjemnie było w nim mieszkać i z największym pożytkiem", aby latem było chłodno, a zimą ciepło, aby zimą słońce zaglądało do przedsionków, a latem żeby w nim panował cień. „Krótko mówiąc, taki dom jest najpiękniejszy i najbardziej celowo urządzony, w którym człowiek i najchętniej przebywa, i najbezpieczniej przechowuje swoje rzeczy. Wszelkie natomiast obrazy i barwne ozdoby więcej przynoszą szkody niż pożytku"[1]. Abstrahując od komplikacji spowodowanej utożsamieniem przez Sokratesa piękna z dobrem i wyłuskując z tej myśli tylko aspekt estetyczny, a tak uczynił Tatarkiewicz[2], pogląd Sokratesa można rozumieć tak: piękno przedmiotu – w tym domu – to piękno formy, dzięki której przedmiot doskonale pełni zamierzoną funkcję. Wszelkie ozdoby dodane do przedmiotu w celu jego upiększenia nie zwiększają jego piękna, lecz je obniżają, bo jest tylko jeden prawdziwy rodzaj piękna – piękno funkcjonalne. Jak można sądzić z zachowanych przekazów, był to pogląd polemiczny wobec starożytnej świadomości estetycznej, zarówno wyrażanej przez filozofów *explicite*, jak i implikowanej przez dzieła architektury i innych sztuk, w których komponent dekoracyjny odgrywał istotną rolę. Funkcjonalizm prowadzi Ksenofontowego Sokratesa do relatywizmu: ponieważ rzeczy służą różnym celom, to jeden piękny przedmiot może być niepodobny do innego. Tak jak piękno zapaśnika jest inne niż piękno szybkobiegacza, piękno tarczy jest inne niż piękno oszczepu. Piękna jest taka tarcza, która dobrze osłania przed napastnikiem, zaś oszczep piękny jest taki, który daje się rzucać celnie i na dużą odległość. Piękno domu mieszkalnego jest inne niż np. piękno świątyni, albowiem świątynia służy innemu celowi niż dom mieszkalny. Piękno dzieła architektury, jak i wszelkich innych wytworów człowieka, to zatem piękno utylitarne w szerokim tego słowa rozumieniu.

[1] Ksenofont *Pisma sokratyczne. Obrona Sokratesa. Wspomnienia o Sokratesie. Uczta* L. Joachimowicz (tł.) Warszawa 1967 s. 154.

[2] W. Tatarkiewicz *Historia estetyki* t. I Warszawa 1985 s. 108.

Sokrates Ksenofonta przeszedł do historii estetyki jako pierwszy twórca koncepcji funkcjonalistycznej, wedle której piękno wytworów człowieka – w tym dzieł architektury – to piękno utylitarne, piękno formy dobrze służącej celowi, dla jakiego została stworzona. Sokrates we wspomnieniach Ksenofonta pierwszy w dziejach myśli o sztuce dokonał estetyzacji wartości użytkowej. Piękno celowe nazywał *harmótton*, a późniejsi Grecy – *prepon*; natomiast rzymskimi ekwiwalentami były *decorum* lub *aptum*. Sokrates Ksenofonta mówi jeszcze o innym rodzaju piękna – *eurytmii* – polegającym na dobrych proporcjach. Rzymianie ten rodzaj piękna nazywali *pulchrum*[3]. Ów dualizm pojęciowy przejęty został przez estetykę chrześcijańską i poddany w jej obrębie teologicznej reinterpretacji[4]. Nowożytność porzuciła funkcjonalistyczne rozumienie piękna. Czekało ono na rewitalizację aż do funkcjonalistycznego modernizmu Werkbundu, Bauhausu i CIAM-u.

2

Zalążek drugiej koncepcji zawiera uwaga samego Ksenofonta, będąca komentarzem do przytoczonych przezeń poglądów Sokratesa. „I kiedy mówił [Sokrates], że domy powinny być jednocześnie piękne i użyteczne, wydaje się, że chciał pouczyć, jak takie domy budować”[5]. Użyteczność i piękno, tożsame dla Sokratesa, Ksenofont potraktował w zgodzie z grecką tradycją jako wartości osobne.

Prawie cztery wieki później myśl Ksenofonta podjął i rozwinął Witruwiusz w *Dziesięciu księgach o architekturze*, dziele będącym *summą* antycznej estetyki architektury. Witruwiańska triada aksjologiczna: *venustas – utilitas – firmitas* redukuje się w gruncie rzeczy do diady: wartości estetycznej i wartości użytkowej, obejmującej użyteczność funkcjonalną i trwałość, albowiem nie może być przecież użyteczny nietrwały dom. Piękno (dekoracyjne) i użyteczność dzieła architektury są dla Witruwiusza jego różnorzędnymi wartościami. Koncepcja witruwiańska była werbalizacją przekonań powszechnych w starożytności, z czego zdaje sprawę sam autor. Była zarazem werbalizacją przekonań zawartych *implicite* w starożytnej praktyce budowlanej. I do naszych czasów pozostaje – co do zasad, nie zaś wskazań formalnych – głównym aksjologicznym paradygmatem architektury. A chociaż termin „piękno” wszedł w połowie XX wieku na filozoficzną wokandę, następnie wyparty został defini-

[3] Tamże, s. 108.
[4] W. Tatarkiewicz *Historia estetyki* t. II Warszawa 1988 s. 22, 229.
[5] Ksenofont wyd. cyt. s. 154.

tywnie przez termin „wartość estetyczna", to zmiana ta jest tylko zmianą etykiety, nie zaś pojęcia, bo pojecie pozostało w zasadzie nienaruszone: wartość estetyczną ma ta forma budowli, która się podoba. Budynki, szczególnie zamierzone jako prestiżowe, projektuje się i buduje także obecnie, mając na uwadze obie te wartości: by dobrze spełniały swą funkcje i by się podobały, a przez to wzbudzały podziw i uznanie. Jeżeli z powodów ekonomicznych poświęca się w jakimś stopniu te wartości, to z samoświadomością osłabienia wartości prestiżowej, będącego skutkiem kompromisu.

3

W czasach nowożytnych podjęto kilka prób korekty koncepcji witruwiańskiej, polegającej bądź na tym, że przy zachowaniu tradycyjnego rozumienia piękna i użyteczności piękno stawiano wyżej niż użyteczność – jak we włoskiej renesansowej estetyce architektury, bądź odwrotnie – że użyteczność stawiano przed pięknem, bądź też – w skrajnym wariancie – uważano użyteczność za jedyną wartość dzieła architektury.

Pierwszą werbalizację nowej aksjologii architektury, stawiającej wartość użytkową ponad wartość estetyczną, znajdujemy u Francisa Bacona w eseju XLV *O budowaniu* (1597):

> Domy buduje się na to, ażeby w nich mieszkać, nie zaś, aby na nie patrzeć. Toteż wygodę należy przedkładać nad harmonię kształtów, chyba że możemy mieć jedno i drugie. Zostawmy budowanie domów wyłącznie dla ich piękna poetom, którzy wznoszą zaczarowane pałace i budują je małym kosztem[6].

Bacon ujmuje więc piękno i użyteczność jako niezależne wartości: jednak nie traktuje ich równorzędnie, lecz użyteczność przedkłada nad piękno, traktując piękno jako pożądany, ale niekonieczny dodatek do użyteczności dzieła.

Koncepcja Bacona wywarła wielki wpływ na brytyjską architekturę mieszkaniową następnych stuleci, która w dominującej mierze była nastawiona na walory funkcjonalne, relatywne wobec możliwości, jakie dawała epoka, a w wymiarze estetycznym dążyła do prostej bryły i mini-

[6] F. Bacon *Eseje* C. Znamierowski (tł.) T. Kotarbiński (wstęp) Warszawa 1959 s. 193.

malizacji elementów dekoracyjnych. Ta właśnie brytyjska architektura mieszkaniowa stała się pod koniec XIX wieku bodźcem do modernistycznej rewolucji w architekturze kontynentalnej Europy.

Ślad Baconowskiej koncepcji znajdziemy także w pierwszym polskim traktacie architektonicznym: *Krótkiej nauce budowniczej dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego*, wydanym anonimowo w roku 1659, przypisywanym Łukaszowi Opalińskiemu, w którym wartości użytkowe budowli postawione są ponad wartościami estetycznymi, w odróżnieniu od stanowiska teoretyzujących włoskich architektów renesansowych, przedkładających *venustas* nad *utilitas* i *firmitas*.

> Dobre budowanie ma trzy mieć okoliczności: naprzód moc i gruntowną trwałość, potem wczas i wygodę; na koniec kształt i piękny pozór. [Z] tych okoliczności dwie pierwsze koniecznie zachować trzeba; trzecią – ile być może. (...) *Comparatitionem* nazywają umiejętne i rozsądne podzielenie budynku na różne do wczesnego pomieszkania gmachy, jako sień, izby, alkierze, komory sale, galerie i insze. W tej generalne reguły do wszystkich budynków służące te są: naprzód, aby się *comparatitio* zgadzała do kondycyjej tego, który tam ma mieszkać[7].

Do witruwiańskiej tradycji wrócił zaś Stanisław Kostka Potocki, wywodząc w *Winkelmanie Polskim* architekturę rozumianą jako sztukę piękną z budownictwa użytkowego epok wcześniejszych:

> Były więc sztuki rzemiosłami, nim się sztukami stały. Przemysł ludzki łącząc do ich użyteczności ozdobę, zadość uczynił potrzebom smaku naszego, wprzód opatrzywszy potrzeby ciała[8].

Pogląd zawarty w *Krótkiej nauce budowania* jest normatywny, zaś pogląd Potockiego jest opisowo-genetyczny. To próba wyjaśnienia genezy sztuki, w tym architektury. Stanowi on zarazem zalążkową teorię architektury rozumianej jako niekonieczny, upiększający dodatek do obiektów, których podstawowym celem jest użyteczność.

---

[7] Ł. Opaliński (autor domniemany) *Krótka nauka budownicza dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego* [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700* M. Poprzęcka, A. Ziemba (red.) J. Białostocki (oprac.) Warszawa 1994 s. 462, 464.

[8] S.K. Potocki *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski* cz. I J.A. Ostrowski, J. Śliwa (oprac.) Warszawa – Kraków 1992 s. 11.

4

Ponad dwa wieki po ukazaniu się pierwszego wydania *Esejów* Bacona wyszedł drukiem traktat Duranda *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique* (tom I w 1802, tom II w 1805), prezentujący podobną koncepcję do Baconowskiej, choć prawdopodobnie przejętą przez autora bezpośrednio od jego nauczyciela – Louisa Boullée[9]. Durand, podobnie jak Bacon, wyszedł od kontrfaktycznej konstatacji ogólnej, iż celem architektury nie była nigdy dekoracja, lecz użyteczność, co prowadziło go do przekonania, że architektura porządkowa była rozrzutnością i „urojeniem", a następnie wiodło go do programu normatywnego, zgodnie z którym w projektowaniu architektonicznym należy kierować się funkcjonalnością, oszczędnością i trwałością obiektów, a nie ich pięknem dekoracyjnym, a gdy warunki te zostaną spełnione, piękno pojawi się jako ich skutek. Nie będzie to jednak piękno układów porządkowo-dekoracyjnych, lecz piękno bryły i konstrukcji. Radykalny w teorii Durand stosował w swej praktyce projektowej uproszczony system proporcji porządków architektonicznych i arkadowe systemy konstrukcyjne zastępujące tradycyjne systemy kolumnowe[10].

Wpływ Duranda zarówno na teorię, jak i praktykę architektoniczną Europy epoki napoleońskiej i jeszcze następnego pokolenia był ogromny: bezpośredni we Francji, w Prusach i Europie Środkowej zapośredniczony przez Schinkla i Stülera, z kolei w Księstwie Warszawskim dał się zauważyć najpierw u napoleońskich architektów wojskowych, a potem u jego polskiego ucznia, Karola Podczaszyńskiego, który stał się cenionym architektem i wpływowym profesorem architektury na Uniwersytecie Wileńskim. Podczaszyński w swym dziele *Początki architektury dla użytku młodzi akademickiey* (część I –1828, część II – 1829, część III – 1856) spolszczył i rozwinął dzieło swego mistrza. Tak jak Durand najwyższą wartość dzieła architektury widział w jego użyteczności i oszczędności, jednak w kwestii tradycji dekoracyjnej był skłonny do większych kompromisów. Swój wywód zaczął od rozważań nad rangą sądów estetycznych. Orzekanie „piękności" opartej na wyobraźni (czyli piękna dekoracyjnego) – wywodził Podczaszyński – musi się opierać na guście indywidualnym, a gust jest dowolny i zmienny, przeto sądy takie nie mogą być powszechnie obowiązujące. Natomiast sąd estetyczny oparty na „rozsąd-

[9] Napisany przez Boulléego traktat architektoniczny ukazał się drukiem dopiero w 1953 roku. Zob. A. Rottermund *Jean-Nicolas-Louis Durand a polska architektura 1. połowy XIX wieku* Wrocław 1990 s. 30.

[10] Tamże, s. 23–25.

ku", czyli na badaniu użyteczności, wolny jest od takich słabości: „ten, kto więcej warunków zgodnych z przeznaczeniem rzeczy (...) przeniknie i obejmie (...), ten i piękność tej rzeczy lepiej ocenić potrafi"[11].

Nie znaczy to jednak, że badanie użyteczności obiektu stanowi podstawę trwałego sądu estetycznego, ponieważ użyteczność budowli nie jest cechą niezmienną, przeciwnie, zależy od aktualnego użytku, jaki się z obiektu czyni, a ten się przecież zmienia w zależności od czasu, okoliczności i użytkownika. Funkcjonalność aktualną nazywa się wygodą.

> Kiedy budowla odpowiada dokładnie swojemu obecnemu przeznaczeniu, mówimy, że jest wygodna. Wygoda budowli będzie zatem zawsze przymiotem względnym i całkiem zależnym od jej szczególnego przeznaczenia[12].

Podczaszyński, chociaż na czele wartości stawia użyteczność (wygodę i trwałość), nie wyklucza stosowania dekoracji, ale traktuje ją jako niekonieczny dodatek do budowli:

> (...) budowla w ścisłym znaczeniu wzięta, powinna być bezpieczną, zdrową, wygodną, a niekiedy nawet ozdobną (...). Przyozdabiać budowlę, znaczy przykładać do różnych jej części dzieła sztuk naśladujących naturę, a mianowicie skulptury i malarstwa. (...) Ozdoby tego rodzaju mogą mieć miejsce w budowlach, owszem, bywają niekiedy istotnie potrzebne. Lecz nie każdej są właściwe, przeto warunek zdobienia przypadkowym zwiemy[13].

Posługuje się więc dwoma pojęciami piękna („piękności") – utylitarnym i dekoracyjnym, prymat dając utylitarnemu. W odróżnieniu od poprzedzających go „funkcjonalistów" on pierwszy zwrócił uwagę na zasadniczą różnicę, jaka pod względem funkcjonalnym zachodzi pomiędzy sprzętami użytkowymi cywilnymi i wojskowymi a domem mieszkalnym. Sprzęt jest stworzony do realizacji określonej stałej, niezmiennej funkcji: tarcza do obrony, oszczep do rzucania, nóż kuchenny do krojenia, garnek do gotowania itd. Natomiast dom mieszkalny, choć funkcję ma stałą, służy ludziom do mieszkania. Nie istnieje uniwersalny pod względem funkcjonalnym dom mieszkalny, wygodny dla wszystkich możliwych użytkowników w dowolnym czasie i okolicznościach społeczno-historycznych. Funkcjonalność można sensownie orzec tylko w odniesieniu

[11] K. Podczaszyński *Początki architektury dla użytku młodzi akademickiey* cz. I Wilno 1828 s. 20 http://bcpw.bg.pw.edu.pl/dlibra/doccontent?id=1220&from=PIONIER%20DLF.

[12] Tamże, s. 24.

[13] Tamże, s. 22–26.

do potrzeb aktualnego użytkownika. I chociaż jest to sprawa oczywista, to nie poświęcano jej uwagi wcześniej, a w XX wieku o niej zapomniano, nazywając pudełkowate habitaty architekturą funkcjonalną.

Największy środkowoeuropejski „prawodawca" w dziedzinie architektury – Karl Friedrich Schinkel – przejął pogląd Duranda, ale poddał go reinterpretacji w duchu sokratejskim, co znakomicie wyraża jego dewiza artystyczna: „Przekształcić coś użytecznego, praktycznego, funkcjonalnego w coś pięknego – oto obowiązek architektury"[14]. W jej kontekście łatwiej zrozumieć upodobanie Schinkla w jego praktyce projektowej do gotyku i antykizującego klasycyzmu. W obu przypadkach podstawą estetyczności obiektów jest niezakryta konstrukcja i materiał.

Schinkel wywarł też zarówno bezpośredni, jaki i pośredni wpływ na architekturę polską. Bezpośredni poprzez projekty dla polskiej arystokracji: w Krzeszowicach, Kurniku, Antoninie. Wielkim propagatorem architekta był Atanazy Raczyński, nasz drugi po Stanisławie Kostce Potockim historyk sztuki-amator. Był on – jak sam pisał – fanatycznym wielbicielem Schinkla. Zadedykował mu trzeci tom swego dzieła *Historie l'Art Moderne en Allemagne*, a także rekomendował mistrza bardzo wpływowym osobistościom: Radziwiłłowi, Potockiemu i Działyńskiemu[15]. Oddziaływanie Schinkla było także pośrednie, zwłaszcza poprzez dzieło *Zbiór projektów architektonicznych* (*Sammlung architektonischer Entwürfe*, 1819), które studiowali adepci architektury Oddziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego. Koncepcja Schinkla nadawała ton polskiej sztuce budowniczej jeszcze po jego śmierci, by w drugiej połowie XIX wieku ustąpić miejsca dekoracjonistycznej koncepcji i praktyce architektury[16].

Wielkim paradoksem architektury Duranda i jego następców, w tym Schinkla, było to, że chociaż posługiwali się oni teorią funkcjonalistyczną, dzieła ich w kulturze europejskiej były postrzegane przez pryzmat koncepcji witruwiańsko-renesansowej, traktującej piękno (dekoracyjne) jako wartość osobną i nadrzędną wobec wartości użytkowej. Oczywistym tego powodem było rosnące bogactwo elementów dekoracyjnych w architekturze dziewiętnastowiecznego historyzmu, nasilające się w miarę bogacenia się Europy, co w końcu spowodowało kolejną antydekoracjonistyczną reakcję, która rozpoczęła się pod koniec wieku.

---

[14] M. Steffens *K.F. Schinkel 1781–1841. An Architect in the Service of Beauty* Köln 2003. Informacja na okładce.

[15] W. Baraniewski *Schinkel w oczach Polaków* [w:] *Karl Friedrich Schinkel i Polacy* Warszawa 1987 s. 16.

[16] Schinkel miał wśród polskich architektów wielu entuzjastów, z których za jego życia największym był Adam Idźkowski, a w drugiej połowie wieku, już w epoce historyzmu dekoracyjnego – Wincenty Wdowiszewski. Zob. tamże.

5

Katalizatorem zmiany treści paradygmatu estetycznego stała się książka Ottona Wagnera *Moderne Architektur* (1896). Jej przewodnią myślą była krytyka historyzującego dekoracjonizmu ujętego w sposób retoryczny i zarazem szyderczy: jako zbiór bezzasadnych oraz kosztownych kostiumów historycznych, „pożyczonych" na bal maskowy od minionych stuleci. Autor postulował w niej powstanie nowoczesnych form architektonicznych, adekwatnych do nowych materiałów, konstrukcji i funkcji. Późna praktyka architektoniczna Wagnera nie była wcale realizacją ascetycznych argumentów. Pozostał on przy drogich materiałach elewacyjnych i bogatych formach dekoracyjnych, tyle że w odróżnieniu od swej wcześniejszej twórczości, inspirowanej architekturą renesansową, szukał form innych, historycznie niejednoznacznych. Jego najbardziej nowatorska konstrukcja – stalowo-szklana sala operacyjna w Őesterreichische Sparkasse – ukryta została wewnątrz budynku. Pionierskość w mniejszym stopniu objęła elewację budynku. Chociaż jest ona najbardziej spośród dzieł Wagnera oszczędna dekoracyjnie, to jej prostota zrekompensowana została efektem materiałowym – licówką z jasnego marmuru. Płaska, „tablicowa" elewacja w połączeniu z ideą nowej, ahistorycznej formy inspirowały działania idące dalej.

Przełomu dokonał na początku XX wieku Hermann Muthesius, który inspirując się z jednej strony poglądami Schinkla i Wagnera, a z drugiej strony brytyjską miejską i pozamiejską architekturą mieszkaniową, nadał nowy sens koncepcji wartości utylitarnej działa architektury (i sztuki użytkowej). Centralną ideą aksjonormatywną wydanej przez niego w 1907 roku książki-manifestu *Kunstgewerbe und Architektur* była koncepcja „rzeczowości" (*Sachlichkeit*). *Sachlichkeit* obejmuje trzy podstawowe zasady, wyznaczające główne wartości postulowanej architektury: „cel przedmiotu, charakter materiału i konstrukcję"[17]. Koncepcja Muthesiusa zorientowana jest silnie przeciwko wszelkiej dekoracjonistycznej tradycji, nie tylko historyzującej, lecz także secesyjnej (antysecesyjne ostrze krytyczne odróżnia ją od poglądów Wagnera, który wspierał wiedeńską secesję). Niemiecki architekt z wielką pasją wyrażał swój negatywny stosunek do architektury historyzującej. Dość przytoczyć dwa z jego chwytów: wartość estetyczna architektury tradycyjnej to dlań „bankructwo", a wartość artystyczna to „próżnia"[18]. Piękno dostrzegał on tylko w maszynie – jej funkcjonalnej prostocie – i przenosił owo rozu-

[17] H. Muthesius *Kunstgewerbe und Architektur* Jena 1907 s. 120.
[18] Tamże, s. 20.

mienie piękna na postulowaną architekturę i sztukę użytkową[19]. Normatywna estetyka Muthesiusa streszcza się w dwóch jego dewizach. Pierwszą stanowi zdanie wzięte od Williama Morrisa: „Ze wszystkich rzeczy niepotrzebnych najniepotrzebniejszy jest ornament"[20]. Drugą zaś wyraża zdanie zaczerpnięte z Szekspirowskiego *Hamleta*, przytoczone przezeń w oryginale: „More matter with less art"[21]. Kontekst nie pozostawia wątpliwości, że należy rozumieć je jako postulat: więcej treści (funkcjonalnej), mniej zaś sztuki, czyli dekoracji.

Książka Muthesiusa stanowiła programowy manifest założonego w 1907 roku Deutscher Werkbund. Celem tej organizacji było dokonanie rewolucji w niemieckiej architekturze i sztuce użytkowej, która zapewniłaby jej dominującą pozycję w świecie. W praktyce projektowej dzieła wczesnego Werkbundu – zarówno Muthesiusa, jak i Tessenowa, Riemerschmida czy Behrensa – stanowiły technicznie oraz materiałowo zmodernizowany tradycjonalizm, zredukowany pod względem dekoracyjnym i nastawiony na praktyczną funkcjonalność. Jego historycznym źródłem były budownictwo wernakularne oraz redukcyjny barokowy klasycyzm końca XVIII i początku XIX wieku, zwany od tytułu książki Paula Mebesa stylem „um 1800", czyli „ok. 1800". Na marginesie zauważmy, iż w Werkbundzie już po kilku latach od założenia doszło do estetycznego podziału, który stał się widoczny na wystawie kolońskiej w 1914 roku, gdzie pojawiły się dzieła radykalnie zrywające z tradycją. Kulminacją tego nurtu była wystawa w Stuttgarcie (*Weissenhofsiedlung*, 1927). Grupa założycielska wzmacniana młodszymi zwolennikami trwała z kolei przy zmodernizowanym tradycjonalizmie, przy czym oba wymienione źródła inspiracji, tzn. wernakularyzm i klasycyzm, były przetwarzane w różnej konfiguracji w architekturze mieszkaniowej, zarówno willowej, jak i śródmiejskiej, podczas gdy w architekturze publicznej przeważał zmodernizowany klasycyzujący barok, czego późnym i reprezentatywnym przykładem jest sopocki Grand Hotel Ottona Kloeppela (1926) inspirowany dziełem Johanna Dientzenhofera Schloss Weissenstein w Pommersfelden (1711–1718).

Polskie tłumaczenie książki Muthesiusa opatrzone entuzjastycznym wstępem Jerzego Warchałowskiego ukazało się dwa lata po wydaniu niemieckim i szybko stało się źródłem nowej wiary polskich architektów, szczególnie tych, którzy związani byli z Polską Sztuką Stosowaną. „Każdy rozdział tej książki – pisał we wstępie Warchałowski – przekonywa od razu logiką zdrowych myśli". A na możliwy i zasadny zarzut, że książ-

[19] Tamże, s. 14 i n.
[20] Tamże, s. 101.
[21] Tamże, s. 39.

ka reprezentuje niemiecki nacjonalizm, Warchałowski uprzedzająco odpowiada, że wystarczy „słowo «niemiecki» przetłumaczyć na słowo «polski», a książka Muthesiusa nic nie straci na słuszności zdrowych poglądów, które oby i u nas jak najszerszych zyskały zwolenników i apostołów”[22]. Jednak po wojnie, już w wolnej Polsce, architektura poszła w innym kierunku. Dwie były dominanty architektury polskiej w pierwszej dekadzie okresu międzywojennego: zmodernizowany neowernakularyzm („polska sztuka dekoracyjna”), który zatriumfował na wystawie paryskiej w 1925 roku, oraz zmodernizowany klasycyzm, którego najwybitniejszymi dziełami są gmachy Sejmu Śląskiego w Katowicach i Muzeum Narodowego w Warszawie. Natomiast w latach trzydziestych uznanie zdobywał radykalny antytradycjonalizm, a jego wizytówką stała się Gdynia, zaś najwybitniejszym dziełem był budynek Muzeum Śląskiego Marka Schayera (1939) rozebrany w czasie wojny przez niemieckich okupantów. Sam Warchałowski szybko odszedł od Muthesiusowskiej antydekoracjonistycznej estetyki, stając się „apostołem” i instytucjonalnym promotorem polskiej sztuki dekoracyjnej w architekturze i sztuce użytkowej, która była oficjalnym, popieranym przez rząd stylem II RP.

6

Radykalny antytradycjonalizm miał także źródło w estetyce Muthesiusa. Jego poglądy przejął i streścił w manifeście *Ornament und Verbrechen* (1908) Adolf Loos, następnie przejęli je trzej młodzi architekci z Werkbumdem związani poprzez pracownię Behrensa: Ludwig Mies (później van der Rohe), Charles-Édouard Jeanneret (później Le Corbusier) oraz Walter Gropius. Zaadaptowali koncepcję, a termin *sachlichkeit* zastąpili terminem „funkcjonalizm”, brzmiącym podobnie we wszystkich europejskich językach. Początkowo w praktyce projektowej nie różnili się od architektów-założycieli Wekbundu, ale po kilku latach zradykalizowali swą antytradycjonalistyczną postawę, a tym samym zaczęli pełniej realizować zwerbalizowany przez Muthesiusa program teoretyczny założycieli Werkbundu.

Pierwszym i do końca głównym „prawodawcą” teoretycznym tej radykalnej formacji był Le Corbusier. W programie ogłoszonym w „Esprit Nouveau” (1920) powtórzył on główny pogląd Muthesiusa (nie powołując się na jego źródło):

[22] J. Warchałowski, przedmowa do: H. Muthesius *Sztuka stosowana i architektura* J. Warchałowski (tł.) Kraków 1909 s. XII http://pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=6290&dirids=1.

> ROZPOCZĘŁA SIĘ WIELKA EPOKA. Nikt nie zaprzeczy temu, że wyroby współczesnego przemysłu wnoszą wartości estetyczne. W coraz większym stopniu układ proporcji, brył materiału tak się kształtuje w konstrukcjach i maszynach, że wiele z nich staje się dziełami sztuki. (...) I są to dzieła niezaprzeczalnie piękne[23].

Architektura, aby osiągnąć nowe przemysłowe piękno, ma kierować się tą samą zasadą, wedle której projektowane są obiekty przemysłowe: forma ma być uzasadniona założoną funkcją i nie ma zawierać żadnych dekoracji, które z funkcją nie są związane. Mies sparafrazował szekspirowską formułę Muthesiusa. W jego wersji brzmiała ona „less is more", co radykalnie zmieniło jej sens. W ujęciu Muthesiusa była ona bowiem dyrektywą projektową, nakazującą eliminowanie dekoracji i maksymalizowanie funkcjonalności obiektu. W ujęciu Miesa zaś stała się twierdzeniem – jakże naiwnym (a może przewrotnym?) – w myśl którego wystarczy eliminować dekoracje, aby obiekt był bardziej funkcjonalny. Kilkanaście lat potem Mies znalazł w poglądach Sullivana dewizę dookreślającą tę estetykę: „form follows function". Koncepcja Muthesiusa w redakcji Le Corbusiera, Gropiusa i Miesa van der Rohe stała się ideologią radykalnie antytradycjonalistycznego nurtu architektury nowoczesnej i była propagowana jako „funkcjonalizm" bezprzydawkowy nie tylko przez samych architektów, ale także ich naukowych rzeczników na czele z Giedionem i Pevsnerem. Apogeum aktywności programowej nowoczesnego funkcjonalizmu przypadło na okres od połowy lat dwudziestych do końca dwudziestolecia międzywojennego i znalazło wyraz instytucjonalny w późnym Werkbundzie, Bauhausie i Międzynarodowych Kongresach Architektury Nowoczesnej (CIAM). Apogeum praktyki budowlanej, której towarzyszył ów funkcjonalizm CIAM-owski, określanej mianem modernistycznego „stylu międzynarodowego"[24], przypadło na lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte na Zachodzie, a po naszej stronie żelaznej kurtyny – na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte.

Od początku lat sześćdziesiątych zaczynał narastać kryzys w obrębie „stylu międzynarodowego" i jego teorii. Podważano jego zalety zarówno od strony ekonomicznej (Jane Jacobs: *The Death and Life of Great American Cities*, 1961), jak i estetycznej (Robert Venturi: *Complexity and Con-*

---

[23] Le Corbusier *[Z programu „Esprit Nouveau"]* E. Grabska (tł.) [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa* E. Grabska, H. Morawska (wybór, oprac.) Warszawa 1963 s. 251.

[24] Określenie to wzięło się od nazwy wystawy zorganizowanej w 1932 roku przez Henry'ego-Russella Hitchcocka i Philipa Johnsona w nowojorskim Museum of Modern Art oraz identycznie brzmiącego tytułu towarzyszącego jej katalogu, napisanego przez organizatorów (*The International Style: Architecture since 1922*).

tradiction in Architecture, 1966), podważano jego funkcjonalność i wykazywano, że nie stosuje się do własnej zasady kształtowania formy przez funkcję. Zachwianie poczucia pewności w kwestii kroczenia jedynie słuszną drogą znalazło najbardziej lakoniczny wyraz w definicji terminu „funkcjonalizm", która znalazła się w *Słowniku architektury* Fleminga, Honoura i Pevsnera (pierwsze wydanie 1966).

Wedle autorów oznaczał on:

> Credo architekta i projektanta, zgodnie z którym podstawowym jego obowiązkiem jest dopilnowanie, aby zaprojektowany przezeń budynek czy inny obiekt dobrze funkcjonował. Cokolwiek estetycznego lub emocjonalnego chce on przekazać, nie wolno mu zakłócać wypełniania przez budynek lub inny obiekt jego celu. Jednak najlepiej znane dzięki sloganowi Sullivana *Form follows Function* i pismom Ottona Wagnera i Adolfa Loosa. Funkcjonalizm ma długą historię w teorii estetycznej[25].

Zatem już nie zasada kształtowania obiektu przez założoną funkcję, lecz postulat, by obiekt był funkcjonalny. Apodyktyczny ton, tak charakterystyczny dla wcześniejszych wystąpień teoretycznych twórców i apologetów „stylu międzynarodowego", w tym samego Pevsnera, ustąpił miejsca poetyce sprawozdania z wiary (*creed*) żywionej przez twórców. Autorzy słownika nie zajęli stanowiska w kwestii tego, czy wiara ta została spełniona w praktyce realizacyjnej inspirowanej ideologią funkcjonalistyczną. Było już na to za późno, architektura ta poniosła przynajmniej częściowe fiasko. Nie kwestionowano jej osiągnięć w dziedzinie walorów funkcjonalnych budowli przemysłowych, hal sportowych, terminali dworcowych, portów lotniczych czy morskich. Krytyka skupiła się na miejskich ujednoliconych prostopadłościennych budowlach publicznych (biurowcach, hotelach) oraz na blokach mieszkalnych, szczególnie wykonanych w technologii wielkopłytowej. Jednak to, co było od początku oczywiste dla ludzi krytycznie myślących, że w prostopadłościennych blokach mieszkalnych nie jest realizowana funkcjonalistyczna zasada determinacji formy przez funkcję i w efekcie nie mogą być one tak funkcjonalne, jak wynika z teorii funkcjonalistycznej[26], dla teorii architektury stało się jasne dopiero po spektakularnym wybu-

[25] J. Fleming, H. Honour, N. Pevsner *The Penguin Dictionary of Architecture* London 1991 s. 169–170.

[26] Przebłysk – potem wytłumiony – tej samokrytycznej świadomości znaleźć można w programie Bauhausu autorstwa Gropiusa, gdy pisze, że zadaniem nowej architektury jest możliwie największe urozmaicenie form przy użyciu jednostek standardowych. W. Gropius *Teoria i zasady organizacyjne Bauhausu* A. Jakimowicz (tł.) [w:] *Artyści o sztuce...* wyd. cyt. s. 440.

rzeniu w roku 1972 wzorcowego „corbusierowskiego" osiedla mieszkaniowego Pruitt Igoe w St. Louis (za jego projekt Minoru Yamasaki otrzymał w roku 1951 nagrodę American Institut of Architecture). To z kolei stało się okazją do ogłoszenia przez Charlesa Jencksa końca epoki nowoczesnej i początku epoki ponowoczesnej nie tylko w architekturze, ale w ogóle w kulturze[27].

Koncepcja i praktyka „stylu międzynarodowego", jeszcze do niedawna panujące niepodzielnie w architekturze światowej, znalazły się w defensywie. Obrona modernistycznej architektury skupiła się m.in. na wskazywaniu przypadków zgodności teorii funkcjonalistycznej z praktyką. Retrospektywnymi bohaterami modernistycznej architektury w okresie przełomu postmodernistycznego stali się Alvar Aalto, Hugo Häring i Hans Scharoun, których dzieła w przeważającej mierze łączą myślenie o formie z troską o rzeczywistą funkcjonalność obiektów[28]. Bilans radykalnego antytradycjonalizmu okazał się niejednoznaczny, daleki co prawda od twierdzeń apologetów, ale zarazem nie tak negatywny, jak twierdzili krytycy.

Zauważmy jeszcze, że poczucie funkcjonalności zależne jest w pewnej mierze od standardów kulturowych. Modernizm CIAM-owski, chociaż lansował plan otwarty wnętrza, uelastyczniający je pod względem funkcjonalności, nie obejmował kuchni; miała być ona laboratorium do przyrządzania posiłków oddzielonym od reszty wnętrza. Od kilkunastu lat standardem europejskim jest kuchnia połączona z jadalnią w jednej przestrzeni. Tak się obecnie buduje nowe domy oraz przerabia stare. Zmieniła się społeczna rola kobiety i mężczyzny, ich relacja stała się partnerska. Zmiana zaszła także w obrębie relacji rodziców z dziećmi, ich stosunki również stały się bardziej partnerskie. Przemiany te wpłynęły na zmianę kulturowego wzoru mieszkania funkcjonalnego. Rozumienie funkcjonalności użytecznościowej wnętrza mieszkalnego uległo więc poszerzeniu. Obecnie uważa się, że otwarte wnętrze mieszczące kuchnię i jadalnię integruje rodzinę oraz uprzyjemnia domowe życie towarzyskie, jest więc bardziej funkcjonalne interakcyjnie. Kuchnia usytuowana w osobnej przestrzeni, chociaż pod względem użyteczności jest identyczna, to separuje członków rodziny i gości w oddzielnych pomieszczeniach i w tym sensie jest mniej funkcjonalna. Zmienił się model współżycia ludzi we wnętrzu mieszkalnym, za czym poszła zmiana w kształtowania tego wnętrza.

---

[27] Ch. Jencks *Architektura postmodernistyczna* B. Gadomska (tł.) Warszawa 1987 s. 5–9.

[28] Zob. Ch. Otto, H. Häring *in seiner Zeit. Bauen in unseren Zeit. Symposion und Ausstellung. Biberach A. D. Riss, Mai 1988* Stadt Biberach an der Riss 1983; Alvar Aalto *Toward a Human Modernism* Munich – London – New York 1999.

Krytykę modernistycznego funkcjonalizmu – głównie w odniesieniu do habitatów i biurowców – trafnie podsumował Wolfgang Welsch, pisząc, że był on kryptoformalizmem, bo wbrew swym założeniom przyjmował aprioryczną prostopadłościenną formę, ignorując funkcje, które miały się w niej realizować. Formułą faktycznie przezeń realizowaną było nie „form follows function", lecz „life follows architecture", której sens był taki, że to użytkownik musiał dostosować swoje życiowe potrzeby do „otrzymanego" od architekta wnętrza (prostopadłościennej) formy budynku[29]. Dychotomiczny podział architektury – wykreowany przez wojujących klasyków modernizmu z Le Corbusierem na czele, a przyjmowany jeszcze przez de Zurko – na architekturę modernistyczną, ergo funkcjonalną, oraz formalną, ergo niemodernistyczną, ergo niefunkcjonalną, poszedł więc na śmietnik historii idei[30].

7

Zakwestionowanie praktyki i teorii „stylu międzynarodowego", będące głównym sensem „przełomu postmodernistycznego", zaowocowało radykalną pluralizacją architektury, której skrajnymi wariantami stały się wkrótce potem neomodernizm i neohistoryzm. Wspólne wszystkim nowym prądom stało się traktowanie dekoracji jako pożądanego składnika dzieła sztuki architektonicznej. Niezależnie więc od tego, czy dzieło architektury nawiązuje do tradycji modernistycznej, czy do zwalczanej przez modernizm tradycji dekoracjonistycznej (historyzm, secesja, *art déco*), zawiera ono jakieś elementy dekoracyjne niewymuszone przez jego funkcje. Implikowana przez tę praktykę architektoniczną, choć niewerbalizowana teoretycznie, nowa postmodernistyczna estetyka jest więc powrotem do dualistycznej tradycji witruwiańskiej[31]. W większym lub mniejszym stopniu ta „neowitruwiańska" estetyka jest realizowana w obrębie wszystkich nurtów praktyki architektonicznej. Rzecz jasna w największym stopniu w dziedzinie prestiżowych budowli publicznych: biurowców, hoteli, muzeów, terminali lotniczych, dworców kolejowych etc., zaś w najmniejszym – w komercyjnym budownictwie mieszkaniowym. Jeden tylko nurt współczesnej architektury programowo, co nie znaczy, że także w praktyce realizacyjnej, wyłamuje się z postmodernistycznego dekoracjonizmu: architektura proekologiczna.

---

[29] W. Welsch *Nasza postmodernistyczna moderna* R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska (tł.) Warszawa 1998 s. 133.

[30] E.R. de Zurko *Origins of Functionalist Theory* New York 1957 s. 8.

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

U podstawy tej architektury leży nowe rozumienie relacji człowieka i natury. Aż do naszych czasów ludzkość traktowała środowisko naturalne tak, jakby jego możliwości samoregeneracyjne były nieograniczone. Skutkiem industrializacji w dotychczasowej formie jest rosnące zanieczyszczenie środowiska naturalnego, przede wszystkim zanieczyszczenie atmosfery ziemskiej gazami cieplarnianymi, które prowadzi do zmian klimatycznych, mogących już za kilkadziesiąt lat stanowić zagrożenie dla naszego dalszego bytu gatunkowego. Jeśli radykalnie nie obniży się emisji gazów cieplarnianych, to katastrofie nie uda sie zapobiec. Wzięty *per saldo* sektor budowlany emituje więcej gazów cieplarnianych niż jakikolwiek inny sektor gospodarki światowej. W znacznej mierze jest to spowodowane powszechnym dążeniem do uzyskiwania efektów estetycznych we wznoszonych obiektach architektonicznych. Należy więc porzucić te dążenia i używać takich materiałów i technologii, które zapewniają minimalizację negatywnego oddziaływania na środowisko. Projektowanie nastawione na efekt estetyczny musi zostać zastąpione projektowaniem nastawionym na cel proekologiczny. Przede wszystkim należy dążyć do ograniczania zużycia energii na każdym etapie przedsięwzięcia budowlanego: od pozyskania i przetwarzania surowców, przez budowę i eksploatację obiektów (ogrzewanie powietrza i wody, wentylowanie, chłodzenie itd.), aż po jego rozbiórkę i utylizację zajmowanego przez niego terenu[32]. W zakresie walorów eksploatacyjnych ideałem jest dom niepobierający energii z zewnątrz, czyli produkujący wystarczającą ilość energii, by pokryć swoje własne potrzeby, a jeszcze lepiej – produkujący więcej energii i oddający nadwyżkę do sieci. Taki dom określany jest mianem „zeroenergetycznego". Mianem „domu pasywnego" określany jest dom zużywający w skali roku nie więcej niż 1,5 litra oleju opałowego lub ekwiwalentnie 1,5 metra sześciennego gazu, lub 15 kWh na metr kwadratowy powierzchni, co stanowi nie więcej niż 10 procent przeciętnego zużycia energii analogicznego budynku tradycyjnego. Mianem domu „niskoenergetycznego" określany jest dom zużywający nie więcej niż 70 kWh/m^2/rok (lub ekwiwalentną ilość innych nośników energii). Budynek proekologiczny to taki budynek, który zużywa znacznie mniej energii niż budynek tradycyjny. Pierwszy pasywny dom mieszkalny został zbudowany w 1991 w Darmstadt (proj. Bott, Ridder i Westermeyer). Natomiast pierwszy certyfikowany dom pasywny w Polsce powstał w 2006 roku w Smolcu pod Wrocławiem (proj. Ludwi-

[32] Zob. A. Baranowski *Projektowanie zrównoważone w architekturze* Gdańsk 1998; M. Bąkowska *Architektura przyjazna środowisku*. «*Sustainability» – wymóg stawiany współczesnej architekturze* [w:] *Architektura współczesna wobec natury* L. Nyka (red.) Gdańsk 2002.

ka Juchniewicz-Lipińska i Miłosz Lipiński)[33]. Mieszkalne domy pasywne, chociaż ciągle są przedmiotem badań i eksperymentów, weszły już do komercyjnej oferty biur projektowych.

„Estetyczność w architekturze jest niemoralna" – głosi medialne *credo* współczesnej ekoarchitektury. W wersji bardziej wyważonej program ekoarchitektury sprowadza się do dyrektywy projektowej, nakazującej względy proekologiczne traktować jako prymarne, a estetyczne jako sekundarne. W praktyce oznacza to, że względy estetyczne mogą być brane pod uwagę tylko wtedy, gdy istnieje wybór pomiędzy materiałami i rozwiązaniami o jednakowych walorach proekologicznych. Projektowane i budowane proekologiczne domy mieszkalne odznaczają się na ogół prostą elegancją, nawiązującą do wczesnowerkbundowkiego modernizmu, głęboko zakorzenionego w środkowoeuropejskiej tradycji wernakularnej. Prosta kubiczna bryła przykryta dachem dwuspadowym okazała się formą domu najkorzystniejszą pod względem energetycznym.

W ostatnich latach wznoszone są także wielkogabarytowe proekologiczne budowle publiczne. Rangę największych światowych osiągnięć w tym względzie mają dwa biurowce. Pierwszym jest United States Federal Building w San Francisco (arch. Thom Mayne, 2007), uznany w 2008 roku przez American Institute of Architects w San Francisco za najlepszy budynek publiczny przyjazny środowisku. Zgodnie z założeniem zużywa on o połowę mniej energii niż analogiczny budynek tradycyjny. Nie jest to jeszcze standard domu pasywnego, ale jest to znaczący krok w jego kierunku[34]. Budynek ten realizuje nie tylko cele proekologiczne, ale także nową koncepcję funkcjonalności społecznej: po godzinach urzędowania wykorzystywany jest przez lokalną społeczność do celów edukacyjnych i rekreacyjnych. Na temat tego, czy dobrze spełnia te funkcje, nie ma jeszcze naukowych danych. Natomiast pod względem architektoniczno-estetycznym wpisuje się on w główny obecnie nurt architektury światowej, tj. neomodernizm. Drugim tego typu projektem jest obsypany nagrodami za walory proekologiczne budynek World Trade Center w Manamie (Bahrain), zaprojektowany i wykonany w latach 2004–2008 przez brytyjską firmę Atkins. Ma on formę dwóch 50-kondygnacyjnych „żagli", połączonych trzema pomostami, na których zainstalowane są turbiny wiatrowe o rozpiętości 29 metrów każda, napę-

[33] W Europie certyfikaty tego typu wydaje Die Passivhaus Dienstleistung Gmbh w Darmstadt. Zob. L. Michniewicz-Lipińska *Dom pasywny – energooszczędność w praktyce* [w:] *Habitaty proekologiczne* Z. Bać (red.) Wrocław 2010.

[34] W USA inwestorzy i wykonawcy coraz częściej ubiegają się o ekologiczne certyfikaty LEED wystawiane przez organizację typu non-profit U.S. Green Building Council, obejmujące ocenę nowego obiektu pod względem oszczędności energii i wody, emisji CO_2 i zastosowania materiałów proekologicznych we wnętrzu.

dzające generatory elektryczne o maksymalnej mocy łącznej ok. 68 kW, co pokrywa do 15 procent zapotrzebowania energetycznego obiektu. Zastosowane materiały energooszczędne i ogniwa fotowoltaniczne redukują zapotrzebowanie energetyczne obiektu o połowę w porównaniu z obiektami tradycyjnymi o podobnej kubaturze. Budynkowi nie towarzyszy żadna szczególna estetyka *explicite*, wpisuje się on w szerszy nurt architektury proekologicznej, ale jego wystudiowana uroda czyni łatwą do odczytania jego estetykę *implicite*. Zewnętrzna forma, kształt bryły, efekty kolorystyczne i fakturalne dowodzą, iż estetyczność tego obiektu jest czynnikiem co najmniej równie ważnym jak jego własności energetyczne. Dążenie do stworzenia neomodernistycznego, dekoracjonistycznego współczesnego *miraculum* powiązane zostało z celami proekologicznymi. Nie ma natomiast danych o całkowitym oddziaływaniu na środowisko w powyżej wyeksplikowanym sensie wymienionych obiektów oraz wielu im podobnych, ale mniej głośnych, znane są jedynie energetyczne dane użytkowe. Nie są dostępne także informacje dotyczące funkcjonalności użytecznościowej i elastyczności funkcjonalnej. Parametry te przestały być istotnym składnikiem deklarowanego współczynnika humanistycznego nowej zindywidualizowanej architektury i chociaż nie przestały być ważne, to stały się przedmiotem szczegółowych uzgodnień pomiędzy inwestorami i projektantami. Jedynie w projektach stypizowanych albo o jednolitych funkcjach publicznych, np. wystawienniczych, walory te są eksponowane.

Architektura proekologiczna jest istotną częścią globalnego ruchu propagacji idei rozwoju zrównoważonego, który został zainicjowany na Szczycie Ziemi w Rio de Janeiro w roku 1992. Jego efekty są co prawda widoczne, ale jak się obecnie powszechnie uważa, są niewystarczające, by zapobiec katastrofie globalnej wywołanej efektem cieplarnianym. Ostatnim wydarzeniem rangi światowej w tej mierze była Konferencja NZ w Sprawie Zmian Klimatu w Cancun w Meksyku (listopad–grudzień 2010). Przyszłość pokaże, jakie będą owoce takich inicjatyw na szczeblu międzyrządowym. Dotychczasowe osiągnięcia nie napawają jednak optymizmem. Dalszy rozwój architektury proekologicznej zależny jest od postępu technologicznego, cen urządzeń i materiałów proekologicznych oraz cen nośników energii. W miarę wyczerpywania się zasobów nieodnawialnych źródeł energii cywilizacyjna ranga architektury proekologicznej może tylko rosnąć.

* * *

Czy dla wszystkich zrelacjonowanych poglądów da się znaleźć wspólny termin? Mają one jedną cechę wspólną: wszystkie wartość użytkową traktują jako ważną albo najważniejszą wartość dzieła architektury. Jednak różnice w rozumieniu, czym ona jest i w jakiej pozostaje relacji do innych wartości dzieła architektonicznego, są tak duże, że pozostają względem siebie niewspółmierne. Jeśli mimo to pójdziemy w kierunku wskazanym przez Tatarkiewicza[35], który terminem „funkcjonalizm" objął nowoczesny funkcjonalizm, koncepcję Bacona i Sokratesa, to również za jego przykładem musimy pamiętać o dzielących wszystkie te koncepcje różnicach oraz je akcentować. Nie jest to jednak językowo wygodne. Funkcjonalizmy Sokratesa i Schinkla to funkcjonalizmy estetyczne, traktujące jako piękną taką formę, która zapewnia doskonałe spełnianie przez przedmiot założonego celu. Funkcjonalizmy Witruwiański, Baconowski i Durandowski są utylitarne, widzą w użyteczności wartość odrębną od piękna, ale Witruwiusz traktuje ją jako wartość różnorzędną pięknu, a Bacon i Durand jako nadrzędną. Funkcjonalizm modernistyczny – mimo towarzyszącej mu aury radykalnego zerwania z przeszłością – to funkcjonalizm estetyczny, a więc nawiązujący do tradycji sokratejsko-schinklowskiej. Jednak sytuacja kulturowa nowoczesnego funkcjonalizmu była odmienna od wcześniejszych, gdyż towarzyszył on jako teoria zmieniającej się masowej praktyce budowlanej. Upraszczając nieco obraz: w początkowej fazie teoria była realizowana w praktyce architektonicznej, a czynnik funkcjonalny był rzeczywiście uwzględniany, przede wszystkim w architekturze domów jednorodzinnych. Ta początkowa faza objęła brytyjską architekturę domów jednorodzinnych, na której Hermann Muthesius wymodelował swoją koncepcję nowoczesności, a także jej werkbundowskie transformacje, będące efektem działań samego Muthesiusa oraz jego niezliczonych zwolenników (np. w Sopocie Adolfa Bielefelda). W swym trzytomowym dziele *Das Englische Haus* (1904–1905) dostarczył on licznych dowodów na funkcjonalistyczne podejście architektów brytyjskich do domu mieszkalnego, pokazując nie tylko wygląd domów, ale także ich plany ze wskazaniem funkcji poszczególnych pomieszczeń[36]. Uwzględnianie aspektu funkcjonalnego możliwe jest rzecz jasna w znacznie większej mierze w projektach indywidualnych niż stypizowanych, ale i w tym zakresie budownictwo brytyjskie górowało nad kontynentalnym. Nie trzeba dodawać, że architektura ta spotykała się ze społeczną aprobatą utylitarną i estetyczną i do dzisiaj stanowi o tożsamości brytyjskiej mieszkaniowej architektury wiktoriańskiej i edwardiańskiej.

[35] W. Tatarkiewicz *Historia estetyki* t. III Warszawa 1991 s. 283.

[36] Dzieło to dostępne jest obecnie w tłumaczeniu na język angielski: H. Muthesius *The English House* J. Seligman (trans.) London 2007.

W CIAM-owskiej fazie architektury nowoczesnej, a szczególnie w masowym budownictwie mieszkaniowym i biurowym, było już inaczej. Zanikł dyskurs estetyczny, nawet sami twórcy zaprzestali wystąpień programowo-teoretycznych, a równocześnie funkcjonalne własności budynków poddawane były coraz większej krytyce. Dlatego funkcjonalizm nowoczesny należałoby raczej rozbić na dwie fazy i w odniesieniu do drugiej fazy brać ten termin w cudzysłów, tak jak w cudzysłów bierzemy terminy „styl szwajcarski" czy w odniesieniu do architektury „socrealizm".

Ostatnia, najnowsza koncepcja funkcjonalistyczna, związana z architekturą proekologiczną, jest powrotem w zakresie zasad do tradycji baconowsko-durandowskiej, ale przynosi zupełnie nową treść – proekologiczną funkcjonalność środowiskową. Wyraża pierwszą w dziejach architektury troskę o przyszłość planety jako środowiska życia ludzi. Funkcjonalizm ten można więc nazwać funkcjonalizmem proekologicznym, ale trzeba pamiętać, że takie rozumienie funkcjonalizmu nie ma nic wspólnego z bazowym, użytecznościowym rozumieniem tego pojęcia.

Nade wszystko trzeba jednak odróżniać funkcjonalizm rozumiany jako kształtowanie wnętrza, i co za tym idzie kształtu bryły z uwagi na przyjętą funkcję, od funkcjonalności użytecznościowej, tj. rzeczywistej funkcjonalności obiektu dla użytkownika. Rzeczywisty, a nie tylko deklaratywny funkcjonalizm musi iść w parze z funkcjonalnością, w przeciwnym razie pojęcie funkcjonalizmu staje się kontradyktoryczne (niefunkcjonalny dom funkcjonalistyczny). Funkcjonalizm tak rozumiany jest tak stary, jak stara jest architektura, a zarazem rzadki, gdyż obiekty były i są tworzone nie tylko po to, by osiągały cel użytecznościowy, ale by spełniały także inne funkcje: estetyczne, prestiżowe, symboliczne, polityczne, a ostatnio także środowiskowe, a przy tym prawie zawsze występują jakieś ograniczenia materiałowe, konstrukcyjne, kulturowe i kosztowe. Wszystkie te czynniki razem mogą wpływać na ostateczny kształt budowli.

Funkcjonalizm rzeczywisty, czyli funkcjonalny, najłatwiej osiągnąć w obiektach służących funkcjom jednorodnym i niezmiennym w długim trwaniu, np. w budowlach sakralnych. Świątynia grecka była funkcjonalna dla greckiej formy religijności, a chrześcijańska dla chrześcijańskiej. Średniowieczne świątynie chrześcijańskie nadal dobrze służą założonej pierwotnie i zasadniczo niezmiennej od kilkunastu wieków funkcji. Gdy się zmieniają warunki kulturowe, obiekty mogą tracić walor funkcjonalności. Świątynie greckie i rzymskie (z wyjątkiem Panteonu) utraciły swą funkcjonalność po zmianie religii na chrześcijańską; fortyfikacje średniowieczne przestały być użyteczne po wprowadzeniu armat, a nowożytne po ich udoskonaleniu; zamek w Malborku przestał być użyteczny

dla Zakonu Krzyżackiego po jego sekularyzacji; stadion X-lecia przestał być funkcjonalny w wyniku zmiany nawet nie funkcji, lecz standardów funkcjonalności etc.

Budowle architektoniczne różnią się swoją elastycznością funkcjonalną, tzn. podatnością na takie przekształcenia adaptacyjne, które przywracają im walor funkcjonalności przy zmianie lub modyfikacji funkcji. Spośród starożytnych świątyń greckich i rzymskich tylko Panteon nadawał się do przekształcenia w świątynię chrześcijańską dzięki wyjątkowemu na tle świątyń antycznych ukształtowaniu wnętrza, natomiast bez zasadniczych zmian rzymska świecka budowla publiczna, jaką była bazylika, dała się przekształcić w pierwszy historycznie typ świątyni chrześcijańskiej. Średniowieczne budowle fortyfikacyjne, gdy minął ich czas, w nic użytecznego nie dawały się przekształcić, toteż były rozbierane, natomiast przynajmniej niektóre budowle fabryczne z XIX i początku XX wieku dają się przekształcić w obiekty dobrze służące nowym funkcjom, o czym świadczy Tate Modern czy Filharmonia Bałtycka, mieszczące się w budynkach wzniesionych dla elektrowni, czy centrum handlowe Manufaktura urządzone w budynkach dawnej fabryki płótna Izraela Poznańskiego. Najtrudniejsza do osiągnięcia i najmniej podatna na przekształcenia jest funkcjonalność architektury mieszkaniowej. Po pierwsze, tylko budynek projektowany z uwzględnieniem potrzeb konkretnego użytkownika może być rzeczywiście dla niego użyteczny, i to tak długo, jak długo nie zmienią się jego potrzeby. A te zmieniają się przecież w ciągu życia. Zmiana sytuacji zdrowotnej, zawodowej czy rodzinnej skutkuje zmianą potrzeb mieszkaniowych człowieka. Funkcjonalność domu mieszkalnego jest więc walorem akcydentalnym. Domy różnią się elastycznością funkcjonalną, która w dużej mierze zależy od ich konstrukcji. Modernistyczny dom o planie otwartym, tj. bez nośnych ścian działowych, miał być elastyczny funkcjonalnie i walor ten udało się do pewnego stopnia osiągnąć w budownictwie jednorodzinnym czy bliźniaczym, ale już nie w domach wielorodzinnych, szczególnie o konstrukcji wielkopłytowej. Ale nawet i takie budownictwo mieszkaniowe nie jest skazane na „przyrodzoną" dysfunkcjonalność, jednakże jego funkcjonalność jest bardzo ograniczona.

Jest ona łatwiejsza do osiągnięcia w przypadku obiektów przeznaczonych dla masowego użytkownika o podobnych i zredukowanych potrzebach, ale taki stan rzeczy występuje tylko wśród pewnych grup społecznych i w przejściowych okresach życia człowieka. Koszary wojskowe, dom studencki, hotel robotniczy, dom z mieszkaniami dla osób samotnych mogą względnie dobrze służyć swoim użytkownikom w pewnej fazie ich życia. Gdy ludzie zakładają rodzinę, rodzą im się dzieci,

potrzeby życiowe się komplikują i zmieniają w czasie, czyniąc przestrzeń bardziej lub mniej niefunkcjonalną. Zdecydowana większość ludzi żyje w warunkach poniżej ich funkcjonalnych potrzeb, przede wszystkim z powodu ograniczeń finansowych, a także dlatego, że mieszkania w domach wielorodzinnych w niewielkim stopniu poddają się przekształceniom funkcjonalnym. Określanie bloków wielorodzinnych mianem architektury funkcjonalistycznej było świetnym chwytem perswazyjnym w okresie ich lansowania, ale nazywanie ich tak dzisiaj jest mistyfikowaniem minionej już rzeczywistości architektonicznej.

Zarówno pojęcie funkcjonalizmu, jak i pojęcie funkcjonalności ma więc węższe i szersze znaczenie. W węższym rozumieniu funkcjonalność oznacza użyteczność praktyczną, w szerszym także inne rodzaje użyteczności: symboliczną, społeczną, religijną, ideologiczną, prestiżową, energetyczną etc. W obu znaczeniach pojęcie to jest używane w sposób niebudzący kontrowersji. Natomiast pojęcie funkcjonalizmu odnosi się zarówno do omówionych koncepcji teoretycznych, jak i do obiektów architektonicznych. W pierwszym przypadku, mimo zastrzeżeń i kontrowersji, które budzi, trudno je wyeliminować ze słownika, bo nie ma dobrego odpowiednika, zaś zastąpienie go deskrypcją jest rozwiązaniem niewygodnym. Natomiast w drugim przypadku wyraża wiarę, że dany obiekt był naprawdę, a nie tylko w deklaracjach, projektowany w sposób funkcjonalistyczny i że w efekcie jest on obiektywnie wartościowy zarówno pod względem użytecznym, jak i estetycznym. A ponieważ wiara tego rodzaju jest przynajmniej niekiedy zwodnicza, budząca kontrowersje, a w końcu także naiwna, to może lepiej byłoby z tej etykiety w tym zastosowaniu w ogóle zrezygnować.

More about Functionalism and Functionality in Aesthetics of Architecture: from Socrates to the Idea of Totally Eco-friendly Building

The terms ‘functionality’ and ‘functionalism’ are used in the aesthetics of architecture as if they were synonyms but they are not. Functionality means being functional in respect of utility, symbolism, prestige, politics, religion, economics, and in last years also ecology. Functionalism is a belief that the creed ‘form follows function’ is really respected and implemented, not only declared, which results in an object being functional and beautiful. As such a belief is misleading and leads to a semantic confusion, it is better to abandon using the term ‘functionalism’ altogether.

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

KAZIMIERZ PIOTROWSKI

SZTUKA JAKO AKT UNIEWAŻNIANIA

Wszyscy zebrali się w sali, w której od paru dni ochoczo dyskutowano o burzliwym życiu twórcy, o malarstwie, literaturze i filozofii, o autoironicznej, tragicznej egzystencji, przesyconej groteską, pesymizmem i uwieńczonej samobójczą śmiercią. Jakby pierwszy, pierwotny, metafizyczny porządek, z jakiego rodzi się sztuka, w istocie swej będąca dlań taumaturgią umożliwiającą cudowne narodzenie twórczej jednostki przeciwstawiającej się całości Istnienia, został unieważniony tym aktem samounicestwienia. Zobaczyli, że performer przygotował na wieczór swe rekwizyty: przybory malarskie, plansze i sztalugę, całą scenografię pracowni, w tym jeden z licznych portretów artysty – ten, na którym przybiera on wyraz jakby Fausta, Napoleona, Nietzschego, Piłsudskiego czy czort wie kogo jeszcze, jak sam zwykł mawiać. Niewątpliwie jest to najbardziej mroczna, demoniczna autokreacja, na jaką kiedykolwiek się zdobył, poszukując w swych autoportretach mocy. Światła zostały pogaszone jak w teatrze. Jedyną poświatę wydzielała farba fluorescencyjna, znakująca wokoło przestrzeń. Performer wygłosił osobliwie uroczysty monolog, wypowiedź skierowaną jakby do zmarłego, ale dziwnie obecnego Mistrza, osiągając efekt podobny do seansu spirytystycznego[1]. W końcu performer zamarkował mieszanie farby fluorescencyjnej w pojemniku pełnym kulek papieru, po czym porozrzucał je niedbale po sali, trafiając w widownię. Wszyscy chyba pobledli ze strachu w trosce o swą

[1] Twórca sam trzykrotnie w 1922 roku brał udział w takich niebezpiecznych spektaklach ze słynnym medium – Janem Guzikiem, pragnąc zapewne spotkać się raz jeszcze ze swą narzeczoną, która w 1914 roku popełniła samobójstwo. O jednym z seansów powiedział: „Widziałem widmo panny Janczewskiej i inne cuda. Langier spocił się ze strachu". J. Degler *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)* Warszawa 2009 s. 34.

garderobę. Byli zalęknieni tym niepożądanym aktem dobroczynności. I gdy już zapaliło się światło, gdy nastała sztuczna jasność, zebrani zdali sobie sprawę, że padli ofiarą żartu jakby kolejnego schizoida. Okazało się, że rzucane kulki były wcześniej sfabrykowane, że dawno wyschły i nie stanowiły już żadnego zagrożenia dla schludnego ubioru. Performer stworzył więc sugestię pewnego porządku przedstawienia, na podstawie którego urobił widzów,. Wzmożony do niepokojącej intensywności spektakl artysta zwieńczył iluzją splamienia, którą unieważnił jednym prostym gestem zapalenia światła. Tak performer zakończył przedstawienie i rozładował jego napięcie. Ja zaś gratulowałem mu tego zaskakującego pomysłu, głośno wołając, że nigdy w życiu jeszcze nie lękałem się światła.

Oto przykład niepospolitej inwencji, który interesuje mnie w kontekście napięcia sztuki pomiędzy pierwszym porządkiem i jego unieważnieniem. Nieprzypadkowo wspominam ten genialny performance Włodzimierza Szymańskiego, który mieli okazję ujrzeć uczestnicy XXXV(1) Ogólnopolskiej Konferencji Estetycznej zatytułowanej „Przyszłość Witkacego", zorganizowanej w dniach 29 V–1 VI 2009 roku w Zakopanem przez Polskie Towarzystwo Estetyczne, Zakład Estetyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej i Zakład Filozofii Kultury Uniwersytetu Gdańskiego. Wydaje mi się, że sytuację sztuki, o jakiej chcę tu pisać w kontekście jubileuszowej wystawy w galerii firmy Ericsson, a której kuratorem jest właśnie Szymański, dobrze odzwierciedla jej charakter. Szymański odwołał się bowiem do ikony sztuki XX wieku w kontekście niezwykłej akademickiej celebry, lekko ją wytrącając z rutyny. Teraz i ja chciałbym powtórzyć ten jego gest.

Sama osobowość kuratora Galerii Ericsson wydaje mi się nieco powikłana, ponieważ z jednej strony jest to postać o wybitnie akademickiej pozycji w świecie sztuki, a z drugiej – jakby tęskniąca za jej unieważnieniem. Nazywać bowiem Witkacego swoim Mistrzem publicznie oznacza złożyć hołd nie tylko gwieździe polskiego formizmu, lecz też niepospolitemu prowokatorowi. Gdy Władysław Strzemiński (ten ma przynajmniej swoją Akademię w Łodzi, gdzie ja pracuję) i Julian Przyboś odwiedzili Mistrza w Zakopanem, by porozmawiać o jego malarstwie, Witkacy co kilka minut przerywał rozmowę. Podchodząc do metalowej balii z zawieszonym wyżej naczyniem z wodą, mył mydłem ręce, po czym wracał. Deklamował przy tym po francusku „Après nous le déluge!", zaś po rosyjsku, że będzie sławny z powodu heroizmu, jeśli nie za sprawą swego hemoroizmu. Atmosfera gęstniała z każdą chwilą. W końcu Strzemiński, twórca unizmu, nie mogąc doczekać się odpowiedzi na pytanie, czym jest Czysta Forma, chwycił swoje kule i oznajmił Przybosiowi, że musi wyjść, bo dłużej nie może już patrzeć na powieszone na ścianach obrazy. Wtedy – jak wspomina Przyboś – Witkacy zaśmiał się *szatańsko* i powiedział, że to nie jest sztuka, tylko wytwory jego firmy portretowej. W *Je-*

dynym wyjściu, powieści pisanej w latach 1931–1933, poinformował czytelników, że przestał być malarzem (artystą) od chwili, gdy przekonał się, że nic istotnego w tym kierunku zrobić nie potrafi. I to zaprzestanie poczytuje sobie za wielką zasługę. Kizior-Buciewicz, jeden z bohaterów powieści, był dla Witkacego przedłużeniem fikcyjnym własnej linii życia. Autor dodawał, że Kizior nie przestał malować i marnie zginął.

Szymański z pewnością dobrze odrobił tę lekcję Mistrza, bowiem na jednym ze swoich obrazów zapisał takie oto szczere wyznanie: „Żyję w dwu światach. W jednym produkuję, w drugim tworzę". Wyraźnie pojmuje on te dwie perspektywy jako unieważniające się, chociaż niewątpliwie pierwotny musi być akt twórczy, aby pojawił się akt produkcji (co nie wszyscy rozumieją czy uznają!). Musimy pamiętać, że chociaż mamy dziś do wyboru bardzo wiele różnych postaw i strategii artystycznych, to jednak nie możemy pojmować sztuki jako kumulatywnego, niczym nieograniczonego zbioru. Nie możemy cieszyć się sztuką w całości.

Aby być twórczymi, musimy unieważniać daną strategię, ponieważ wybieramy inną. Ten akt unieważniania zakotwiczony jest w logice, która nazywa się dziś niemonotoniczną. Nie dało się bowiem utrzymać zasady monotoniczności (kumulatywności) odkrytej niegdyś przez Alfreda Tarskiego, w związku z czym David Makinson, tworząc semantyczne podstawy tej niemonotonicznej logiki przez rozwijanie tak zwanej teorii modeli preferencyjnych, zaproponował pozytywne określenie logik niemonotonicznych. Nazwał je logikami i rozumowaniami unieważniającymi, czyli takimi rozumowaniami, w których raz dowiedziona konkluzja nie musi pozostać ważna, bo może zostać unieważniona, gdy okoliczności ulegną zmianie. W żywym myśleniu zasada monotoniczności jest bowiem często po prostu ignorowana, a więc ma ograniczony zasięg stosowalności. „Wszyscy myślimy niemonotonicznie"[2] – twierdzi Makinson.

Logika niemonotoniczna pozwala dobrze okopać się na swoich pozycjach walczącym o prymat stronom: akademikom jak i postartystom, konceptualistom, kontekstualistom czy dowcipkującym konceptystom, starym, nowym i nowym dawnym mistrzom... Pamiętajmy jednak, że preferencje te również możemy unieważnić. To przede wszystkim sztuka jest aktem unieważniania samej siebie jako zakorzeniona w żywym, dynamicznym myśleniu ludzkim.

Kazimierz Piotrowski – e-mail: kazimierz.piotrowski@neostrada.pl

[2] D. Makinson *Od logiki klasycznej do niemonotonicznej* T. Jarmużek (tł.) Toruń 2008 s. 1.

ANNA ZEIDLER-JANISZEWSKA

CZAS NATURY I CZAS KULTURY. UWAGI O STRATEGIACH UPRZESTRZENNIANIA I DYNAMIZACJI OBRAZÓW W TWÓRCZOŚCI WŁODZIMIERZA SZYMAŃSKIEGO

W tekście naszkicowane zostały wybrane przystanki drogi twórczej Włodzimierza Szymańskiego – artysty związanego najpierw z Wydziałem Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a obecnie z Wydziałem Sztuki Nowych Mediów i Scenografii. Droga ta wiodła od prób wyprowadzenia malarstwa w przestrzeń natury i wykonywanych w różnych technikach obrazów problematyzujących najczęściej genezę i obecny status pisma, czemu towarzyszyły obiekty książkowe, poprzez coraz bardziej rozbudowane instalacje eksponowane w przestrzeniach galeryjnych i pozainstytucjonalnych po poetyckie w wytwarzanej aurze performance i spektakle multimedialne. W każdej z tych form artystycznego działania Szymański poddaje refleksji podstawowe parametry życia ludzkiego: naturę i kulturę, czas i przestrzeń, zapominanie i pamięć.

Już w początkach swojej drogi twórczej Włodzimierz Szymański eksperymentował z różnymi mediami obrazowania i przestrzennym usytuowaniem malarskich propozycji. Płótna używał wówczas nie tylko w tym celu, by zagruntować je, namalować obraz, oprawić go w ramy i zawiesić na ścianie galerii czy wnętrza prywatnego (choć w trakcie studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i później, jako pracownik

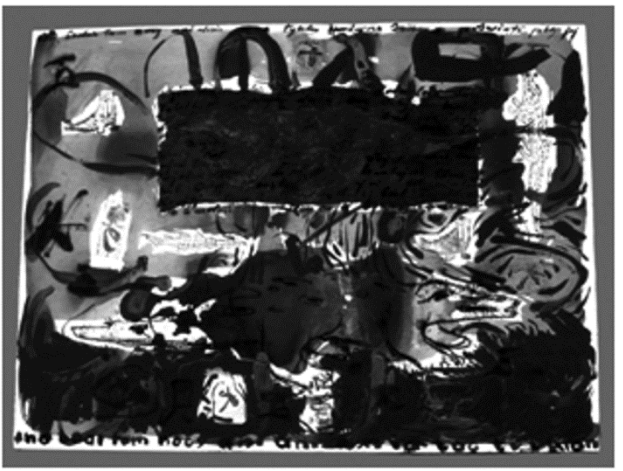
uczelni, z różnymi formatami obrazu olejnego musiał się mierzyć[1]), lecz i po to, by pokryć je tajemniczymi barwnymi znakami, pociąć na pasy i uczynić elementem wkopanych szeregowo w morskie dno i w piasek na plaży sztandarów.

Sztandary na plaży, Świnoujście 1987

Każdorazowy ich kształt określał wiatr, barwy blakły pod wpływem słońca, deszczu czy kropli słonej morskiej wody. Niezbyt chętnie eksponowane obrazy olejne młody artysta czynił składnikami szerszej malarskiej instalacji. W pracy dyplomowej przygotowanej w 1987 roku w pracowni Ryszarda Winiarskiego przysłonił je na przykład pokrytymi pismem taflami szklanymi, zaburzając i zarazem wzbogacając parametry ich percepcji. Zaznaczył w ten sposób obecny w jego sztuce do dziś motyw materialnego i wizualnego wymiaru pisma. Znacznie częściej i chętniej malował jednak Szymański na spreparowanym starannie, wręcz

[1] Artysta wyznał po latach, że z obrazami olejnymi „nigdy nie miał wewnętrznej zgody". Związał się najpierw z prowadzoną przez Ryszarda Winiarskiego pracownią malarstwa w architekturze, sam prowadził później m.in. pracownię malarstwa i rysunku na Wydziale Scenografii ASP, a w 2009 roku rozpoczął pracę w Katedrze Multimediów Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii, gdzie zajmuje się formami obrazowania alternatywnego. Jednocześnie związał się w ostatnich latach z Wydziałem Architektury Wnętrz w Polsko-Japońskiej Wyższej Szkole Technik Komputerowych.

czule, papierze, na cienkich przezroczystych foliach, na szkle i innych materiałach, z których tworzył coraz bardziej rozbudowane instalacje, a ostatnio poszerzył zakres swoich eksperymentalnych praktyk o performance i spektakl multimedialny. Niezależnie jednak od tego, czy mamy do czynienia z płaską powierzchnią zamalowaną gwaszami i oznakowaną tuszem, czy z książką jako ręcznie wykonanym przedmiotem artystycznym, czy ze „szklanościanami" (jak określał konstrukcje artysty drugi, po Winiarskim, jego mentor – Stefan Morawski), czy ze wspomnianymi już łopoczącymi i blednącymi na wietrze sztandarami, czy z poddanymi zmiennym rytmom natury wkopanymi w ziemię tablicami w krajobrazie Wigier, czy też z drgającymi płomieniami świec umieszczonych w quasi-ołtarzach rozstawionych w dawnej radomskiej elektrowni, mieszczącej obecnie Mazowieckie Centrum Sztuki, w każdym niemal przypadku realizacje te skłaniają nas do rozważań o przestrzeniach styku natury z kulturą (problematyzowanych dziś szeroko w ramach zainicjowanej przez Arnolda Berleanta estetyki otoczenia) i o sposobach przejawiania się przeszłości w teraźniejszości[2].

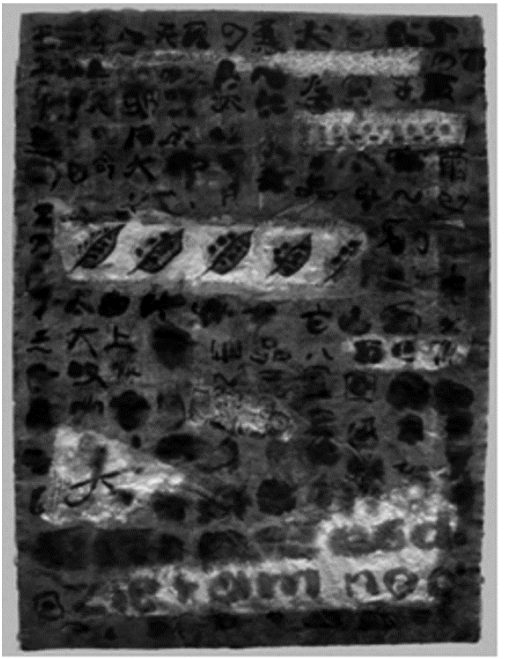


Papier, gwasz, tusz, 50 x 70

[2] Do rozważań tych nawiązuje tytuł, jaki nadałam niniejszym uwagom. W podtytule chciałam zaznaczyć, że uczucie estetycznej satysfakcji w obcowaniu z kolejnymi projektami artysty wzmacnia jego konsekwencja w poszerzaniu i doskonaleniu form ekspresji swojej wizji świata, co świadczy o szczególnym zobowiązaniu wobec tradycji sztuki jako praktyki wyrosłej z umiejętności (w przypadku prac Szymańskiego staroświeckie słowo „kunszt" nie wydaje się wcale kwalifikacją przesadną), a zarazem – od czasów pierwszej awangardy –skazanej na bezustanne eksperymentowanie.

Fakt, że stałym elementem świata przedstawionego obrazów i malarskich instalacji Szymańskiego były (i są do dziś, choć w mniejszym już stopniu) różne postaci pisma, skłaniał piszących o nim krytyków do przywoływania gramatologicznej perspektywy Jacques'a Derridy. Bliższy intuicjom artysty zdaje się jednak sugerowany przez Morawskiego trop heideggerowski (zapośredniczony przez poezję Rilkego), nieodległy zresztą tak bardzo, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka zdawać, od wybranego przeze mnie tropu benjaminowskiego. Sądzę bowiem, że zarówno wczesne gwasze Szymańskiego, jak i rozmaite instalacje zmaterializowanych znaków pisma w przestrzeniach otwartych czy też ich późniejsze projekcje w obrębie wielomedialnego spektaklu wpisują się najlepiej w perspektywę rozwijanej przez autora *Pasaży* koncepcji mimetycznych źródeł mówionej i pisanej wersji języka.

W obrazach Szymańskiego pojawiają się najczęściej znaki pisma chińskiego oraz – symetrycznie niejako – alfabetu łacińskiego. Z prac archeologów i historyków kultury wiemy jednak, że niemal we wszystkich cywilizacjach historia pisma zaczyna się jednakowo: u starożytnych Chińczyków, Sumerów, Egipcjan, Hetytów czy Kreteńczyków pierwszymi znakami były niezmiennie rysunki, piktogramy i kombinacje piktogramów. Zachowujący do dziś elementy piktogramów pisany język chiński staje się więc symbolem dziejów pisma w ogóle, świadectwem jego mimetycznego źródłowo charakteru. Nie przypadkiem jedna z chińskich legend głosi, że uważany za wynalazcę pisma cesarz Huang-ti wzorował się na śladach ptaków i innych zwierząt. Także w innych kulturach ślady zwierząt traktowane były zarazem jako oznaki związków naturalnych i jako (symboliczne) znaki, jakimi – jak wierzono – obdarowywała człowieka natura przemawiająca ustami mitycznych bóstw. Mimetyczne źródła języka z powodzeniem i na różne sposoby eksploatowali później poeci. Josif Brodski porównywał na przykład zapisywanie literami białej kartki papieru ze śladami zająca na śniegu.



Papier, gwasz, tusz, 50 x 70,1997

W twórczości Szymańskiego pojawiają się też sporadycznie znaki z innych form pisma starożytnego – proste rysunki klinowe, egipskie hieroglify, czasem także cyfry. Nie jest też przypadkiem, że figurom pisma towarzyszą często motywy roślinne – liście, kwiaty, łodygi (przypominające czasem egzemplarze z zielnika, czasem odciski form roślinnych zachowane w kamieniu) oraz przedstawienia dziwnych zwierząt. Dziwnych, bo tylko niektóre z nich można zidentyfikować jako krokodyle, morsy czy ryby. Inne przypominają raczej figury znane ze starożytnych rzeźb wschodnich lub z atlasów paleozoologicznych. Ślady historii kultury, symbolizowanej przez pismo, splatają się więc i mieszają w obrazach Szymańskiego ze śladami natury; ich wspólna przeszłość spowita jest tajemnicą. Artysta nie namawia nas jednak do zabawy w archeologów i paleontologów; ich odkrycia czynią co prawda przeszłość bardziej czytelną, ale zarazem odzierają ją z magiczno-mitycznej aury, znajdującej liczne późniejsze przedłużenia w fantazjach poetów.

Bibuła japońska, tusz,100 x 70, 1997

Czytelne są dla nas, oczywiście, znaki pisma łacińskiego. Jednak nie ich czytelność (czasem tylko potencjalna) wydaje się w twórczości Szymańskiego istotna, lecz nawiązanie do kaligrafii – sztuki pięknego pisania, która w iluminowanych średniowiecznych księgach przypominała jeszcze o obrazowo-mimetycznej genezie pisma (z tego okresu pochodzi też technika gwaszu). Kaligrafia (interesująca także Benjamina) była, jak wiemy, sztuką szczególną – wymagała całej serii ćwiczeń duchowych i cielesnych, takich jak umiejętność panowania nad oddechem, sprawność ręki, wytrwałość i cierpliwość. Gdy w *Imperium znaków* Rolanda Barthes'a czytamy o niezwykle bogatym wyposażeniu sklepów z materiałami piśmiennymi w Japonii, co każe przypuszczać, że dla jej mieszkańców pisanie pozostaje nadal nie tyleż czynnością umysłową, co ćwiczeniem połączonym z przyjemnością zmysłowo-cielesną, przypominamy sobie, że podobnie traktowali pismo nasi kaligrafujący przodkowie, zanurzający gęsie pióro, a potem stalówkę w drewnianej obsadce w napełnionym tuszem czy atramentem kałamarzu. Paul Klee, inny mistrz z wyboru Włodzimierza Szymańskiego, przypominał, że pisanie i rysowanie jest z gruntu identyczne. Dziś ćwiczenia rysunkowe i ręczne pisanie (ze wszystkimi jego akcesoriami) stają się, jak przekonuje Paul Virilio, wyrazem indywidualnego oporu przed narastającą bylejakością form i chaosem współczesnej ikonosfery, poddanej zintensyfikowanej „estetyce znikania"[3].

[3] *Gespräch mit Paul Virilio* [w:] M. Jacob *Aussichten des Denkens* München 1994 s. 128–129.

Popełnilibyśmy jednak błąd, gdybyśmy ujmowali twórczość Szymańskiego jedynie przez pryzmat pesymistycznej diagnozy francuskiego myśliciela. Artystę interesują bowiem również przemiany sytuacji pisma drukowanego, w specyficzny sposób uchwycone w *Ulicy jednokierunkowej* Benjamina:

> Pismo, które znalazło azyl w książce drukowanej, gdzie wiodło autonomiczny żywot, jest nieubłaganie wywlekane przez reklamy na ulice i poddawane brutalnym heteronomiom chaosu gospodarczego. Oto musztra, jaką przechodzi jego nowa forma. Jeśli przed stuleciami zaczynało się stopniowo układać, ze stojących epigrafów zmieniło się w spoczywające ukośnie na pulpitach pismo ręczne, by wreszcie wymościć sobie posłanie w druku, teraz równie powoli zaczyna się z niego podnosić. Nawet gazetę czyta się raczej w pionie niż w poziomie, a film i reklama całkowicie wpędzają pismo w dyktatorską wertykalność. I zanim człowiek współczesny zdobędzie się na otwarcie książki, spadnie mu przed oczami tak gęsty grad zmieniających się, kolorowych, kontrastujących liter, że szanse wniknięcia w archaiczną ciszę książki zmaleją do minimum. Pismo, które jak roje szarańczy już dziś przesłania mieszkańcom wielkich miast słońce mniemanego ducha, z każdym kolejnym rokiem będzie gęstnieć[4].

Szklanościany, 1998

[4] W. Benjamin *Ulica jednokierunkowa* A. Kopacki (tł.) Warszawa 1997 s. 25–26.

Szklanościany, 1998

Obrazom ze znakami pisma pokazanym przez Szymańskiego na jednej z wystaw w galerii warszawskiej ASP towarzyszył tekst umieszczony na fasadzie budynku i kilka dużych, wykonanych z drewna barwnych liter ustawionych na pokrytym murawą dziedzińcu uczelni. Czytelny to sygnał nawiązania do tradycji awangardowych nurtów towarzyszących procesom „wychodzenia" pisma ze stronic książki czy gazety w przestrzeń miejską i zarazem przypomnienie o odpowiedzialności artystów za wizualny wymiar tej przestrzeni. Pismo kształtujemy dziś za pomocą nowych technologii, których nadejścia spodziewali się niektórzy z przyszłościowo nastawionych artystów międzywojennej awangardy. Nie dziwi więc, że Szymański zapragnął w pewnym momencie sięgnąć po nowe narzędzia obrazowania.

Zanim jednak dojdzie do powstania pierwszych spektakli wykorzystujących zarówno media „stare", jak i „nowe", artysta tworzy cykl obrazów, w których poddaje refleksji relacje między poszczególnymi barwami w formacie kwadratu, kontynuuje wcześniejsze praktyki instalacyjne w przestrzeni otwartej i sprawdza się (z powodzeniem) w roli

performera. Świadectwem kontynuacji wcześniejszej fazy był choćby długofalowy, poddany zmienności pór roku, projekt realizowany w przestrzeniach klasztoru na Wigrach i w jego otoczeniu (nad jeziorem, w lesie, na łąkach). To tam oprócz motywu sztandarów i liter po raz pierwszy bodaj pojawiły się płonące ołtarze i usypane z kamieni stożki (określane jako stożki czasu), a także wkopane w ziemię i wystawione na działania natury drewniane tablice z cytatami obrazów twórców renesansowych.

Tablice wigierskie, Wigry 2004 (po lewej), *Płonące ołtarze*, Wigry 2004 (po prawej)

Artysta umieścił je później w szklanych gablotach i pokazywał na wystawach w przestrzeniach galeryjnych.

Na Wigrach też zorganizował Szymański dwa połączone z warsztatami sympozja, na których artyści uprawiający różne dziedziny sztuki i badacze reprezentujący różne dyscypliny nauki wymieniali doświadczenia skupione na związanych z nowymi mediami przemianach w naszej percepcji przestrzeni[5].

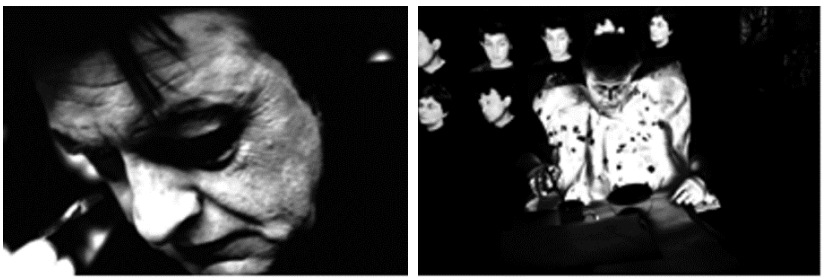
[5] Dokumentuje tę wymianę starannie zredagowana przez Szymańskiego książka *Percepcja przestrzeni*, która ukazała się w Wydawnictwie Polsko-Japońskiej Wyższej Szkoły Technik Komputerowych w 2007 roku.

Stożki egzystencjalne, Wigry 2004 (po lewej),
Wschód jest czerwony, performance, sympozjum naukowe
„Percepcja przestrzeni", Wigry 2006 (po prawej)

W trakcie jednego z tych spotkań artysta wykonał malarski performance *Wschód jest czerwony*, którego składnikiem stały się uzyskane przy pomocy kamery obrazy reagującej nań publiczności.

Kwarta cienia, performance, 2009

W poetyckim performansie zatytułowanym *Kwarta cienia*, realizowanym w warszawskiej Galerii XX1, w Kielcach i w Nowym Sączu, efekty wizualne (czerń pomieszczenia rozjaśniana punktowo fosforyzującą w ciemnościach farbą i kredową bielą twarzy artysty) skorelowane były z efektami akustycznymi i taktylnymi. Swoistym wyzwaniem dla artysty stało się zaproszenie do udziału w zorganizowanej w Zakopanem konferencji estetycznej poświęconej Witkacemu – z wielu wszak względów wyjątkowej postaci rodzimej awangardy międzywojennej.



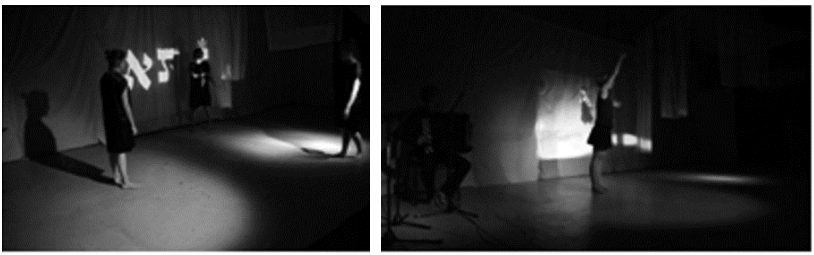
Kwarta cienia, performance, 2009

Szymański zdecydował się – jakże po witkacowsku – na opisany dokładniej w tekście Kazimierza Piotrowskiego prowokacyjny, ale i żartobliwy gest wobec publiczności. Performance uobecniający w specyficzny sposób autora *Szewców* (czy raczej jego ducha), odegrany z powagą w tej samej sali, w której odbywały się wcześniej mniej lub bardziej uczone dyskusje, a której ciemność – podobnie jak w *Kwarcie cienia* – rozjaśniały drobiny świecącej farby, zakończyło rozrzucenie nasączonych nią (jak sugerowały wcześniejsze czynności artysty) papierowych kulek wśród widzów. Ich obawy o ewentualne naznaczenie farbą ciała czy ubrania zakłóciły iluzję spektaklu chwilę przed zapaleniem przez artystę światła. W świetle jednak widzowie mogli przekonać się, że poddani zostali manipulacji, bowiem kulki były starannie wysuszone i w związku z tym niegroźne.

Niepohamowana, chciałoby się rzec, skłonność artysty do ciągłego wzbogacania środków ekspresji i wypróbowywania różnych ich konfiguracji w realizacjach swoich wizji skłoniła Szymańskiego do przejścia na niedawno utworzony Wydział Sztuki Mediów i Scenografii warszawskiej ASP. Wykorzystując dotychczasowe doświadczenia artystyczne, zaczął tworzyć spektakle, które usytuowałabym na skrzyżowaniu teatru

postdramatycznego, performance'u plastycznego i sztuki nowych mediów. Pierwszy z nich, zatytułowany *Moshe Shafir*[6], zaprezentował w ramach obradującego po praskiej stronie Warszawy we wrześniu 2010 roku kongresu, który zgromadził wszystkich niemal badaczy uprawiających w Polsce w różnych uczelnianych instytutach, katedrach i zakładach estetykę. W prowadzonym przez Krystiana Legierskiego Centrum Sztuki przy ulicy Mińskiej 22, położonym niedaleko miejsca obrad, uczestnicy kongresu i inni widzowie mogli skonfrontować się z nieobecnym już światem, do którego wprowadzała weselna melodia żydowska cicho grana przez trzech siedzących na scenie, ubranych w czarno-białe stroje i bosych (podobnie jak aktorki) akordeonistów. Akcji dramatycznej towarzyszyły projekcje filmów na zawieszonym w tyle sceny ekranie. Pierwsza projekcja krzyżowała się z tańcem jednej z aktorek na scenie. W kolejnej, towarzyszącej wejściu na scenę trzech innych aktorek, widzowie ujrzeli zapisane czernią na białym tle trzy litery hebrajskiego alfabetu. Gdy głosy aktorek (próbujących spokojnie z początku opisać związane z nimi znaczenia) zaczęły się podnosić i mieszać z sobą, czemu towarzyszyły coraz bardziej chaotyczne ruchy, litery – odpowiednio – „biegły" na ekranie coraz szybciej, poddając się jakby rytmowi scenicznej estetyki znikania. Estetyka tej części spektaklu współgrała z jej semantyką – żywy niegdyś świat rozpadał się na naszych oczach, tak, że ciszę, która zapadła nagle wraz z wygaszeniem świateł na scenie, odczuwać można było tylko jako „martwą". Przełamała ją po chwili muzyka towarzysząca filmowi nakręconemu przez twórcę spektaklu w lesie nieopodal Warszawy. Kamera utrwaliła najpierw drogę przez wieś do lasu, a w nim rozbite i bezładnie rozrzucone macewy, na których zachowały się imiona i nazwiska zmarłych, będących niegdyś sąsiadami ludzi, których potomkowie żyją zapewne w okolicznych miejscowościach. Na pokazywanych na ekranie macewach pojawiał się jednocześnie cień tańczącej w coraz wolniejszym tempie aktorki, która – gdy film się skończył – zastygła na chwilę na scenie w pozycji poziomej. Jej powolne podnoszenie się do pionu jak i ponowny, coraz bardziej dynamiczny taniec rzucały cień na pusty biały ekran. Wrażenie powrotu do życia wzmagała muzyka, która w końcowej fazie spektaklu, po ułożeniu ciał wszystkich aktorek w formę płaskiego krzyża, znów, jak na początku, brzmiała radośnie i weselnie.

[6] To imię i nazwisko charyzmatycznego rabina z Bodzentyna pod Kielcami.



Moshe Szafir, spektakl multimedialny 2010

Sformułowanie „wrażenie powrotu do życia" dotyczy kultury, której fragmenty zostały w spektaklu przy pomocy wielu artystycznych środków niezwykle sugestywnie odegrane/powtórzone. Powtórzenie pozbawione było jakiegoś konkretnego pierwowzoru, silnie jednak wpisało się – co istotne w perspektywie widzów – w dialektykę pamięci i zapominania. W przeciwieństwie do ludzi, których imiona i nazwiska widnieją na macewach, widzowie spektaklu powracają do życia, przekładając, każdy z osobna, uruchomione w czasie jego trwania afekty na refleksję i działania. Pomaga w tym filmowa rejestracja spektaklu. Warto do niej sięgnąć w oczekiwaniu na kolejny spektakl artysty, o którym wiemy jedynie, że wykorzystuje fragmenty poezji Haliny Poświatowskiej i wykonany zostanie w scenerii jednego z praskich podwórek. Może Praga, z jej wyraźnie zauważalną „równoczesnością tego, co (historycznie) niejednoczesne" stanie się na czas dłuższy przestrzenią inspirującą multimedialne działania Włodzimierza Szymańskiego?

Anna Zeidler-Janiszewska – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

DOMINIKA CZAKON

BODY WORLDS GUNTHERA VON HAGENSA

Body worlds. The Original Exhibitions of Real Human Bodies Muzeum Nauki i Przemysłu w Chicago III–IX 2011.

W kwietniu 2011 roku obejrzałam wystawę prezentowaną od marca do września w Muzeum Nauki i Przemysłu w Chicago. Ekspozycja ta stanowiła jedną z sześciu wersji wystawy *Body worlds. The Original Exhibitions of Real Human Bodies*, której twórcą był Gunther von Hagens[1]. Wydarzenie to wywołało i wciąż wywołuje głośną medialną reakcję, jednak brakuje poważnej merytorycznej dyskusji na ten temat. Sądzę też, że zjawisko *Body worlds* ujawnia istotne cechy współczesnego świata. W pierwszej części tekstu postaram się opisać je w związku z wynalazkiem plastynacji. Następnie przedstawię sprawozdanie z chicagowskiej wystawy. Część trzecia to wyraz osobistego ujęcia zagadnienia i sformułowanie wniosków.

Cykl wystaw *Body worlds…* (niem. *Körperwelten*, pol. *Cielesne światy*) oraz postać Gunthera von Hagensa – pomysłodawcy i twórcy ekspozycji – to zagadnienie dyskutowane w mediach i wzbudzające wśród publiczności silne emocje. *Body worlds*, które prezentowane są na całym świecie od 1995 roku, udostępniają widzom szczególny rodzaj eksponatów – plastynatów ciał[2], przede wszystkim ludzkich. Plastynacja to sposób konserwacji martwych organizmów wynaleziony przez Hagensa w 1977 roku

[1] Na temat wystaw z cyklu *Body worlds* - przeszłych, przyszłych i aktualnych – zob. http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/current_exhibitions.html.

[2] Kwestia nazywania przygotowywanych przez Hagensa eksponatów ujawnia ich problematyczność. Pomiędzy nasuwającymi się określeniami: ciało–zwłoki zachodzi istotna różnica związana z odmiennymi postawami, ocenami, systemem wartości, które za nimi stoją.

w Instytucie Anatomii w Heidelbergu[3]. Różne metody konserwacji ciał, w możliwie niezmienionym stanie, znane są od dawna. Przykładem są mumie egipskie, zabalsamowane ciała w sycylijskich katakumbach (Palermo, Savoca) lub zwłoki, które uległy naturalnemu zabalsamowaniu w krypcie klasztoru Reformatów w Krakowie. Działania Hagensa wpisują się w długą tradycję wciąż podejmowanych prób poznania tajemnic ludzkiego organizmu. Leonardo da Vinci był artystą, zarazem naukowcem i lekarzem, który przeprowadzał sekcje zwłok, a na ich podstawie stworzył atlas szczegółowych rysunków przedstawiających anatomię człowieka. Pomysłodawca *Body worlds* mówi o sobie, że jest „wynalazcą i naukowcem interesującym się sztuką, ale nie artystą z aspiracjami naukowymi"[4], swoją pracę określa natomiast jako „estetyczną anatomię"[5]. Pytanie o to, czy wystawę *Body worlds* należy zaliczyć do świata sztuki, czy też nie, jest jednym z podstawowych pytań w kontekście omawianego zagadnienia. Wystawa opisywana jest przez organizatorów jako naukowa, a jej cele określane są jako działania służące podniesieniu świadomości społecznej, pogłębianiu wiedzy na temat budowy ciała człowieka, poszczególnych organów, pracy układów: krwionośnego, nerwowego, trawiennego itp. Prezentowane na wystawie eksponaty, w tym plastynaty całego ciała ludzkiego, ukazywać mają poszczególne stadia ludzkiego życia lub akcentować działanie poszczególnych układów organizmu. Sposób uformowania eksponatów: pozy, w jakich zostają one ustawione, sytuacje, w jakie zostają wpisane, jest jednak wyraźnie estetyczny, symboliczny, otwiera szerokie możliwości interpretacyjne. Z tego też powodu wydaje mi się zasadne traktowanie plastynatów jako dzieł sztuki[6]. Tak też funkcjonują one w opinii publicznej, w licznych artykułach zajmujących się tym tematem[7].

[3] Więcej na temat idei i techniki plastynacji zob. http://www.plastinarium.de/pol/plastynacja/idea_plastynacja.html.

[4] Http://www.cafebabel.pl/article/29964/gunther-von-hagens-publiczna-anatomia.html.

[5] Tamże.

[6] Zdaję sobie sprawę z dość pobieżnego sposobu odpowiedzi na pytanie o status eksponatów Hagensa. By określić je mianem dzieł sztuki, przyjmuję w tym miejscu szeroką jej definicję, która włącza w obszar sztuki wszystko, co za takie zostało uznane czy to przez artystę, który przedstawia dzieło do oceny, czy też przez publiczność, krytyków. W tym wypadku opieram się na decyzji widzów. Wielu z nich, opisując wystawę, niejako automatycznie posługuje się pojęciami sztuki, dzieła. Istotna i warta pogłębionej analizy wydaje się także reakcja tzw. świata sztuki na cykl ekspozycji Hagensa. Nie ma jednak na to miejsca w niniejszej pracy. W dalszej części tekstu postaram się przedstawić także własny pogląd na sztukę i w tym kontekście umiejscowić wystawy Hagensa.

[7] Wikipedia pojęcie *Body worlds* wpisuje w kategorie sztuki współczesnej, wystaw sztuki.

Wystawa *Body worlds* jest problemem dla współczesnego człowieka[8], ponieważ prezentowane na niej preparaty ludzkie nie służą jedynie diagnostyce, badaniom naukowym, nie są przeznaczone dla uczelni, aby kształcić medyczny personel, ale zostały udostępnione szerokiej publiczności w komercyjnej i dwuznacznej formie[9]. Mam w tym miejscu na myśli dwojaki charakter eksponatów, które odbierane są jako przedmioty nauki i sztuki jednocześnie, co stwarza problemy. Wydaje mi się, że wystawa Hagensa ujawnia charakterystyczny rys współczesnej kultury, który polega na tym, że zakresy nauki, sztuki, religii wykluczają się nawzajem, przecząc jedne drugim. W tym wypadku zróżnicowane reakcje widzów na *Body worlds* możemy odczytywać jako opór wobec wyjaśniania świata wyłącznie w duchu nauki. Pojawia się w tym miejscu istotne pytanie o prawdę i sposób jej rozumienia – z jednej strony jej ograni-

[8] Mówiąc o problemie, wystarczy wspomnieć burzliwą dyskusję, która miała miejsce w Polsce w związku z wystawą *Bodies... The Exhibitions* zorganizowaną w jednym z warszawskich centrów handlowych w 2009 roku. Jest ona niemal kopią wystaw *Body worlds*, tzn. prezentuje „13 całych spreparowanych ciał oraz 250 poszczególnych organów, zakonserwowanych przy wykorzystaniu nowoczesnej technologii – plastynacji" Http://wiadomosci.wp.pl/kat,1342,title,Nie-do-wiary-wystawa-ludzkich-cial-w-Warszawie,wid,10873606,wiadomości.html?ticaid=1c8ac. W prasie polskiej pisano w tym kontekście, między innymi, o „nowym rodzaju widowiska", „czymś na pograniczu gabinetu osobliwości i muzeum figur woskowych, jednak okropność tego gabinetu polega na tym, że figury nie są z wosku". Stwierdzano, że „jest coś odrażającego w upozowaniu ciał obdartych ze skóry na znane z tradycji zachodniej figury – jest tu i Dyskobol i Chrystus Frasobliwy". Http://wyborcza.pl/1,75475,6306360,Gabinet_osobliwosci_i_osobliwa_kultura.html. Wystawę określono jako „pornografię śmierci". Http://tygodnik.onet.pl/33,0,22422,cialo_itajemnica,artykul.html. Jednocześnie, niejako na marginesie dyskusji toczonej w mediach oraz licznych pozwów sądowych wystosowywanych do organizatorów, zarówno *Bodies... The Exhibition*, jak i *Body worlds* odnotowują milionową publiczność, z której wyłania się także liczna grupa osób deklarujących chęć oddania w przyszłości własnego ciała do plastynacji. Wystawy *Body worlds*, ze względu na swój ogólnoświatowy zasięg, a także ponieważ wzbudzają tak niejednoznaczne odczucia i nastręczają trudności klasyfikacyjnych, jawią się jako istotne i wymagające namysłu zjawisko we współczesnej kulturze.

[9] Interesujące w celu dokładnego opisania specyfiki działań Hagensa mogłoby być w tym miejscu porównanie jego działalności z bardzo popularnymi w Europie w XVI i XVII wieku gabinetami osobliwości, tzw. Kunst und Wunderkammer. Krzysztof Pomian, zajmujący się tą tematyką, gabinety osobliwości charakteryzuje jako wyraz kultury ciekawości, która dąży do tego, aby poprzez gabinety ukazać wszechświat jako całość. Jednak, co wydaje się niezwykle istotne w kontekście Hagensa, „Przyroda, która udostępnia się oglądowi w gabinecie mistrza Borela, pozostaje (...) przyrodą sprzed rewolucji naukowej, kiedy to gra podobieństw, powinowactw, zbieżności pozwala przejść od świata widzialnego ku niewidzialnemu". K. Pomian *Zbieracze i osobliwości* Lublin 2001 s. 69.

czone rozumienie, zgodnie z którym za prawdziwe uznajemy tylko to, co jest sprawdzalne przy pomocy reguł nauki, z drugiej prawda wykraczająca poza metodologię naukową, ujawniająca się poprzez filozofię, sztukę, religię[10].

Interesująca wydaje mi się wypowiedź Hagensa, który o swojej pracy mówi: „Nie przekroczyłem żadnych granic. Nigdy bowiem plastynaty nie zostały odczłowieczone; nie przedstawiłem na przykład pęcherza jako wazonu"[11]. Ostatecznie to, co w wystawie dostrzeżemy, pozostaje oczywiście sprawą indywidualną, silnie związaną z wyznawanym światopoglądem. Możemy w eksponatach zobaczyć zarówno interesujące pod względem naukowym obiekty, jak również sprofanowane ludzkie zwłoki czy też piękny przez swą funkcjonalną doskonałość organizm. Wydaje mi się, że istotną rolę odgrywa sposób kontaktu z eksponatami *Body worlds*. Ważny jest bezpośredni, niezapośredniczony przez media, ogląd wystawy. Chciałabym również oddzielić to, co prezentowane na wystawie, od tego, co narosło dookoła niej: dyskusji etycznych, licznych dywagacji i oskarżeń na temat domniemanego braku zgody dawców ciał, a także sprawy reklamy i marketingu, na przykład możliwości nabycia, za odpowiednią opłatą, fragmentów spreparowanych tkanek ludzkich i zwierzęcych[12].

Na omawianej wystawie *Body Worlds & The Cycle of Life* eksponaty zaprezentowano w dwóch dużych salach, które podzielono na mniejsze, zróżnicowane pod względem tematycznym. Ściany w pomieszczeniach były czarne, a światło punktowe. Przy wejściu na wystawę wyświetlano czarno-białe portrety: kobiet i mężczyzn w różnym wieku, także dzieci. Właściwa część ekspozycji to figury[13] postaci ludzkich, w różnych pozach i sytuacjach, z towarzyszącym im popularnonaukowym komentarzem wyjaśniającym kolejne zagadnienia związane z funkcjonowaniem organizmu człowieka. Oprócz plastynatów kompletnych ludzkich ciał (których na tej wystawie było szesnaście) w salach umieszczono gabloty z fragmentami tkanek lub organów oraz liczne tablice zawierające informacje różnego rodzaju. Były wśród nich pomoce naukowe, niczym

[10] Odwołuję się w tym miejscu, między innymi, do poglądów M. Heideggera, który prawdę pojmuje jako nieskrytość – *alatheia*, a także H.-G. Gadamera, który zajmuje się fenomenem rozumienia i doświadczenia hermeneutycznego, a rozważając pojęcie prawdy odwołuje się do myślicieli starożytnych.

[11] Http://www.cafebabel.pl/article/29964/gunther-von-hagens-publiczna-anatomia.html.

[12] Na temat sklepu, w którym możliwe są takie zakupy, zob. http://www.plastination-products.com/index.php?language=en.

[13] Zdaję sobie sprawę, że użyte przeze mnie określenie „figury" sugeruje, iż na wystawie mamy do czynienia ze sztuką. Takie jest jednak moje stanowisko w tej sprawie.

ze szkolnej klasy, ale także plakaty wyrażające hasła o znaczeniu społecznym, dotyczące na przykład szkodliwości palenia. Na ścianach pojawiały się także cytaty z dzieł powszechnie znanych twórców, między innymi wypowiedź XIV Dalajlamy na temat szczęścia, który uznał, że zdobywamy je w oparciu o własne działania, lub stwierdzenie Seneki na temat życia porównanego do gry, w której liczy się nie jej długość, ale wyjątkowość podejmowanych działań. Obok informacji na temat choroby Altzheimera umieszczono na ścianie list Ronalda Regana, piszącego o swojej chorobie. W części dotyczącej starzenia się organizmu ludzkiego, w wydzielonym pokoju, zaprezentowano cykl zdjęć reportażowych ukazujących starszych ludzi w różnych sytuacjach. Zdjęcia opatrzono komentarzami w rodzaju: optymizm – metoda na długowieczność. Przy jednej z figur pojawiły się na ścianie obrazy impresjonistów, reprodukcje prac Claude'a Moneta i Edgara Degasa (*Japoński most*, *Czesząca się kobieta*), a obok komputerowe symulacje obrazów przedstawiające to, co prawdopodobnie widzieli artyści podczas ich malowania, obaj cierpieli bowiem na choroby oczu. Wszystkie przywołane konteksty wskazują na chęć komplementarnego przedstawienia zagadnień związanych z funkcjonowaniem ludzkiego organizmu. Na wystawie pojawiły się odwołania do niemal wszystkich form aktywności duchowej człowieka: literatury (tu także Franz Kafka), malarstwa (oprócz przywołanych także obraz Giuseppe Arcimbolda z komentarzem: „Jesteś tym, co jesz"), codziennego życia. Przywołano postaci polityka, filozofa, przedstawiciela religii. Takie zorganizowanie przestrzeni wystawowej jest poprawne polityczne i z pewnością stanowi dobre rozwiązanie marketingowe, bo każdy może w takiej mnogości znaleźć coś dla siebie. Takie działania umieszczają ponadto wystawę w szerokim kontekście poznawczym, ukierunkowują ją na cele dydaktyczne i propagandowe, jak promowanie zdrowego stylu życia (tutaj: przekrój płuca palacza w gablotach lub przekrój ciała bardzo otyłego mężczyzny, fragmenty tkanki tłuszczowej). Jednak najsilniejsze zainteresowanie i emocje wzbudziły ciała ludzkie poddane procesowi plastynacji i uformowane na kształt posągów. One także były elementami wystawy, które, moim zdaniem, wyposażono w cechy dzieł sztuki. Eksponatom tym nadano tytuły, co większości z nich przydaje dodatkowych treści. Przy każdym umieszczono także datę, określającą czas jego powstania. Dodatkowo do każdego z eksponatów dołączono popularnonaukowe wyjaśnienie opisujące, niczym w podręczniku anatomii, poszczególne organy lub funkcje organizmu[14]. Wydaje się, że plastynaty w zamierzeniu

[14] Oto przykład: do postaci nazwanej *The balance beam gymnast 2006* dołączono tekst o następującej treści: „dance and balance develop from perfect mental and physical harmony. This plastinate shows the perfect interaction of the muscles just below the skin..." (z własnych notatek).

organizatorów mają stanowić zaledwie ilustrację opisywanych treści o charakterze naukowym, jednak, w moim odczuciu, przemawiają one do odbiorców samodzielnie, mówiąc wiele więcej niż to, co umieszczone w komentarzu. Nie sposób opisać każdej z figur, chociaż każda zasługiwałaby na opis. Przywołam kilka z nich.

Pierwszą figurą, którą zobaczyłam, był stojący mężczyzna. Trzymał w uniesionej ręce skórę, którą z niego zdjęto, i patrzył na nią. Inny eksponat to klęczący mężczyzna, który w wyciągniętych do góry dłoniach trzymał swoje serce. Załączona notatka informowała o pracy mięśni. *The Pedaling Women 2006* to kobieta w pozycji gimnastycznej, która ćwiczy tzw. rowerek. Jej ciało przekrojono wzdłuż na trzy części. W załączonej obok informacji podano, że ten sposób przygotowania eksponatu służy ukazaniu tego, jak organy ciała ludzkiego współpracują ze sobą oraz jak jest ono precyzyjnie „spakowane", tzn. jak wszystko idealnie do siebie przylega, nie pozostawiając pustych miejsc. *Emerging Skeleton 2006* to mężczyzna umieszczony w zamkniętej przestrzeni zbudowanej z przezroczystych ścian. Stoi na piasku, w ręce trzyma prześcieradło, obok niego znajduje się płyta nagrobna. Biblijne nawiązanie narzuca się z oczywistością. *Limber Gymnast with Organs 2006* to mężczyzna, który wykonuje szpagat, opierając się na trzech drewnianych kulach. Rękę ma uniesioną do góry i podtrzymuje nią swoje organy wewnętrzne. Skóra na jego plecach jest uniesiona i ukształtowana na podobieństwo płaszcza, który powiewa na wietrze. Pozycja wygląda na bardzo akrobatyczną. *The Kneeling Lady 2005* to postać kobiety umieszczona na plakatach informujących o wystawie. Ułożenie jej ciała przywodzi na myśl pełen gracji ukłon składany przez tancerki. Zamieszczona obok nota zaczyna się od słów: „There is nothing we can do about time. Every day the mirror shows us its effects". Z tyłu na ścianie zamieszczono słowa Franza Kafki: „Anyone who keeps the ability to see beauty never grows old". Przytoczone komentarze rażą oczywistością i tendencyjnością. Burzą też atmosferę skupienia, która nadbudowuje się wokół figury kobiety. Na wystawie pojawiła się także figura pochylonego, wspartego na lasce, starca – *Walking Elder*.

Opisywana wystawa jest trudna w odbiorze. Figury ludzkich ciał nie zezwalają na chłodną obojętność lub milczące udawanie, że się ich nie widziało. Nie ma tam miejsca ani dla estetycznej kontemplacji, ani dla uczuć religijnych. Kontakt z tymi eksponatami nie miał też dla mnie nic wspólnego ze zmierzającym do obiektywności badaniem naukowym. Plastynaty ludzkich zwłok nie były jedynie preparatami anatomicznymi. Nie wydało mi się możliwe ich bezrefleksyjne oglądanie. Jeżeli potraktujemy te eksponaty jak dzieła sztuki, nie będzie to z pewnością sztuka

czysta, o jakiej w 1925 roku pisał Ortega y Gasset, stwierdzając, że „przedmiot sztuki jest artystyczny dopiero wtedy, kiedy nie jest rzeczywisty”[15]. Realistyczność tych eksponatów została doprowadzona do skrajności[16]. Nie czułam jednak oburzenia w związku z tym, co zaprezentowano[17]. Uznałam to za konsekwentną realizację założeń dotyczących świata, w którym żyjemy. Każdy człowiek ma prawo do wolności, a w jej obszarze mieści się decyzja o oddaniu swojego ciała do dyspozycji naukowców, także tych o zainteresowaniach artystycznych. Ponadto osiągnięcia nauki organizują świat codziennego życia, korzystamy z wiedzy dostarczanej przez naukowców, wyznajemy zasady demokracji. Nie powinna więc dziwić dostępność treści jawnych w świecie nauki. Tym, co razi odbiorców, wydają się być przypuszczalne, naganne moralnie, intencje organizatorów: chęć zarobku, wzbudzenia sensacji, osiągnięcia popularności. Odpowiedzi na to pytanie można jednak udzielać jedynie z większą lub mniejszą dozą prawdopodobieństwa.

Wystawa *Body Worlds & The Cycle of Life* powstała w duchu nowożytnej nauki, dla której pojęcia prawdy, dobra, piękna nie są najważniejsze. Mimo tego w spreparowanych figurach ludzkich ciał dostrzegam, przede wszystkim, piękno i prawdę. Uderza mnie doskonałość ludzkiego organizmu, który zdaje się być już tylko materią – nie duchem – ale w poszukiwaniu tego ducha moje myśli wędrują ku transcendencji i tajemnicy. A te wydają się kryć nawet w tych zakonserwowanych ciałach. I tylko brak mi pewności, czy moje odczucia są uprawnione. Odczuwam też smutek za utraconą jednością, która umożliwiałaby inne rozłożenie akcentów na każdym etapie przygotowań do wystawy, jej prezentacji oraz w dyskusji, która jest wokół niej toczona. I przychodzi mi na koniec na myśl epigramat z *Antologii Palatyńskiej*, który, w kilku wersach, wyraża tradycyjny pogląd na naukę:

[15] J. Ortega y Gasset *Dehumanizacja sztuki* [w:] tegoż *Dehumanizacja sztuki i inne eseje* P. Niklewicz (tł.) Warszawa 1980 s. 284.

[16] Por. uwagi M. Popczyk na temat ekspozycji muzeów naturalnych. M. Popczyk *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych* Kraków 2008.

[17] Tym bardziej, że eksponaty zaprezentowano w zamkniętej, ograniczonej przestrzeni, która umożliwiała spokojną ich obserwację. Czarne ściany w każdej z sal wystawowych nadawały miejscu atmosferę powagi i nie rozpraszały uwagi widzów. Myślę, że moje wrażenia z wystawy *Bodies... The Exhibiotion*, którą zorganizowano w jednej z warszawskich galerii handlowych, mogłyby być odmienne od tutaj prezentowanych.

Wiem, że jestem śmiertelny, jednodniowy. Lecz kiedy
Badam ścisłe tory okrężne gwiazd, już ziemi
Nie dotykam stopami, lecz przy samym Zeusie
Do syta się karmię ambrozją, tym pożywieniem bogów[18].

Dominika Czakon – e-mail: dominika.czakon@gmail.com

[18] Cyt. za: J. Misiek *Sztuka i nauka* [w:] „Estetyka *i Krytyka*" nr 17/18 (2/2009–1/2010) s. 206.

JOANNA JAKUBOWSKA

O KOLORZE I ZNACZENIU

John Gage *Kolor i znaczenie* J. Holzman, A Żakiewicz (tł.) Universitas, Kraków 2010, 319 stron.

Książka Johna Gage'a *Kolor i znaczenie* stanowi próbę zarysowania interdyscyplinarnej metodologii studiów nad kolorem wraz z jej filozoficznymi, kulturoznawczymi, fizjologicznymi, psychologicznymi i fizycznymi konotacjami. Autor podkreśla, że temat znaczenia koloru wymaga pogłębionej analizy empirycznej, a jej bazą ma być sztuka badana kulturowo na przestrzeni dziejów. Podstawą teoretyczną tych studiów jest z kolei fenomenologia zapoczątkowana przez Edmunda Husserla i rozwinięta przez niemieckich psychologów doświadczalnych Gustava Theodora Fechnera, Ewalda Heringa i Wilhelma Wundta.

Badania Gage'a zawierają refleksję na temat aktualnych w danym okresie publikacji teoretycznych dotyczących koloru, jak również podejmują problem relacji teoretycznych rozważań artysty do jego eksperymentów w sztuce i kulturowych czynników odbioru koloru. Analizie zostaje poddana percepcja jako taka, ze szczególnym uwzględnieniem koloru, światłocienia i relacji między poszczególnymi zmysłami, a także problemy estetyczne wynikające ze sposobu pojmowania koloru.

Istotne dla autora są zagadnienia semiotyczne. Eksponuje on historyczno-kulturowe uwarunkowania językowe związanej z kolorem i ich związek z semiotyką emocji. Odnosi się również do problemu synestezji rozumianej jako mimowolny mechanizm psychologiczny, w którym powstają dwa odczucia spowodowane tym samym bodźcem. Analizuje różne przypadki synestezji, zwracając szczególną uwagę na synestezję litera–kolor czy pojęcie–kolor i nawiązując do zdobyczy psychologii,

której debata na temat natury uposażenia zmysłowego i źródła odbioru bodźca rozpoczęła się w XVIII wieku. Synestezja stoi w sprzeczności z doktryną sformułowaną przez Arystotelesa, wedle której każdy z pięciu zmysłów ma swój obszar działania, nie daje też możliwości ustalenia nowej, stałej struktury odbioru bodźców, ponieważ każdy synestetyk łączy odczucia nieco inaczej, można jednak doszukać się związków tych odczuć z uwarunkowaniami kulturowymi. Autor podsumowuje swoje rozważania w sposób następujący: „Historia synestezji sugeruje, że same zmysły, które generalnie uważano za funkcje ciała, nie są od niego wolne, ale w dużej mierze zależą też od uwarunkowań kulturowych". To zdanie jest jednocześnie konkluzją całej książki i wydaje się kwintesencją metodologii obranej przez autora.

W pracy zaakcentowana została dwubiegunowość dotychczasowych studiów nad kolorem, które niezwykle rzadko podejmowane były w sposób całościowy. W ramach badań rozpatrywano zatem problem subiektywnego odbioru wzrokowego i obiektywnego określenia ilościowego bodźca, które owo doznanie wywołuje. Pierwszym aspektem zajmowano się zwykle na gruncie teorii sztuki, drugim – na gruncie nauk ścisłych. Kolor jest jednak subiektywnym rezultatem obiektywnego procesu stymulacji i jako taki winien być podejmowany holistycznie.

W warstwie formalnej książka Gage'a jest zbiorem artykułów i esejów katalogowych, które powstawały w różnym czasie. W pierwszych trzech rozdziałach autor zarysował swe stanowisko metodologiczne, a w następnych rozwinął je w oparciu o analizę dzieł kultury, w tym tekstów z zakresu nauk ścisłych. Należy jednak zauważyć, że jego podstawowym zamiarem było przełamanie hegemoni opracowań dyskursywnych na temat koloru i potraktowanie materiału wizualnego jako równie istotnego w studiach nad kolorem. Znacząca stała się tutaj również płaszczyzna splatania się dwóch systemów semiotycznych.

W pierwszym rozdziale Gage przedstawia kilka przykładów ilustrujących sposób, w jaki badanie koloru w działach sztuki może zostać wzbogacone przez analizę naukową (nawiązując w tym celu m.in. do pracy Izaaka Newtona *Opticks*). Okazuje się, że tacy artyści jak Gorges Seurat, a później także Wassily Kandinsky czy Piet Mondrian, opierali swoje style malarskie na teorii psychofizycznej. Autor analizuje wpływ zmian zachodzących w aparacie percepcyjnym na doznawanie i rozumienie koloru, a także na pracę artystyczną z danym kolorem m.in. na przykładzie twórczości artystycznej Tycjana, Rembrandta i Josepha Turnera. Postuluje on, że zmiany w twórczości tych artystów mogą wiązać się ze zmianami w odbiorze barwy, które są związane ze zmieniającym się wiekiem artystów, schorzeniami wzroku lub zmniejszającą się czułością

widzenia. Konkluzja metodologiczna pierwszego rozdziału brzmiałaby zatem następująco: dopiero poprzez badanie historii odbioru koloru w nawiązaniu do analiz historii sztuki, nauk ścisłych, badań kulturowych i estetycznych możemy pogłębić swoje zrozumienie koloru.

W drugim rozdziale analizie poddane zostały powiązania koloru z językiem jako arbitralnym systemem znaków, który jest funkcją kultury i posiada własną historię. Zarysowane zostały problemy, które wiążą się z ekspresją werbalną koloru, np. niejednoznaczność językowych terminów kolorystycznych, ich symbolicznych konotacji i klasyfikacji. Szczególnie interesujący wydaje mi się paragraf dotyczący problemu psychologicznej reakcji człowieka na kolor. Jest on analizowany na przykładzie eksperymentu Lüschera, gdzie pod znakiem zapytania stawia się źródło percepcyjnego odbioru koloru, a zatem poruszana jest kwestia tego, czy na percepcję koloru wpływ ma przede wszystkim kultura z terminologią i symboliką barw, czy może ich zmysłowy odbiór.

Trzeci rozdział jest swoistym interdyscyplinarnym przeglądem historycznie podejmowanych w literaturze przedmiotu zagadnień, które winny być analizowane na drodze zrozumienia koloru. Są to między innymi kwestie związane z politycznymi konotacjami koloru, ograniczeniami technicznymi, jego ikonografią (wraz z jej nowoczesną interpretacją), problemy związane z czynnikami wpływającymi na sposób widzenia, aż po język samej analizy barw. Wszystkie te zagadnienia, zdaniem autora, powinny zostać wykorzystane w procesie fenomenologicznej analizy dzieł wizualnych uwzględniającej perspektywę koloru. Gage zauważa, że mimo różnych celów i różnorodnej dynamiki nauki ścisłej oraz humanistycznej historia sztuki, której jest on przedstawicielem, powinna korzystać ze zdobyczy wszelkich dyscyplin naukowych, gdyż posłuży to realizacji właściwych jej założeń. W ten sposób kończy się pierwsza, teoretyczna część książki i zaczyna druga, w której autor realizuje swoje założenia teoretyczne na przykładzie dzieł średniowiecznych i prac dotyczących symboliki ówczesnych kolorów, mozaik i historycznych przemian w ich kolorystycznym opisie. Analizy Gage'a oscylują między badaniami porównawczymi nad kulturami dawnej Ameryki a kolorystyką malarstwa weneckiego. Autor nawiązuje do opracowań Williama Blake'a na temat optyki, do badań nad pryzmatem, kolorami spektralnymi, zależnościami między kolorem a kształtem oraz zasadami harmonii i komplementarności. W polu jego zainteresowań mieszczą się historyczne badania nad błękitem, teoretyczne eksperymenty w dziełach Josepha Turnera, Georgesa Seurata, Henriego Matisse'a, jak również analizy znaczenia barwy w twórczości abstrakcyjnej.

Druga część książki mogłaby oczywiście zawsze ulec rozwinięciu z korzyścią dla omawianego problemu, pierwsze trzy rozdziały stanowią bowiem rdzeń teoretyczny, wokół którego rozwija się sieć poszczególnych zagadnień badawczych, dzięki którym główne zagadnienie, w tym wypadku natura koloru, ma podlegać coraz lepszemu zrozumieniu.

Cała praca stanowi zatem przegląd niezwykle interesujących zagadnień zaprezentowanych w interesującej formule badawczej. Wydaje się jednak, że kwestie semiotyczne mogłyby zostać pogłębione o analizę dzieł lingwistów i filozofów, a zagadnienia dotyczące percepcji, choć ciekawie udokumentowane, historycznie i psychologicznie pozbawione są szerokiej analizy konsekwencji płynących z tak przeprowadzonych badań. Ogólnie praca jest warta polecenia kulturoznawcom, filozofom i wszystkim innym przedstawicielom nauk, którzy zainteresowani są proponowaną problematyką. Można ją potraktować jako swoistą całość lub jako zbiór mniej lub bardziej odrębnych esejów.

Joanna Jakubowska – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

KATARZYNA KRZYWIEC

ESTETYKA JAKO POLITYKA

Jacques Rancière *Estetyka jako polityka* J. Kutyła, P. Mościcki (tł.) A. Żmijewski (wstęp) S. Žižek (posłowie) Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, 210 stron.

Na publikację składają się następujące teksty: esej główny zatytułowany *Los obrazów*, wstęp Artura Żmijewskiego *Polityczne gramatyki obrazów*, dwa wywiady z autorem oraz posłowie Slavoja Žižka – *Lekcja Rancière'a*. Książkę ilustrują prace Joanny Rajkowskiej, które stanowią wizualne reprezentacje podejmowanych problemów i zawartych w niej opinii.

Jako że wydanie obfituje w tezy i dociekania estetyczne, postaram się omówić najważniejsze z nich oraz wyjaśnić podstawowe pojęcia używane przez autora. Zasadnicza teza głosi, że sztuka jest polityczna, co oznacza, że nie można oddzielić działania artystycznego od politycznego. Sztuka nie jest osobną dziedziną, usytuowaną obok polityki, lecz jest w nią uwikłana. Polityka, w rozumieniu Rancière'a, to nie tyle sprawowanie władzy czy walka o nią, polityka oznacza podział i rozdział sfery doświadczenia, zabranie głosu w ramach wspólnoty, wprowadzenie do niej tego, co nie było widoczne, uczynienie podmiotem czegoś nowego. Nie oznacza to jednak, że artyści w swych pracach mają poruszać polityczne kwestie, sztuka nie ma przekazywać zaangażowanych i politycznych sensów. Relacja pomiędzy sztuką i polityką jest głębsza. Aby ją wyjaśnić, Rancière wprowadza pojęcie podziału zmysłowości, które rozdziela przestrzeń i czas, miejsca i tożsamości, hałas i mowę. Podział zmysłowości określa układ danych spostrzeżeniowych, które wyznaczają zakres działania i poznania w polu społecznym, zatem reguluje on życie zbiorowe. Sztuka natomiast wkracza w ten podział zmysłowości, wydziela przestrzeń, czas, mowę, pokazuje coś, czego nie można było zobaczyć, potrafi zmienić

język, którym mówi wspólnota, nadać komuś lub czemuś rangę podmiotu. Każda zatem sztuka ma wymiar polityczny, gdyż dokonuje zmian w ramach tego, co w społeczeństwie jest możliwe do zdziałania czy zobaczenia. Jednocześnie autor zauważa, że nie ma określonych i jednych metod politycznego działania sztuki.

Kolejnym zasadniczym punktem rozważań Rancière'a jest omówienie estetycznego porządku sztuki, który pozostaje w ścisłym powiązaniu z wcześniejszymi rozróżnieniami. Estetyczny porządek sztuki pozwala jej na bycie tym, czym jest, na niezależność względem zewnętrznych norm. Polityka w estetycznym porządku sztuki jest określona przez figurę paradoksu, „sztuka jest sztuką, o ile jest również nie-sztuką". Sztuka jest niezależna wówczas, gdy przekracza swój własny porządek, chce być częścią życia społecznego, a jednocześnie pozostać odrębną sferą. Realizacja paradygmatu polityczności sztuki jest możliwa, gdy przekroczy ona granicę dzielącą ją od życia. Zarazem jednak sztuka musi istnieć w ramach form odizolowanych od życia; by móc kwestionować samą siebie, musi być po prostu sztuką. Sprzeczność ta pozwala na wskazanie kolejnych kwestii, które omawia Rancière. Autor zauważa, że sztuka nigdy nie zamknęła się w autonomicznej sferze, nie dotyczyła nigdy tylko samej siebie, inaczej mówiąc, nie istnieje opozycja pomiędzy sztuką dla sztuki a sztuką polityczną, albowiem poprzez to napięcie możliwe jest w ogóle funkcjonowanie sztuki. Rancière chce wykazać również fałszywość podziałów na sztukę modernistyczną i postmodernistyczną. Według niego, nie istnienie zerwanie pomiędzy wymienionymi porządkami, ponieważ omawiana sprzeczność jest obecna w nich obu.

W kolejnych dowodzeniach zaprezentowane zostają myśli o podobnym charakterze. Poruszane kwestie dotyczą między innymi kategorii obrazu. Rancière omawia ich podwójną poetykę, składającą się z malarskości i treści, których nie można traktować osobno. Autor zaznacza jednocześnie, że tak należy patrzeć również na malarstwo przeszłości. Istotnym tematem rozważań jest tu także nieprzedstawialność za pomocą sztuki, nieprzedstawialność tego, co nieludzkie – doświadczenia obozów zagłady. Autor dopatruje się jej w niemożliwości wypowiedzenia jednostkowego doświadczenia. Rozważania doprowadzają do kolejnych sprzeczności. Tym razem powiada się, że aby przedstawić to, co niemożliwe do pomyślenia, trzeba sprawić, ażeby stało się to możliwe do pomyślenia. Logika tego, co nieprzedstawialne, jest zatem utrzymywana za pomocą racjonalizacji, która ją niszczy.

Tekst przepełniony jest szczegółowymi dowodzeniami, które jednak nie kończą się spektakularnymi wnioskami, podsumowaniami, a trzeba je odnaleźć pośród rozważań, co nie ułatwia lektury. Autor korzysta z wielu przykładów czerpanych z całej kultury, literackie cytaty przeplatają się

z logicznymi dociekaniami, jedne i drugie mają taką samą wartość w dowodzeniu. Rancière stara się w ten sposób pokazać, jak kulturowe dyscypliny ze sobą korespondują. Z punktu widzenia czytelnika może to jednak powodować trudności z analizą samego tekstu, ponieważ wywód nie jest jednolity.

Książka jest cenna, zważywszy na aktualność poruszanych kwestii oraz dyskusji toczących się w polskim świecie sztuki, dotyczących zaangażowania sztuki w rzeczywistość społeczną. Głos Rancière'a odwraca myślenie o relacji sztuki z polityką, jest krytyczny wobec szablonowego patrzenia na tę kwestię. Stanowi wyraz niezgody z jednej strony na stwierdzenie, że sztuka ma być sferą autonomiczną, nieuwikłaną w społeczne sprawy, z drugiej na postulat konieczności społecznego zaangażowania artystów. Myślenie estetyka jest bardzo silnie osadzone na analizie samej praktyki artystycznej, wystrzega się utopijnego do niej podejścia, autor postuluje walkę z rynkiem sztuki, tworzenie poza ramami systemu. Należy zauważyć, że polskie wydanie niniejszego dzieła miało miejsce cztery lata temu, a podjęte w nim dyskusje i tematy wciąż są omawiane w niezmienionym natężeniu. Książka nie dała ostatecznej odpowiedzi na pytania o relacje sztuki do rzeczywistości społecznej, zrodziła natomiast nowe pytania. Stała się wskazówką czy azymutem dla kolejnych rozważań, na zupełnie nowych poziomach poszukiwań. Zasługą Rancière'a jest przywrócenie pojęcia estetyki, które w kontekście sztuki współczesnej straciło na znaczeniu i aktualności. Autor umiejętnie wykorzystuje kategorię estetyki do rozwiązywania współcześnie stawianych problemów, dzięki czemu wykazuje także terminologiczną korespondencję pomiędzy różnymi okresami teoretycznej analizy sztuki, co więcej, wykazuje także aktualność samej estetyki.

Katarzyna Krzywiec – e-mail: darlikot@wp.pl

MARCIN LUBECKI

HANNAH ARENDT, MARTIN HEIDEGGER. HISTORIA ZAPISANA W LISTACH

Hannah Arendt, Martin Heidegger. Korespondencja z lat 1925–1975 S. Lisiecka (tł.) Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2010, 372 strony.

W grudniu 2010 roku nakładem Instytutu Wydawniczego Pax ukazała się korespondencja Martina Heideggera z Hannah Arendt. W ręce czytelników oddano tom przygotowany przez Ursulę Ludz, przekładu dokonała Sława Lisiecka, znana z tłumaczeń literatury pięknej i filozoficznej (m.in. *To rzekł Zaratustra* Friedricha Nietzschego, we współpracy ze Zdzisławem Jaskułą, oraz *Objaśnienia do poezji Hölderlina* Martina Heideggera). Warto także odnotować, że konsultantem naukowym tego wydawnictwa był prof. Seweryn Blandzi, znawca filozofii Heideggera i tłumacz jego pism, m.in. autor przekładu *Platona nauki o prawdzie* (*Platons Lehre von der Wahrheit*), rozważania wchodzącego w skład tomu *Znaki drogi* (*Wegmarken*), a także tekstu *Co to jest filozofia?* (*Was ist das – die Philosophie?*) zamieszczonego w monograficznym numerze „Alethei" (1/1990) pt. *Heidegger dzisiaj*.

Na uwagę zasługuje niezwykle staranna realizacja projektu, cenna zwłaszcza dla tych czytelników, którzy historią współczesnej filozofii i życiorysami prezentowanych myślicieli interesują się w sposób szczególny. Obszerny aneks z objaśnieniami do dokumentów zajmuje aż sto stron, natomiast próby poetyckie Arendt i Heideggera podane są w wersji dwujęzycznej (w przypisach po niemiecku). W edycji uwzględniono dodatkowo wykaz wzmiankowanych dzieł (wraz ze wskazaniem wydania polskiego) oraz chronologiczne zestawienie dokumentów z komentarzem na temat ich typu i pochodzenia.

Korespondencja Arendt/Heidegger obejmuje z przerwami lata 1925--1975. Najdłuższy, kilkunastoletni okres milczenia to czas od przełomu 1932/1933 do roku 1950. Zerwanie to jest niezwykle znaczące, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę z jednej strony żydowskie pochodzenie Hannah Arendt, z drugiej zaś szeroko komentowane i budzące kontrowersje narodowosocjalistyczne zaangażowanie Heideggera z początku lat trzydziestych. Dość długą przerwę odnotowujemy także w latach sześćdziesiątych. W przeważającej części historię tej znajomości obserwujemy z perspektywy tylko jednej strony. Dotyczy to zwłaszcza intymnych początków ich związku, czyli lat dwudziestych, zachowały się bowiem nieliczne listy Arendt z tego okresu. Czytelnik ma za to wgląd w powojenne listy filozofki, w tym także w korespondencję z Elfride Heidegger (żoną Heideggera).

Opinia publiczna dowiedziała się o korespondencji tych dwóch wybitnych postaci XX-wiecznej filozofii w latach osiemdziesiątych, po opublikowaniu przez Elisabeth Young-Bruehl biografii Hannah Arendt. Były tam jednak zaledwie wzmianki na ten temat. Decyzja o upublicznieniu listów, wsparta przez Lotte Köhler oraz syna Martina Heideggera, Hermanna, uległa przyspieszeniu w wyniku nieporozumień, plotek i domysłów, które pojawiły po lekturze książki Elżbiety Ettinger pt. *Hannah Arendt, Martin Heidegger* (wyd. pol., Znak, Kraków 1998). Sens publikacji epistolarnych zbiorów Niemieckiego Archiwum Literackiego w Marbach oraz Hannah Arendt Papers w Waszyngtonie stał się oczywisty i nieodzowny.

Redaktorka wydania niemieckiego w posłowiu do korespondencji wskazuje na złożoność relacji, jakie łączyły Arendt i Heideggera, oraz ich wieloetapowość. Wyróżnia ona trzy okresy: pierwszy, do którego mamy dostęp za sprawą listów pisanych od roku 1925, jest czasem wzajemnej fascynacji zarówno intelektualnej, jak i intymnej. Bez wątpienia mamy przed sobą zapis rodzącej się i rozkwitającej więzi. W liście z 21 lutego 1925 roku Heidegger pisze:

> Kochana Hannah!
>
> Dlaczego miłość przewyższa bogactwem wszelkie miary innych ludzkich możliwości, a dla dotkniętych nią osób jest słodkim brzemieniem? Przemieniamy się bowiem w to, co kochamy, choć przecież pozostajemy sobą. Pragniemy podziękować ukochanej osobie, a nie znajdujemy niczego, co mogłoby być zadośćuczynieniem.

> Możemy dziękować wyłącznie samymi sobą. Miłość przeobraża wdzięczność w wierność sobie i w bezwarunkową wiarę w drugą osobę. Tak oto miłość stale potęguje swoją najbardziej swoistą tajemnicę (...)[1].

Podobne fragmenty znaleźć można co rusz na kartach niniejszego tomu. Heidegger w znamiennie filozoficznym stylu (w roku 1927 ukaże się *Sein und Zeit*) opisuje własne jestestwo w jego bezgranicznym i otwartym byciu ku ukochanej osobie. Niespotykany język, pełen specyficznych zwrotów i neologizmów, wprowadza w tę korespondencję dodatkową nutę tajemniczości. Emocje splatają się z hermetycznym językiem filozoficznej refleksji. 1 maja 1925 roku Heidegger pisze do Arendt:

> Najdroższa!
>
> Czy miłość mogłaby być wielką wiarą, która wraz z nią intonuje się w duszy, gdyby to nie jej właśnie zostało powierzone, by czekała i strzegła? Ta możność czekania ku temu, co ukochane, jest najcudowniejsza, w niej bowiem właśnie to, co ukochane, jest «obecnością».
> Z tą wiarą pozwól mi mieszkać w samej głębi i czystości Twojej duszy (...)[2].

Nie będzie zaskoczeniem dla czytelników tekstów filozoficznych Heideggera wyraźna afirmacja nieskażonego świata przyrody, świata, który nie poddaje się ludzkim rachunkom, nie jest „zestawem", do którego dostawia się produkty stechnicyzowanego myślenia, lecz cichą i „wyzwalającą" przestrzenią możliwości. Listy filozofa z owego wczesnego okresu znajomości przepełnia intymna bliskość duchowa z ukochaną osobą i naturą, czego przykład znajdujemy w notce z 21 marca 1925 roku:

> Kochana Hannah!
>
> Tu w górach nastała wspaniała zima, odbyłem więc cudowne i odświeżające przejażdżki.
> (...) Częstokroć chciałbym, abyś i Ty wypoczywała tak wspaniale, jak ja tutaj na górze. Samotność szczytów górskich, spokojny tryb życia górali, pierwotna bliskość słońca, wiatru i nieba, prostota śladu pozostawionego na rozległym stoku, ukrytego pod głębokim śniegiem (...).
> Tutaj jest ojczyzna czystej radości. Nie potrzeba tu niczego «ciekawego», a praca przebiega w rytm równomiernych, dalekich uderzeń drwala w górskim lesie[3].

---

[1] *Hannah Arendt, Martin Heidegger. Korespondencja z lat 1925–1975* S. Lisiecka (tł.) Warszawa 2010 s. 14.

[2] Tamże, s. 26.

[3] Tamże, s. 17.

W latach trzydziestych następuje istotny zwrot w stosunkach Arendt/Heidegger. Wieloletnia przerwa w wymianie korespondencji ma podłoże przede wszystkim polityczne. Heidegger pod hasłem przebudowy niemieckiego uniwersytetu angażuje się w działania narodowych socjalistów, czego kulminacją jest objęcie w kwietniu 1933 roku funkcji rektora Uniwersytetu we Fryburgu. Z funkcji tej rezygnuje jednak w roku 1934, z perspektywy czasu określając owo zaangażowanie jako największy swój błąd. Losy Hannah Arendt w tych latach są równie burzliwe, choć kształtują się zupełnie inaczej. Filozofka, z pochodzenia Żydówka, działa w żydowskich organizacjach charytatywnych, w 1933 roku zostaje na krótko uwięziona, a po odzyskaniu wolności, rozczarowana postawą środowisk inteligenckich, nielegalnie wyjeżdża z Niemiec, osiadając najpierw we Francji, a następnie w Stanach Zjednoczonych.

Ostatni list przed przerwą, trwającą do początku lat pięćdziesiątych, pochodzi z przełomu 1932/1933. Heidegger tłumaczy w nim swoje poczynania, stanowczo odrzucając wysunięte zapewne przez Arendt zarzuty o antysemityzm (stosownego listu na ten temat nie zamieszczono w zbiorze, najpewniej więc się nie zachował). Filozof wspomina o usuwaniu się w cień, pisze, iż jego praca „spotkała się z przygnębiającym nieporozumieniem”[4]. Wraz z tym listem korespondencja urywa się. Tymczasem Heidegger obejmuje stanowisko rektora, wygłaszając słynną mowę pt. *Samoutwierdzenie się niemieckiego uniwersytetu* (*Die Selbstbehauptung der deutschen Universität*). Do aktywności z tego okresu wracał będzie niezwykle rzadko, stąd też istotny wgląd w motywacje i ocenę tamtych działań daje wywiad udzielony „Der Spiegel” 31 maja 1976 roku[5].

Dość powiedzieć, że wydarzenia z lat trzydziestych zaważyły nie tylko na przyjaźni z Hannah Arendt. Zerwane zostały również kontakty Heideggera z Karlem Jaspersem i Edmundem Husserlem, wieloletnim jego przyjacielem i nauczycielem myślenia fenomenologicznego. To właśnie Husserlowi poświęca Heidegger we wczesnym okresie swoje liczne studia uniwersyteckie, dedykuje mu *Bycie i czas*, a w 1928 roku przejmuje po nim katedrę we Fryburgu Bryzgowijskim. Emerytowany Husserl prowadzi zajęcia na uniwersytecie do roku 1933, do czasu nasilenia się antysemickich, narodowosocjalistycznych nastrojów, co niestety

[4] Tamże, s. 57.

[5] Uważny czytelnik znajdzie jednak w listach Heideggera wyraźne wzmianki na temat tego czasu i stosunku filozofa do owych tragicznych wydarzeń XX-wiecznej historii. 6 maja 1950 roku Heidegger pisze do Arendt: „(...) na przełomie lat 1937/1938 ponownie trafił mnie cios, kiedy uświadomiłem sobie katastrofę Niemiec”. W podobnie jednoznacznym tonie pisze Heidegger do Jaspersa w liście z 5 lipca 1949 roku. Tamże, s. 88; *Martin Heidegger, Karl Jaspers. Korespondencja 1920–1963* C. Wodziński (tł.) Klasyka Filozofii Niemieckiej, Toruń 2000 s. 156–157.

zbiega się z objęciem przez Heideggera stanowiska rektora. Wydarzenia z tego okresu sprawiają, że rodzina Husserlów (zarówno Husserl, jak i jego żona, Malvine, byli pochodzenia żydowskiego) zrywa wszelkie kontakty z Martinem i Elfride Heidegger.

Rozkwit i usankcjonowanie idei narodowosocjalistycznych to również trudny czas dla przyjaźni Heideggera z Jaspersem, o czym świadczy zachowana korespondencja z lat 1920–1963. Także tutaj, jak w przypadku kontaktów z Arendt, następuje dłuższa przerwa, trwająca od lat trzydziestych do schyłku lat czterdziestych. W międzyczasie rodzina Jaspersów, z uwagi na żydowskie korzenie Gertrud, żony Karla Jaspersa, stara się opuścić Niemcy, udaje się to jednak dopiero po wojnie. Jaspersowie w 1948 roku przenoszą się do Bazylei.

Okres II wojny światowej, ale także lata powojenne są czasem milczenia. Co interesujące, w obydwu przypadkach nie przerywa go Heidegger. Jaspers pisze do niego w roku 1942, kończąc list słowami: „z serdecznymi pozdrowieniami z odległej przeszłości”[6]. Kolejny list, datowany na 1 marca 1948 roku, również wychodzi spod pióra Jaspersa. Pisany jest jeszcze w Heidelbergu, w Niemczech. Kolejny, z lutego 1949 roku, wysłany jest ze Szwajcarii, która stała się dla rodziny Jaspersów nową ojczyzną[7].

Również korespondencja z Hannah Arendt nie odżywa za sprawą Heideggera, choć pierwszy list z roku 1950 zamieszczony w niniejszym tomie podpisany jest jego nazwiskiem. Jak podaje Ursula Ludz, to właśnie filozofka postanawia w lutym tego roku przerwać długi okres mil-

[6] Tamże, s. 149.

[7] Znamienne są fragmenty, w których Jaspers zarzuca Heideggerowi długi okres milczenia: „W 1945 roku oczekiwałem od Pana jakiegoś wyjaśnienia – czekałem – wydawało mi się, że inicjatywa z mojej strony zniszczyłaby wszystko, co było wtedy możliwe. (...) Bezmierna żałoba od 1933 roku i obecny stan, w którym moja niemiecka dusza coraz bardziej cierpi, nie połączyły nas, ale milcząco rozdzieliły. Potworność, która jest czymś całkiem innym niż tylko polityką, przez długie lata, oznaczające dla mnie potępienie i zagrożenie życia, nie dopuściła, by padły między nami odpowiednie słowa. (...) Ciemność, jeżeli nie wydarzy się między nami nic nadzwyczajnego, pozostanie przesłanką, która nie przeszkadza, byśmy w filozofowaniu, a może i w sprawach prywatnych, zamienili czasem słowo”. W liście Heideggera z 5 lipca 1949 roku znajdujemy cenne słowa wyjaśnienia: „Przez te wszystkie lata byłem pewien, że związki między punktami ciężkości naszej myślowej egzystencji pozostały niezachwiane. Nie znalazłem jednak drogi do dialogu. Od wiosny 1934, kiedy przeszedłem do opozycji i wewnętrznie odsunąłem się również od istoty uniwersytetu, było to dla mnie jeszcze trudniejsze: albowiem bezradność wzrastała. Ten, kto osobiście nie doświadczył losu, który dzielił Pan ze swoją małżonką, nie wie, o co chodzi. (...) Rozprawa z niemieckim nieszczęściem i jego uwikłaniem w nowożytne dzieje zabierze resztę naszego życia!”. Tamże, s. 152–153, 156.

czenia. Podczas swej podróży do Europy spotyka się między innymi z Heideggerem. W tym też czasie rozpoczyna się drugi, wyodrębniony przez redaktorkę tomu, okres ich znajomości: miłość przeradza się w nadszarpniętą brzemieniem historii przyjaźń, ale także intelektualny związek dwóch ukształtowanych już, wybitnych postaci współczesnej filozofii. Z listów Heideggera dowiadujemy się, że w historię tej znajomości wtajemniczona zostaje także jego żona, Elfride:

> Droga Hannah!
>
> Lekkie światło poranka, gdy wyszłaś, pozostało w mojej izbie. Żona wcześniej je przyzwała. Ty pomogłaś je wnieść. Twoje «być może» było odpowiadającym i wyzwalającym promieniem. Jednakże w jasność tego porannego światła wkroczyła *moja* wina przemilczenia. I będzie trwać (...).
> (...) Nadeszła jednak chwila, kiedy to ciężkie zaniedbanie zostało nadrobione i zapanowała ożywcza harmonia, która pozwala zdobyć o sobie nawzajem prawdziwą wiedzę (...)[8].

Odtąd Hannah Arendt i Elfride Heidegger nie tylko przekazują sobie nawzajem pozdrowienia, ale i niekiedy ze sobą korespondują (poruszając jednak zagadnienia mniej intymne, na przykład związane ze sprzedażą rękopisu *Bycia i czasu*). Listy Heideggera i Arendt naznaczone są w tych latach radością odzyskanej przyjaźni i intensywnością filozoficznej dyskusji. Obydwoje z dużym zainteresowaniem odnoszą się do swojej pracy intelektualnej, choć Heideggerowi prawdziwe wgłębienie się w filozoficzną refleksję Arendt utrudnia bariera językowa. Niemniej jednak, na kartach kolejnych listów od niego znaleźć można wyraźne znaki tego, że praca dawnej uczennicy nie jest mu obojętna. 12 kwietnia 1968 roku pisze: „Widziałem w czasopiśmie «Merkur», ale na razie pobieżnie, że masz ważne rzeczy do powiedzenia”[9]. Z listów dowiadujemy się także o pośrednim zaangażowaniu Arendt w przekłady *Bycia i czasu* na język angielski – jej komentarze do tłumaczenia Edwarda Robinsona okazują się niezwykle cenne.

Po kolejnej dekadzie wyciszenia (1955–1965), związanego w pewnej mierze z napięciami w relacjach Hannah Arendt z Elfride Heidegger oraz Martina Heideggera z Jaspersem, następuje – jak pisze Lodz – trzeci etap świetności ich związku: jesień, czas dojrzałości i pojednania. Również w tych latach uwagę zwraca atmosfera przyjacielskiej życzliwości i ciekawość wzajemnych poszukiwań intelektualnych. Lata dwudzieste

[8] *Hannah Arendt, Martin Heidegger*... wyd. cyt. s. 61–62.
[9] Tamże, s. 142.

to m.in. relacje z lektury *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna, *Hyperiona* Friedricha Hölderlina, *Włóczęgów* Knuta Hamsuna. W okresie późniejszym pojawiają się wprawdzie zewnętrzne inspiracje: Franz Kafka, Herman Melville, ale punktem ciężkości stają się teksty własne, głównie autorstwa Heideggera[10]. Fakt to niezwykle istotny i wielce kłopotliwy dla tłumaczki, wymaga bowiem niebywałej precyzji i znajomości Heideggerowskiego stylu. Lisiecka zastosowała w niniejszym tomie terminologię wypracowaną przez ostatnie dziesięciolecia między innymi przez Bogdana Barana i Janusza Mizerę, dwóch głównych tłumaczy Heideggera na język polski[11]. Translatorska spójność jest tu niewątpliwym atutem. Sprawia, że lektura listów wzbogaca znawcę filozofii o interesujący go kontekst, czasem zaś dzięki ich odczytaniu możliwe jest poszerzenie pola poszukiwań badawczych. Z kolei dla niefilozofa terminologiczna spójność jest gwarancją przejrzystości i łatwości w odbiorze tekstu. Tak czy inaczej, znaleźć można w korespondencji Arendt/Heidegger dobrze znane i utrwalone w kręgu heideggerystów terminy, takie jak jestestwo (*Dasein*), wydarzanie (*Ereignis*), zestaw (*Gestell*).

Trzy wyodrębnione i omówione tu okresy to *spojrzenie*, *ponowne spojrzenie* i *jesień*, przerwana nieodległą śmiercią obojga filozofów (Arendt umiera 4 grudnia 1975 roku, Heidegger kilka miesięcy później – 26 maja 1976 roku). Taka też jest struktura prezentowanego tomu. Znajduje się w nim ponadto cenny aneks z dodatkowymi tekstami i objaśnieniami do zamieszczonych dokumentów oraz posłowie redaktorki wydania niemieckiego. Niezwykle interesującym „dodatkiem" są także próby poetyckie Arendt i Heideggera – wiersze, które w sposób szczególny pozwalają dostrzec ich duchową bliskość oraz istotę filozoficznego namysłu. Dochodzi w nich do głosu znacząca w refleksji Heideggera „poetyckość myślenia". W *Aus der Erfahrung des Denkens* pisze on: „Śpiew

[10] Jest to jeden z zarzutów wysuwanych wobec Heideggera, który uwidacznia się w listach Arendt do Jaspersa. Zwraca na to uwagę m.in. Julia Kristeva w biografii *Geniusz kobiecy. Hannah Arendt* J. Levin (tł.) Warszawa 2007.

[11] B. Baran przełożył na język polski wczesne prace Heideggera: *Bycie i czas* oraz *Podstawowe problemy fenomenologii*, jest także wraz z J. Mizerą współtłumaczem *Przyczynków do filozofii (Z wydarzania)*. Z kolei J. Mizera jest autorem przekładów pism późniejszych: *Technika i zwrot*, *Wyzwolenie*, *Odczyty i rozprawy*, *Co zwie się myśleniem?*, *Identyczność i różnica*, *Pytanie o rzecz*, *Rozmowy na polnej drodze*, a także tłumaczem tekstów zamieszczonych w zbiorach *Drogi lasu*, *Znaki drogi*, *Ku rzeczy myślenia*. Obydwaj badacze są także autorami prac monograficznych poświęconych filozofii Heideggera. B. Baran napisał *Sagę Heideggera*, która nieco zmieniona ukazała się pod tytułem *Heidegger i powszechna demobilizacja*, z kolei J. Mizera jest autorem książki *W stronę filozofii niemetafizycznej. Martina Heideggera droga do innego myślenia*.

i myślenie są bliźniaczymi pniami poetyzowania”[12]. Z kolei w tekście *„Czym jest metafizyka?” Posłowie* (*Nachwort zu „Was ist Metaphysik?”*) czytamy o poetach i filozofach, że „blisko mieszkają na otchłanią przedzielonych górach”[13]. Ma się wrażenie, że słowa te, zwłaszcza z perspektywy lat, tak samo odnoszą się do filozofa i poety, jak i do Hannah Arendt i Martina Heideggera.

Marcin Lubecki – e-mail: marcinlubecki@interia.eu

[12] M. Heidegger * * * *Gdy światło wieczoru...* G. Sowinski (tł.) „Koniec Wieku” nr 4 b.r. s. 22.

[13] Tenże *„Czym jest metafizyka?” Posłowie* K. Wolicki (tł.) [w:] tegoż *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane* Warszawa 1977 s. 56.

KATARZYNA MIGDAŁ

NIEDOKONANA PODRÓŻ. KINO DROGI WIMA WENDERSA

Fałszywy ruch (*Falsche Bewegung*) W. Wenders (reż.) RFN 1975. Polskie wydanie DVD: *Wim Wenders. Kolekcja filmów 1973–1977* Monolith Video 2007.

Wim Wenders należy niewątpliwie do klasyków kina europejskiego. Miano wybitnego reżysera zyskał w latach siedemdziesiątych. W tym czasie nakręcił między innymi słynny tryptyk kina drogi, który kilka lat temu został udostępniony na płytach DVD i przypomniany polskiemu widzowi. Drugą jego część stanowi omawiany tu film.

Główny bohater, młody mężczyzna o imieniu Wilhelm, opuszcza rodzinny dom i wyrusza w podróż do Bonn. Przemierza pociągiem Niemcy, poznaje interesujących ludzi. Za decyzją o wyprawie stoi chęć odnalezienia motywacji do pracy twórczej. W warstwie fabularnej obraz Wendersa stanowi kino drogi, ale szybko przekonujemy się, że tocząca się na naszych oczach opowieść jest w zasadzie pretekstem do podjęcia fundamentalnych dla XX-wiecznej kultury niemieckiej problemów. Wenders zadaje bowiem niemieckiej tradycji humanistycznej niewygodne pytania, porusza istotne polityczne kwestie.

Reżyser kieruje naszą uwagę na interpretacyjnie głębsze pokłady swego dzieła. Spectrum zawartych w filmie kulturowych odniesień pozwala postrzegać *Fałszywy ruch* jako szeroko zakrojony komentarz do niemieckiej, a także europejskiej historii w jej wymiarze filozoficzno-antropologicznym.

Słowa, które wypowiada do Wilhelma jedna z bohaterek, Therese Farner, można uczynić interpretacyjnym kluczem do filmu. Kobieta mówi: „Jeszcze przed chwilą twój zarost mnie drapał, a ty dyszałeś mi

na ramieniu. A teraz robisz taką poważną minę. Twoja poważna mina jest śmieszna". Jest w nich zawarta krytyka XX-wiecznej kultury niemieckiej. Tradycję metafizyczną i ufundowaną na niej kulturę charakteryzuje oczyszczony, po wielokroć przefiltrowany dyskurs. Zdaniem filozofów ponowoczesnych, zamknięta struktura i leżąca u jej podstaw systematyczna myśl radykalnie odrzucają to, co w człowieku instynktowne, zwierzęce, naturalne, barbarzyńskie, a jednak nieuniknione. Odrzucają wobec tego nie tylko ludzką cielesność, zmysłowość, ale i emocjonalność, zastępując je językiem pojęć czystych, abstrakcyjnych, oderwanych od meandrów psychiki czy różnorodności życiowej materii.

Okazuje się, że erudycyjny język niemieckiej humanistyki nie potrafi sprostać opisowi ludzkich przeżyć czy osobistych doświadczeń. Jest on narzędziem wyspecjalizowanych dyscyplin naukowych, takich jak filozofia czy psychologia. Bohaterowie posługują się nim, by opowiedzieć na przykład swoje marzenia senne, ale nie potrafią za jego pomocą wyrazić uczuć i myśli.

Kamera jest prowadzona wolno, spokojnie rejestruje bardzo szeroki obraz, utrwala pejzaże niespiesznie i z dużej odległości. Takie ujęcia sygnalizują dystans, na który zdobywa się nowożytna kultura europejska, by opisać najmniejsze przejawy życia. Jest to dystans, który uniemożliwia wejście w świat egzystencji. Kamera wznosi się wysoko, a tym samym oddala się od życia do tego stopnia, że nie może już wiernie go opisywać. Z bliska przestrzeń ulega rozmyciu, zostaje rozczłonkowana na wiele elementów, których ważności nie sposób ustalić, z oddali zaś wydaje się skończona, czysta, uporządkowana, zatem racjonalna.

Wenders umieszcza w swym filmie bohaterów, którzy żyli w czasach Trzeciej Rzeszy i byli zakładnikami ideologii nazistowskiej. Okazuje się, że Niemcy wypełnione są cieniami przeszłości. W publicznych przestrzeniach pojawiają się ludzie, którzy brali udział w strasznej rzezi. Historia, która domaga się podjęcia, zawiera się w poszczególnych losach, przypisanych im historiach, ale by ją podjąć – wyrokuje reżyser – trzeba przebić twardy pancerz narzucony przez niełatwą, bardzo obciążoną pamięć.

Tradycyjny dyskurs filozofii i kultury niemieckiej nie znajduje języka, by to trudne doświadczenie wypowiedzieć: pozostają tylko oderwane od szerszego kontekstu prywatne miłości (o których próbuje pisać Wilhelm), niedostrzeżone i pomijane ślady przeszłości. Mamy u Wendersa do czynienia z zakrojoną krytyką tradycji niemieckiej. Odpowiada ona dążeniom intelektualistów w powojennych Niemczech. W filmie dokonuje się zatem odpominanie historii przez pokolenia, które bezpośrednio nie doświadczyły wojny, ale na których niewątpliwie odcisnęła ona piętno. Dla ludzi urodzonych w powojennych Niemczech abstrakcyjny, teore-

tyczny język humanistyki, sztuki czy filozofii okazuje się bezużyteczny. Przeszkadza w codziennej egzystencji, czyni ją nierzeczywistą, zafałszowuje również sztukę.

Bohater Wendersa – rozczytany w klasyce Wilhelm – podąża tropem afirmacji XIX-wiecznej kultury. Nie jest on w stanie podjąć wymiany myśli czy doświadczeń z ludźmi, których spotyka. Zamiast tego wchodzi z nimi w płytkie związki. Poznany w pociągu starzec chce opowiedzieć Wilhelmowi swoją historię, tymczasem on nie tylko nie słucha mężczyzny, który „zabijał i ratował Żydów", ale symbolicznie odwraca się od trudnej historii Niemiec. Przegania starca, nie daje mu szansy na pozostawianie świadectwa, nie daje jej także sobie: nie podejmuje się trudnej rozmowy z przeszłością.

Wenders zadaje w swym filmie pytanie o możliwość sztuki po Holokauście. Milczenie – zdaje się mówić – to zamknięcie, impas, który człowiek musi przekroczyć, jeśli chce partycypować w kulturze. Może się to odbyć w dwojaki sposób: poprzez podjęcie wątków historii w celu ich opisania lub poprzez polemikę z tradycją i historią. W każdym razie nie może się to dokonać za sprawą ucieczki. Sztuka – sugeruje reżyser – musi być zaangażowana, musi porzucić to, co utrudnia kontakt z konkretnym środowiskiem. Czysty, uporządkowany język, którym bohaterowie filmu się posługują, przywodzi na myśl czystość filozoficznej spekulacji, zamkniętość i sterylność systemów metafizycznych, tym samym wywołuje skojarzenia z porządkiem, który miał zapanować w Trzeciej Rzeszy.

Historią nie interesuje się również kobieta, z którą Wilhelm nawiązuje bliższą relację. Aktorka Therese Farner to postać reprezentująca autentyczną stronę egzystencji. Jest spośród wszystkich bohaterów najbardziej zatopiona we współczesności, ale też niczego poza nią nie potrafi dostrzec. Teraźniejszość, którą uosabia Therese, nie pociąga jednak Wilhelma. Oboje nie mają dostępu do przeszłości. Kobieta opowiada wymyślony sen, przyznaje się, że nie rozumnie sztuk, w których gra, że ledwie udaje się jej zbliżyć do emocji swych postaci. Potrafi jedynie powtarzać, a jako artystka pragnęłaby czegoś więcej.

Historia domaga się namysłu. Kultura w obliczu przeszłych wydarzeń powinna zmieniać swój kod – język dyskursu. Owo rozkodowanie jest możliwe, jak pokazuje Wenders, w każdym momencie, jeśli tylko porzuci się uciskający gorset języka tradycji. Postać, która niewątpliwie tego gorsetu jest pozbawiona, to Bernhard Landau, poeta przyłączający się do grupy skupionej wokół Wilhelma. Landau jest bohaterem stworzonym na zasadzie kontrastu: w przeciwieństwie do Wilhelma poszukuje kontaktu z ludźmi, podejmuje trud tłumaczenia i ponownego odczytywania świata, ale co najważniejsze, nie czyni tego w oderwaniu od tradycji, lecz w dialogu z nią – poddaje ją krytyce, jednocześnie zmieniając jej

oblicze. Napisany przez niego wiersz jest przykładem nowego i bezpretensjonalnego języka, który mówi o tym, co bolesne. Bogactwo i jego moc skonfrontowane z mową Wilhelma porażają świeżością. Jest to język, w którym chciałoby się pozostać, tymczasem poeta jako pierwszy opuszcza grupę Wilhelma.

Fałszywym ruchem okazuje się zatem cała podróż, której podejmuje się główny bohater. Jest to bowiem podróż pozorna. Widzimy jego egocentryczne notatki – płytkie, bezbarwne, zawieszone w próżni. Symbolicznie przedstawia się w tym kontekście następująca scena: bohater, by pisać swój dziennik, wyciera długopis z krwi człowieka, który przeżył wojnę, gospodarza zrujnowanego zamku. Jesteśmy zatem świadkami fałszywości dwóch historii: tej, którą Wilhelm pisze, i tej, którą tworzy za sprawą swej podróży. Fałszywym ruchem jest jego wędrówka – nieudana próba rozpoczęcia nowego etapu w życiu. I chociaż okoliczności się zmieniają, choć pojawiają się nowe sytuacje, bohater nie dostrzega ich znaczenia, pozostaje zamknięty w świecie tradycji i klasyki, z którymi obcuje za sprawą książek. Zatem obrana droga i zmiana, której się spodziewamy, nie dokonuje się. Wybita w pierwszych sekwencjach filmu szyba, zwiastująca początek czegoś nowego, także okazuje się mylącym tropem.

Katarzyna Migdał – e-mail: kasmilu@gmail.com

TOMASZ MISIAK

PRZYPADEK DŹWIĘKU, DŹWIĘK PRZYPADKU

Jerzy Luty *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku* Oficyna Wydawnicza ATUT Wrocław 2011, 284 strony.

John Cage należy bez wątpienia do najwybitniejszych oraz najbardziej wpływowych kompozytorów XX stulecia. Do inspiracji jego twórczością oraz myślą nadal przyznaje się wielu artystów młodego pokolenia. Preparując fortepian, Cage zwrócił uwagę na nowe możliwości brzmieniowe klasycznego instrumentarium i wzniecił niespotykaną wcześniej wrażliwość sonorystyczną. Za sprawą wykorzystywania rozmaitych urządzeń elektronicznych artysta zapoczątkował rozkwit muzyki elektroakustycznej. Skupiając uwagę na przypadku, uruchomił on szereg poszukiwań w zakresie aleatoryzmu. Wreszcie, korzystając z wszelkich dostępnych dźwięków, doprowadził do estetycznej nobilitacji szumu oraz sproblematyzował doznanie ciszy. A przecież muzyka to tylko część jego wieloaspektowej twórczości.

W kontekście tak bogatego dorobku dziwna wydaje się znikoma ilość monografii badających postawę artystyczną Cage'a. Przez długi czas polski czytelnik musiał ograniczyć się do książki Jerzego Kutnika *John Cage: przypadek paradoksalny*, więcej wiadomości czerpiąc z pojedynczych artykułów, rzadziej rozdziałów prac poświęconych także innej problematyce. Książka Jerzego Lutego zasługuje na uwagę chociażby dlatego, że rozpoczyna teoretyczny dyskurs o Cage'u w Polsce.

Badacz postawił sobie trudne zadanie, zmierzające do gruntownej rekonstrukcji „nadbudowy filozoficznej i estetycznej, tworzącej konceptualną zawartość twórczości autora *Silence*"[1]. Zadanie to trudne, ponie-

[1] J. Luty *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku* Wrocław 2011 s. 9.

waż zestaw wpływów, do których przyznawał się Cage, jest tak różnorodny, iż wymaga specyficznego nastawienia od badacza próbującego zrozumieć i zaktualizować postawę kompozytora. Badanie jego dorobku wymaga porzucenia standardowych sposobów opisu i narzędzi porządkujących daną problematykę. Z natury antysystemowa, otwarta, pełna niedopowiedzeń i metafor działalność amerykańskiego artysty opiera się wszelkim tendencjom systematyzującym. Aby pisać o Cage'u, potrzebna jest zatem spora doza „teoretycznej odwagi", która będzie w stanie stawić czoła paradoksom, a niekiedy nawet paroksyzmom nietłumionej energii artysty. Luty zdaje sobie z tego sprawę: „pisząc o Cage'u, natrafiamy na wiele trudności o charakterze terminologicznym. Jak bowiem określić w sposób zwięzły, niepowodujący niedomówień pisarza, kompozytora, nauczyciela, krytyka muzycznego i społecznego, poetę, malarza, anarchistę, mówcę, animatora wydarzeń kulturalnych, mikologa i nowojorczyka w jednej osobie?"[2].

Książka rozpoczyna się od zarysowania najważniejszych przemian dokonujących się na gruncie estetyki filozoficznej. To zasadny punkt wyjścia, albowiem wskazanie newralgicznych momentów zachodniej estetyki pozwala na głębsze zrozumienie późniejszych, anarchizujących tendencji w twórczości Cage'a. W kontekście tych historycznych przywołań autor zwraca uwagę na związek postawy omawianego artysty z założeniami teoretycznymi Johna Deweya, które można potraktować jako źródło samoświadomości artystycznej wielu pokoleń artystów. Sam Cage jawi się tu jako „kontynuator Deweya, realizator jego koncepcji, stanowiących teoretyczne podwaliny dzieł neoawangardy"[3].

Omawiając indywidualne rysy estetyki i praktyki artystycznej Cage'a, Luty zwraca szczególną uwagę na zależność kształtowania się oryginalnej postawy artysty od dokonań Arnolda Schönberga – mistrza, który zarazem wzniecił w Cage'u określoną wrażliwość muzyczną, jak i, w późniejszym okresie, stał się swoistym motorem napędowym przemian kompozytora, które ostatecznie doprowadziły go do wypracowania własnej postawy artystycznej. Autor zauważa, że „dla Cage'a, początkującego kompozytora, współpraca z Schönbergiem była bezcenną okazją do kontaktu z absolutnym muzycznym Olimpem, z Muzyką przez duże 'M', czego zresztą miał on pełną świadomość"[4]. Z drugiej strony niemożliwość sprostania przez Cage'a wyraźnej wizji Schönberga pozwoliła na poszukiwania nowych form wyrazu, które byłyby w stanie spełnić oczekiwania młodego wówczas, nastawionego na eksperymentowanie, adepta muzyki.

[2] Tamże, s. 145.
[3] Tamże, s. 20.
[4] Tamże, s. 66.

W dalszych partiach książki autor skupia się na prezentacji nowych sposobów myślenia o muzyce zainicjowanych przez Johna Cage'a. W konsekwencji otrzymujemy obraz kompozytora pełnego inwencji, ale także doświadczającego niepowodzeń, artysty próbującego z niezwykłym zaangażowaniem sprostać awangardowym postulatom połączenia sztuki i życia w wymiarze pełnym obaw i radości. Rozpięta pomiędzy apoteozą hałasu a restytucją ciszy twórczość Cage'a umieszczona została w niezwykle rozległym polu kulturowych wpływów i przekroczeń. Jerzy Luty wrażliwy jest na wszystkie te formy rezonansu, nie tracąc z oczu ani historycznych uwikłań twórczości przedstawianego kompozytora, ani teorii, które mogłyby ułatwić jej zrozumienie, ani kierowanej w stronę Cage'a krytyki. Stąd też w książce pojawiają się analizy związane z takimi postaciami i fenomenami kultury, jak Schönberg, Ives, Varese, Dewey, Beckett, Thoreau, Suzuki, futuryzm, księga *I Ching* i wiele innych, współkształtujących tę niezwykłą postawę.

Największą zaletą książki jest jednak to, że, poza akademicką dbałością o klarowność wywodu i gruntownym przedstawieniem tematu, przenika ją także niegasnąca ciekawość badacza zarażającego czytelnika niekonwencjonalnym myśleniem o współczesnej sztuce dźwięku, a do tego przecież postawa Cage'a wydaje się wprost stworzona. Zmusza ona do ponownego przemyślenia wydawałoby się raz na zawsze ustalonych sposobów mówienia o muzyce, do poszukiwań dźwiękowej samoświadomości, do odkrywania właściwych sobie sposobów słuchania. Jak zauważył Cage w swoich *Tematach i wariacjach*: „Muzyka nie jest muzyką, dopóki się jej nie usłyszy". Książka Jerzego Lutego stanowi dogodny powód do ponownego słuchania muzyki Cage'a.

Tomasz Misiak – e-mail: misiak_76@tlen.pl

ROMAN NIECZYPOROWSKI

ESTETYKA DWÓCH ŚWIATÓW

Henryk Struve *Wybór pism estetycznych* J. Sztachelska (wprow., wybór i oprac.) Universitas, Kraków 2010, 336 stron.

Stanisław Witkiewicz *Wybór pism estetycznych* J. Tarnowski (wprow., wybór i oprac.), Universitas, Kraków 2009, 342 strony.

Kilka lat temu Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas rozpoczęło z inicjatywy prof. Krystyny Wilkoszewskiej wydawanie serii Klasycy Estetyki Polskiej. Jednym z podstawowych zadań tego przedsięwzięcia stało się przypomnienie twórczości bardziej lub mniej znanych, a czasami wręcz zapomnianych polskich estetyków. Świetna koncepcja, rzetelne opracowania poszczególnych tomów pióra takich osobowości świata polskiej nauki, jak Teresa Kostyro, Alicja Kuczyńska, Anna Zeidler-Janiszewska, Teresa Pękala, Bohdan Dziemidok, Tadeusz Szkołut, Grzegorz Sztabiński oraz w każdym przypadku reprezentatywny dobór tekstów sprawiają, że serię tę uznać należy za jedno z najbardziej wartościowych przedsięwzięć naukowych ostatnich lat.

W ramach tego projektu ukazały się w ostatnim okresie dwa, zasługujące na uwagę, wybory pism estetycznych: Stanisława Witkiewicza (2009) oraz Henryka Struvego (2010). Zestawienie obu tych „klasyków polskiej estetyki" nie jest przypadkowe, gdyż koncepcje przez nich prezentowane wyraźnie się dopełniają. Mamy do czynienia z dwoma różnymi spojrzeniami na sztukę, z idealistyczną koncepcją Struvego i „realistyczną" Witkiewicza. Batalię, jaką stoczyli ze sobą w ostatniej ćwierci XIX wieku – najbardziej burzliwą w historii polskiej estetyki – wygrał wówczas, jak wiemy, Witkiewicz. Dziś jednak, o ile postać Stanisława Witkiewicza jest w miarę znana, o tyle Henryk Struve jest prawie całko-

wicie zapomniany, stąd też idea przypomnienia jego pism estetycznych jest ze wszech miar godna zauważenia. Można by bowiem pójść w tym miejscu tropem prof. Zbigniewa Wójcika i zadać pytanie: co by było, gdyby Struve „pojawił się" jako krytyk sztuki nie na ziemiach polskich, lecz w Stanach Zjednoczonych, i nie w drugiej połowie XIX w., lecz sto lat później? Może cieszyłby się dziś międzynarodowym uznaniem? Bo przecież jego myśli nie tak daleko do ikonologicznej teorii Erwina Panofsky'ego. Może nie jest więc dziełem przypadku, że jakiś czas temu, w listopadzie 2009 roku, miała miejsce w Toruniu konferencja naukowa (w której piszący te słowa brał udział), odwołująca się w swoim przesłaniu do teorii Struvego[1]?

Podstawową wartością omawianych tu wyborów jest przypomnienie i popularyzacja myśli estetycznej tych klasycznych dziś już polskich estetyków. Struvego w XX wieku prawie nie wydawano, a chociaż pisma Witkiewicza miały w tym względzie trochę więcej szczęścia, to obecnie są one już trudno osiągalne. Cieszy więc idea wydawnictwa, które podjęło się trudu „odkurzenia" osiągnięć dziewiętnastowiecznej estetyki polskiej (mimo wszystko zarówno Witkiewicz, jak i Struve to badacze jednak mocno osadzeni w myśli XIX wieku).

Wielką wartością omawianych edycji są w obu przypadkach świetnie napisane, rzetelnie udokumentowane, wnoszące nowe spojrzenie na problematykę wprowadzenia. Teksty autorstwa Józefa Tarnowskiego (Witkiewicz) i Jolanty Sztachelskiej (Struve) przynoszą, prócz niezbędnych wiadomości biograficznych, doskonale zarysowane tło historyczne, intelektualne podłoże naukowego sporu (Witkiewicz – Struve) oraz zgrabne rekapitulacje poglądów estetycznych obu „bohaterów", a wszystko to okraszone krytycznym aparatem naukowym.

Reasumując, możemy stwierdzić, iż wydane przez Universitas w serii „Klasycy Estetyki Polskiej" krytycznie opracowane teksty Witkiewicza i Struvego w pełni zasługują na nasze uznanie.

Roman Nieczyporowski – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

[1] Mowa tu o III Konferencji Naukowej Sztuki Nowoczesnej zatytułowanej *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, która miała miejsce w CSW Znaki Czasu w Toruniu.

MATEUSZ SALWA

MUZEUM ESTETYCZNYCH PRZESTRZENI

Maria Popczyk *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki* Universitas, Kraków 2008, 268 stron.

Książka Marii Popczyk podejmuje problematykę ważną i aktualną, szczególnie w okresie, gdy w Polsce zapanował wzmożony ruch w budownictwie muzeów sztuki, historii czy techniki[1]. Tendencja ta nieuchronnie prowadzi do postawienia pytania – kluczowego dla autorki – o kształt muzeum: jaki kształt powinno mieć muzeum na miarę naszych czasów (które określa mianem „postmodernistycznych)? Co i w jaki sposób powinno ono prezentować zwiedzającym? Do kogo powinno być skierowane? Czemu w gruncie rzeczy powinno służyć[2]?

Powyższe kwestie – stale obecne w praktyce muzealnej, bo w gruncie rzeczy definiujące ją od samych początków, czyli od XVIII w., gdy zaczęły powstawać muzea publiczne – stanowią sedno muzeologii, to znaczy – w myśl powszechnie przyjętej definicji – stosowanej nauki

[1] Problematyka współczesnego muzeum stanowiła jeden z obszarów omawianych w trakcie Kongresu Kultury Polskiej w 2009 r. (http://www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_muzeach,pid,137.html [24.03.2011]).

[2] Warto przy tym zauważyć, że autorka – od lat zajmująca się problematyką muzeum pojętego nie tylko jako instytucja kultury, ale także, jeśli nie przede wszystkim, jako pewna kategoria pojęciowa (poznawcza) – jest także redaktorką antologii *Muzeum sztuki* (Kraków 2005) i organizatorką kilku sesji naukowych poświęconych tej tematyce. Jednocześnie jej akademicka teoria, co warte uwagi, wykracza poza mury uniwersytetu (a dla omawianej tematyki przeciwstawienie akademia/muzeum ma niebagatelne znaczenie) i kształtuje praktykę muzealną. Maria Popczyk jest autorką m.in. założeń ekspozycji warszawskiego Muzeum Fryderyka Chopina (http://chopin.museum/pl/new/exposition/id/212 [24.03.2011]).

o muzeum, która oprócz metod naukowych i konserwatorskich wykorzystywanych w muzeach bada historię i społeczną rolę muzeum, jego organizację i funkcjonowanie, typologię, deontologię, a także architekturę wznoszoną dla celów muzealnych lub „zmuzealizowaną”[3]. Należy przy tym zauważyć, że w latach 70. XX w. wykształca się „nowa muzeologia” (*nouvelle muséologie*, *new museology*), nowy – odróżniający się od „starego”, tradycyjnego – sposób myślenia o muzeum, jego celach i funkcjach, który prowadzi do wyłonienia nowych kategorii, takich jak „ekomuzeum”, „postmuzeum”, czy wreszcie – analizowane przez autorkę – „muzeum otwarte”. W nowej muzeologii da się przy tym zauważyć dwojaką tradycję: kontynentalną (przede wszystkim francuską), która koncentruje się na społecznej roli muzeum, postuluje nadanie mu charakteru interdyscyplinarnego oraz zmianę form wyrazu, tj. ekspozycji; oraz anglosaską, która poddaje krytycznej refleksji tradycyjną, ukształtowaną w XIX w., instytucję oraz filozoficzne założenia za nią stojące.

Choć sama autorka *explicite* nigdzie właściwie nie wspomina o powyższej problematyce, wydaje się, że jest to odpowiednie tło, by przyjrzeć się jej wywodom, a to przede wszystkim z dwóch powodów. Po pierwsze, *Estetyczne przestrzenie…* sytuują się na skrzyżowaniu wspomnianych tendencji „nowej muzeologii”, o czym świadczy dobór poruszanych przez autorkę wątków, składających się na dość kompletną panoramę danej dyscypliny, a także bardzo obszerna literatura cytowana, dająca wgląd w aktualny stan badań prowadzonych w Europie i Stanach Zjednoczonych. Po drugie, na autorski zamysł Marii Popczyk można spojrzeć jako na próbę wyjścia poza obszar nowej muzeologii w kierunku estetyki i fenomenologii, tj. tych perspektyw, z których *nouvelle muséologie* przy całym swym filozoficznym bagażu stosunkowo mało korzysta. Dzięki temu autorka może opisać logikę, czy też raczej mechanikę, rządzącą muzealną ekspozycją. Z tego też względu książka *Estetyczne przestrzenie...* jest pracą o charakterze filozoficznym. Zakres projektu autorki jest zatem węższy niż dziedzina nowej muzeologii: w dużej mierze pomija on względy praktyczne związane z prowadzeniem i zarządzaniem muzeum, bardzo silnie obecne w myśli muzeologicznej, a także na przykład kwestie powinności muzeum względem wspólnoty czy społeczności, do której należy. Ale zarazem jest on o wiele szerszy: autorka stara się bowiem zaoferować fenomenologiczny wgląd w istotę ekspozycji, która, jej zdaniem – jak można wnosić – stanowi z kolei istotę muzeum. Od razu trzeba przy tym zaznaczyć, że fenomenologiczne analizy prowa-

[3] *Key Concepts of Museology* A. Desvallées, F. Mairesse (red.) ICOM Paris 2010 s. 53–56; por. także wstęp D. Folgi-Januszewskiej w *Muzeologia, muzeografia, muzealnictwo* „Muzealnictwo” 2006 nr 47 s. 9–14.

dzone w duchu ingardenowskim („przewodnikiem" Marii Popczyk jest Jerzy Świecimski, od lat aplikujący estetykę Romana Ingardena do zagadnień muzealnictwa), któremu sekunduje filozofia Wolfganga Welscha, z jednej strony prowadzą do odkrycia istoty, czy też należałoby raczej powiedzieć: „struktury głębokiej" ekspozycji, ale z drugiej – pokazują (właśnie za sprawą odwołań do nowej muzeologii), jak ów nieuchronny schemat można wypełniać na różne sposoby, przez co ekspozycja zmienia swą istotę. I choć muzeum – jako przestrzeń ekspozycji – nie zmieniło w gruncie rzeczy swej funkcji, to już sam sposób eksponowania czy to dzieł sztuki, czy to obiektów natury (oto główne obszary zainteresowań autorki) uległ w XX w. radykalnej przemianie: muzeum „zamknięte" zostało zastąpione muzeum „otwartym". Zmiana ta zaszła w odpowiedzi na zmianę w kulturze i filozofii europejskiej i jest odzwierciedleniem, jak pisze autorka, przejścia od modernizmu do postmodernizmu.

Na uwagę przede wszystkim zasługuje centralny wątek książki: próba (dodajmy – skuteczna) opisu estetyki ekspozycji, którą to estetykę autorka pojmuje bardzo szeroko (o wiele szerzej niż np. wzmiankowany Świecimski, choć z jego refleksji sporo czerpie) jako zmysłowo-intelektualny proces przekształcania dowolnych obiektów (również obiektów etnograficznych, choć muzeum etnograficznym autorka zajmuje się najmniej) w muzealia. Oto właśnie wspomniana „struktura głęboka" muzealnej wystawy. Modelu do jej opisu dostarczy Welschowska koncepcja anestetyki i estetyki, pozwalająca Marii Popczyk opisać przedmiot na wystawie zarówno w warstwie ontologicznej, jak i epistemologicznej. Obiekt w muzeum jest eksponatem, co oznacza, że został wyrwany ze swojego pierwotnego kontekstu – nie tylko fizycznie, ale również, by tak rzec, konceptualnie – wskutek czego pozbawiany jest pierwotnego znaczenia, a tak powstałą pustkę wypełniają znaczenia nowe, wytworzone przez ekspozycję. Słowem, eksponat, tzn. wyeksponowany przedmiot, nie jest tożsamy ze sobą sprzed „stanu wyeksponowania". Jednocześnie odbiorca siłą rzeczy zostaje znieczulony na pierwotne znaczenia, natomiast dostrzega – jak pisał Walter Beniamin – wartości ekspozycyjne. I o ile krok wiodący od przedmiotu do eksponatu jest stosunkowo prosty, o tyle krok odwrotny jest praktycznie niemożliwy – w muzeum nigdy nie uda się zrekonstruować pierwotnego kontekstu. Oto powód, dla którego konieczna jest refleksja nad mechaniką ekspozycji. W tradycyjnym muzeum dialektyka estetyki i anestetyki nie wychodzi na jaw: dzieło sztuki wystawione w muzeum sztuki w sposób naturalny i oczywisty jawi się jako wehikuł historii sztuki, a perspektywa historyczna wydaje się jedynym uzasadnionym sposobem pojmowania dzieł. Jeszcze silniej ów splot znieczulenia i uwrażliwienia dochodzi do głosu w przypadku

ekspozycji w muzeach historii naturalnej – widzowie naturalnie traktują zwierzęta w gablotach jako eksponaty, uznając fakt, iż musiały one zostać kiedyś zabite, za oczywisty, właściwie niegodny uwagi i uzasadniony, inaczej nie stałyby się przecież eksponatami.

Powyższej tezie podporządkowana jest struktura książki – autorka przechodzi od analiz „prehistorii" muzeum do muzeum XXI w., śledząc różne praktyki anestetyzowania i estetyzowania mechaniki kolekcji i muzealizacji. Pierwszy rozdział poświęcony został problematyce kolekcji, którą autorka rozpatruje, posiłkując się przede wszystkim ustaleniami Krzysztofa Pomiana i Manfreda Sommera, ponieważ kładą oni nacisk na estetyczny wymiar przedmiotów w kolekcji – obiekt w kolekcji jest przedmiotem przeznaczonym do oglądania (w tym sensie jest estetyzowany) i jako taki pozbawiony jest swych pierwotnych wartości użytkowych (na marginesie można zauważyć, że z ową „bezużytecznością", którą opisuje Pomian, przekonująco polemizuje Michał Paweł Markowski[4], a ponieważ Maria Popczyk przejmuje ustalenia autora *Zbieraczy i osobliwości*, ostrze polemiki Markowskiego zwraca się także w stronę jej książki). W rozdziale drugim autorka omawia różne formy muzealnej estetyzacji środowiska przyrodniczego, interesująco zwracając uwagę na zbieżność tych praktyk na przykład ze zjawiskiem pejzażu w malarstwie. Trzeci i najdłuższy rozdział poświęca zagadnieniu muzeum sztuki. To tutaj wypracowuje koncepcję muzeum „otwartego", muzeum, które siłą rzeczy operuje anestetyzacją i estetyzacją, lecz które jednocześnie tak anestetyzuje i estetyzuje, by nie naturalizować tej operacji, nie twierdzić – w odróżnieniu od muzeum „zamkniętego" (modernistycznego) – że zaproponowana ekspozycja jest jedyną możliwą, że adekwatnie reprezentuje obiekty, które przekształciła w eksponaty. Słowem, jest to muzeum, w którym odchodzi się od pozytywistycznego modelu wiedzy na rzecz postmodernistycznej wielości perspektyw, narracji i gdzie zostaje zaangażowany cały aparat poznawczy odbiorcy, a nie tylko wzrok i intelekt.

Wiek XX został nazwany wiekiem muzeów i nie wydaje się, by wiek XXI zapowiadał w tym temacie zmianę. Jeśli wziąć ponadto pod uwagę fakt, że w ostatnich dekadach we wszystkich właściwie dziedzinach humanistyki podjęto krytyczną refleksję nad warunkami i sposobami reprezentacji rzeczywistości, podkreślając przy tym, że reprezentowanie jest czymś zgoła odmiennym od prezentowania, wówczas wydaje się, że czymś absolutnie nieodzownym jest przepracowanie koncepcji muzeum, czyli instytucji, w której sercu tkwi ta problematyka. Dobrze zatem, że w owym krytycznym namyśle mają udział także polscy autorzy.

[4] M.P. Markowski *O kolekcjach* [w:] tegoż *Anatomia ciekawości* Kraków 1999 s. 33–51.

Na zakończenie można zauważyć, że *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych* to książka, która stanowi interesujące *pendant* do zredagowanej wcześniej przez Marię Popczyk antologii *Muzeum sztuki*, ponieważ prezentuje namysł nad niemal wszystkimi wątkami poruszonymi przez uwzględnionych w niej autorów, tworząc z owych wątków spójną całość.

Mateusz Salwa – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

MAREK ŚREDNIAWA

WITKACY Z PERSPEKTYWY XXI WIEKU

Witkacy – 21st Century Perspectives April 29th–May 1st 2010 Washington DC Kościuszko Foundation, http://witkacy2010.com.

Jestem jak jakiś nabój wysokiej marki eksplozywności
leżący spokojnie na łące. Ale dotąd nie ma armaty
i nie ma mnie kto wystrzelić. A tego sam nie potrafię
— muszę mieć ludzi.

Matka, 1924

W dniach 29.04–2.05.2010 r. w Waszyngtonie odbyła się konferencja *Witkacy 2010*, prezentująca twórczość i osobę Stanisława Ignacego Witkiewicza z perspektywy XXI wieku. Gościnna siedziba Fundacji Kościuszkowskiej, udekorowana wiernymi reprodukcjami dzieł Firmy Portretowej z kolekcji w Słupsku, zgromadziła ok. 30 uczestników, badaczy i entuzjastów, głównie z Polski, Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Wśród nich byli: Daniel Gerould, legendarna postać witkacologii, oraz zagraniczni znawcy dorobku autora *Szewców*, m.in.: John Barlow, Marek Bartelik, David Goldfarb, Kevin Hayes, Christine Kiebuzińska i Mark Rudnicki. Polskie środowisko reprezentowała drogą elektroniczną „ekstraklasa" witkacologów w osobach Michała Pawła Markowskiego, Marty Skwary, Ewy Wąchockiej, Anny Żakiewicz oraz Janusza Deglera i Lecha Sokoła, wspieranych na miejscu przez nowe pokolenie badaczy – Małgorzatę Kosmalę, Agnieszkę Marczyk, Dorotę Niedziałkowską, Karolinę Berczyńską, Pawła Polita i Annę Brochocką. Przedstawicielami entuzjastów byli Marek Średniawa i Sasza Vrazic. Program

obejmował także spektakl teatralny *W małym dworku* oraz spotkanie z jego twórcami, projekcję filmu *Nienasycenie* oraz zwiedzanie National Gallery of Art. Całość podsumowała dyskusja panelowa z udziałem Marty Skwary, Davida Goldfarba i Kevina Hayesa nt. relacji między jednostką a społeczeństwem. Podział konferencji na sesje tematyczne odpowiadał wszystkim obszarom aktywności Witkacego.

Część merytoryczną zainaugurowało wystąpienie Daniela Gerould, któremu zawdzięczamy wprowadzenie Witkacego do kultury języka angielskiego. Referat dotyczył teorii spiskowych w twórczości i życiu artysty. Autor zwrócił uwagę, że wątek teorii spiskowych można znaleźć w wielu utworach Witkacego (pokazał, jak funkcjonuje on m.in. w *Macieju Korbowie* i *Bellatrix*, *Nienasyceniu*, *Szewcach*, *Bezimiennym dziele*), a także w życiorysie artysty i w losach jego dzieł.

Pierwszą sesję, *Witkacy jako artysta: za i przeciw tradycji*, poprzedziło powitanie uczestników przez Janusza Deglera, który przywołał postać Anny Micińskiej i stworzoną przez nią atmosferę przyjaźni i wzajemnej pomocy wśród współpracowników. Przypomniał także okoliczności ukonstytuowania się „mafii witkacowskiej", co nastąpiło w związku z decyzją Zbigniewa Raszewskiego o wydaniu monograficznego numeru „Pamiętnika Teatralnego". Trzon grupy autorów stanowili wówczas: Janusz Degler, Lech Sokół, Krzysztof Pomian, Konstanty Puzyna, Bogdan Michalski i Irena Jakimowicz. Publikacja numeru specjalnego w 1969 r. i *Dramatów* w 1972 r. otworzyła autorowi *Jedynego wyjścia* drogę do kultury światowej. Degler wymienił osoby, dzięki którym twórczość Witkacego została przetłumaczona na ponad 20 języków. Wśród nich znaleźli się: Daniel Gerould (język angielski), Alain van Crugten (francuski), Giovanni Pampiglione (włoski), Heinrich Kunstmann (niemiecki), Karol Lesman (niderlandzki), Andrei Bazylewski (rosyjski). Kolejnym wątkiem była historia konferencji witkacowskich, w tym pierwszej międzynarodowej sesji w 1978 r. w Jeleniej Górze. Było to także okazją do zaproszenia w roku 2012 do Wrocławia na kolejną konferencję organizowaną przez Instytut Grotowskiego oraz na prezentację niezwykłej niespodzianki – czarno-białego filmu, nakręconego amatorską kamerą, dokumentującego sesję jeleniogórską.

Anna Żakiewicz z Muzeum Narodowego w Warszawie w wystąpieniu pt. *Witkacy jako samotna gwiazda na niebie polskiej sztuki* skupiła się na podkreśleniu silnej indywidualności autora *Nienasycenia*, którą dostrzegła we wszystkich obszarach jego twórczości – literaturze, dramatach, teorii estetycznej, filozofii, fotografii oraz malarstwie. Autorka odniosła się do idei jednoosobowej Firmy Portretowej S.I. Witkiewicz i jej Regulaminu, będącego odpowiedzią na chwilowe mody artystyczne i powierzchowne trendy, a także na brak autentyczności w sztuce. Stano-

wiło to punkt wyjścia do interpretacji procesu twórczego Witkacego. Referentka podkreśliła daleko posuniętą skłonność artysty do przebrań i inscenizacji, przy których realizacji odkrywał nowe możliwości fotografii.

Marek Bartelik w swoim wystąpieniu *Witkacy i Warhol* skupił się na identyfikacji związków między twórczością i postawami twórczymi obu artystów. Z tekstem korespondował wątek porównawczy podjęty w kolejnym wystąpieniu.

Marek Średniawa w prezentacji *Odkrywanie realnych i wirtualnych tropów Witkacego* ukazał, jak wielostronna twórczość autora *Szewców* zainspirowała liczne współczesne działania artystyczne – od fotografii i malarstwa (Barbara Konopka, Natalia Lach Lachowicz, Józef Robakowski, Krzysztof Wodiczko, Stefka Amman, Peter Klint, Jeremy Millar), przez muzykę pop i jazz (projekt *Peyotl* Tomasza Stańki z 1985 roku), po operę kameralną czeskiego kompozytora Michala Nejtka – *Dementia Praecox* – z librettem opartym na sztuce *Wariat i zakonnica*. Autor zwrócił także uwagę na podobieństwa i zależności występujące między Witkacym a Andym Warholem: obaj, choć w różnej skali, stali się ikonami popkultury. Obaj w swych dziełach odnosili się do kultury masowej, demitologizowali rolę artysty oraz konsekwentnie stosowali własne regulaminy dotyczące pracy artysty.

Dorota Niedziałkowska w referacie *Autoportrety Witkacego jako manifestacje dandysa* podjęła próbę odczytania malarskich i rysunkowych autoportretów twórcy w kontekście dandyzmu. Wskazała, jak pewne elementy tej postawy wpływają na kształtowanie wizerunków własnych. Autorka przeanalizowała szereg autoportretów malarskich, rysunkowych i fotograficznych, identyfikując różne przejawy i sposoby artykulacji strategii autokompromitacji: stylizacje kobiece, role megalomańskie, wizerunki snoba i dyletanta.

Małgorzata Kosmala w referacie *Witkiewiczów portret podwójny* opisuje relację między Stanisławem Witkiewiczem i jego synem. Uwaga prelegentki skupia się na podobieństwach bohaterów referatu. Jak się okazało, obaj kontestowali kulturę, mieli zbliżony pogląd na temat jej kryzysu, przyświecała im zbliżona idea czystej sztuki, poszukiwali oryginalności w życiu i w każdym działaniu twórczym. Historia relacji między ojcem i synem posłużyła jako pretekst do prezentacji polskiego modernizmu, którego obszar stanowił główne pole ich konfrontacji. Dzieła ojca i syna reprezentują różne etapy i aspekty tego prądu, a jednocześnie ukazują, jak złożone i pełne sprzeczności było to zjawisko.

W sesji poświęconej problemom wystawiania, reżyserowania i tłumaczenia utworów Witkacego Daniel Gerould podzielił się swoimi doświadczeniami tłumacza. Bogactwo ekspresji językowej, kreatywność

słowna i frazeologiczna autora *Nienasycenia*, stwierdził prelegent, stawiają bardzo wysokie wymagania translatorskie. Niełatwo w pełni oddać sens i klimat jego języka, nie gubiąc po drodze błyskotliwości sformułowań i specyficznego poczucia humoru. Natychmiastowym sprawdzianem sztuki przekładu była otwarta próba spektaklu *W małym dworku* przygotowana przez Ambassador Theater Group pod kierunkiem Hanny Bondarewskiej, w reżyserii Roberta McNamary. W czarnej pozbawionej dekoracji sali teatralnej sztuka i słowo znakomicie się broniły.

Kevin Hayes, aktor i reżyser pełniący rolę dyrektora artystycznego konferencji, zrelacjonował doświadczenia związane z wystawieniami spektakli Witkacego w Wielkiej Brytanii. Wspomniał również o swojej drodze do polskiego teatru i samego Witkacego.

Marta Skwara, badaczka dramaturgii Witkiewicza, w referacie *Czego nie wiemy o intertekstualności Witkacego? Witkacy i Słowacki* zwróciła uwagę na intertekstualne skłonności Witkacego, który w utworze *Jan Maciej Karol Wścieklica* zastosował liczne odwołania do *Kordiana*. Sam autor pisał zresztą: „dzieła Słowackiego lub Wyspiańskiego uznaję za Czystą Formę osiągniętą bez daleko idących deformacji życiowych" (*Teatr*, 1923).

Christine Kiebuzinska w tekście *Witkacy i Ghelderode: „Faust" Goethego przetransformowany w groteskowy kabaret* wykazała, że realistyczna i surrealistyczna, trywialna i przetransformowana farsa stanowi podstawową formę ekspresji *Sonaty Belzebuba* Witkacego i *Śmierci doktora Fausta* Michela de Ghelderode'a. Obie sztuki zostały napisane w 1925 roku i obie w podtytułach informują, że jesteśmy z dala od transcendentalnego dramatu Goethego (*Tragedia dla music hallu* i odpowiednio *Prawdziwe zdarzenie w Mordowarze)*. W prezentacji prześledzono deformacje mitu faustowskiego: autorzy, umieszczając akcję swoich sztuk w groteskowym kabarecie, nie tylko ośmieszają dwudziestowieczną postać Fausta, lecz także przedrzeźniają naturalizm w teatrze.

Ewa Wąchocka podjęła temat *Pułapek tożsamości w dramatach Witkacego*. Zwróciła uwagę na potrzebę zmiany spojrzenia na kryzys tożsamości, który jest jednym z głównych problemów podejmowanych przez autora *Matki*. Zasugerowała przedstawienie problemu w perspektywie współczesnego dyskursu tożsamości. Podkreśliła, że Witkacy jako pisarz i dramaturg stawia diagnozy bliskie współczesnym sposobom konceptualizacji „ja", które jak psychoanaliza Lacanowska czy konstrukcjonizm Foucaulta, negując subiektywną siłę sprawczą, nie ograniczają się do zdemaskowania presji zinstytucjonalizowanych form życia.

John Barlow w referacie *Muzyka Witkacego* zajął się przebadaniem kompozycji muzycznych w powieściach i sztukach Witkacego, zwracając szczególną uwagę na postaci kompozytorów Istvána Szentmihaly'ego

z *Sonaty Belzebuba* i Putrycydesa Tengiera z *Nienasycenia*. Omówił odwołania teoretyczne przede wszystkim w aspekcie „jedności w wielości" i „uczuć metafizycznych". Podjął problem znaczenia muzyki w kategoriach filozofii Czystej Formy. Na podstawie analizy porównawczej opisów muzyki w utworach Witkacego z muzyką klasyczną i jazzem oraz innymi współczesnymi gatunkami muzycznymi ocenił żywotność i znaczenie jego teorii, zwłaszcza w odniesieniu do muzyki instrumentalnej. Ilustracją do referatu był fragment kompozycji Iannisa Xenakisa.

David A. Goldfarb w referacie *Witkacy i wzniosłość: dominująca kobieta rozważona ponownie* powraca do swojego artykułu z 1992 r. pt. *Masochizm i katastrofizm w powieści „Nienasycenie"*, w którym analizował, z perspektywy psychoanalizy i teorii behawioralnej, w jaki sposób problem masochizmu i demonicznej kobiecości jest związany z teorią Czystej Formy. Autor wziął pod uwagę historyczny kontekst powstania dzieła Leopolda von Sacher-Masocha i jego odbiór w Polsce oraz sposób pisania o tzw. „powieści pornozoficznej". Goldfarb podjął problem relacji Czystej Formy do idei uniwersalnego „ja" z uwzględnieniem Kantowskiej teorii wzniosłości oraz zbadał, czy wpływa ona na zmianę wniosków politycznych z poprzedniego odczytania *Nienasycenia*.

Wystąpienie Pawła Polita *Marginalia filozoficzne Stanisława Ignacego Witkiewicza* nawiązywało do wystawy, która miała miejsce w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w 2004 roku. Ukazywała ona nieznane dotychczas formy działalności twórczej artysty i literata. Zaprezentowano notatki, rysunki i uwagi na marginesach dzieł filozoficznych czytanych w latach 30. Stanowiły one dowcipne komentarze do tekstów, niejednokrotnie miały charakter osobisty. Rysunki na brzegach stron zawierały motywy znane z jego malarstwa. Celem wystawy było przeprowadzenie analogii między koncepcjami artystycznymi Witkacego a jego sposobem myślenia filozoficznego.

Podobny charakter miała przygotowana przez Annę Brochocką prezentacja prac z największej na świecie kolekcji portretów autorstwa Witkacego, mieszczącej się w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

Mark Rudnicki mówił na temat *Sacrum i profanum w Nienasyceniu* Witkacego. Do analizy postaw i przygód Genezypa Kapena prelegent wykorzystał dychotomię Georgesa Bataille'a – podział czasu ludzkiego na sfery *sacrum* i *profanum*. W powieści, która jest pełna filozoficznych dysput, właśnie w momentach transgresji Witkacy eksploruje niewysłowione i wychodzi poza zakres dyskursu filozoficznego. Autor referatu odniósł się także do problematyki autonomii i transcendencji w doświadczeniach Genezypa.

Lech Sokół wystąpił z tekstem *Istnienie Poszczególne Witkacego a nowoczesne koncepcje tożsamości*, w którym zadał szereg pytań dotyczących współczesnego rozumienia pojęcia tożsamości oraz aktualności pojęcia IP.

Referat Michała Pawła Markowskiego *Gadanina: Witkacy, Heidegger i upadek języka* dotyczył „projektu literackiego" pisarza ze szczególnym uwzględnieniem kwestii pozornej „niechlujności" jego stylu. Zdaniem autora, utwory Witkacego ukazują człowieka, który doświadczył opisanej przez Heideggera w *Byciu i czasie* trwogi, a gadanina ma ją zagłuszyć. Dla Witkacego wszystkie języki krążące po publicznej scenie utraciły już swoją moc wyjaśniającą rzeczywistość i można je tylko cytować, opatrywać cudzysłowem.

Karolina Berczyńska w pracy *Współzależności powieści „Jedyne wyjście" i Główniaka Witkacego* analizuje szczegółowo przenikanie się twórczości filozoficznej pisarza oraz innych aspektów jego aktywności artystycznej. *Jedyne wyjście* jako utwór, w którym przeplatają się literatura i filozofia, jest narzędziem swoistej gry z czytelnikiem, mającej na celu jego uświadomienie i zapoznanie z teorią filozoficzną samego autora. Struktura powieści, liczne autoprzypisy i dygresje pojawiające się w toku fabuły pobudzają odbiorcę do aktywności intelektualnej, odsyłają do innych tekstów, a także uświadamiają konieczność głębszego spojrzenia na rzeczywistość.

Agnieszka Marczyk w prezentacji *Witkacy – listy Corneliusa albo jak wyleczyć artretyzm transcedentalną filozofią* podjęła analizę korespondencji filozoficznej autora *Pożegnania jesieni* z jego niemieckim mistrzem Hansem Corneliusem. Relacja między parą intelektualistów była na tyle serdeczna i bliska, że obok rozważań filozoficznych pojawiały się w listach kwestie natury bardzo osobistej.

Kevin Hayes i Marek Średniawa w prezentacji *Wirtualny Witkacy* przedstawili koncepcję projektu multimedialnego wpisującego się w trwający i nabierający dynamiki proces cyfryzacji dóbr kultury. Z obecnej perspektywy wydaje się, że nowe media, a w szczególności internet nowej generacji, doskonale nadają się do tego, by objąć, wyrazić i zintegrować wszystkie przenikające się dziedziny i wymiary aktywności twórczej artysty. Dzięki tym przemianom możliwy byłby proces kreacji Wirtualnego Witkacego jako repozytorium treści, punktu kontaktowego, centrum edukacyjnego i platformy globalnej współpracy witkacologów i jego wielbicieli. Wykorzystanie nowych mediów, mechanizmów społecznościowych sieci, semantycznej reprezentacji treści i wiedzy otwiera możliwość odnowienia witkacowskiej „międzynarodówki" i utrwalenia obecności Witkacego w globalnym obiegu kultury.

Sukces wydarzenia *Witkacy 2010* nie byłby możliwy bez zaangażowania wielu osób, instytucji i firm. W szczególności podziękowania należą się Ambasadzie RP w Waszyngtonie, w szczególności attache ds. kultury Małgorzacie Szum, Fundacji Kościuszkowskiej i jej prezesowi Aleksowi Storozynskiemu, George Mason University, prezydentowi Słupska Maciejowi Kobylińskiemu i Urzędowi Miasta w Słupsku, którzy objęli patronat nad konferencją i byli jej sponsorami, a także Hannie Bondarewskiej, dyrektorce i założycielce Ambassador's Theater Group, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Muzeum Tatrzańskiemu, Muzeum Historii Katowic, Państwowemu Instytutowi Wydawniczemu, Politechnice Wrocławskiej, firmie Deseoweb, Phoenix Artist Club i Radiu Orła z Londynu, które udzieliły wsparcia w różnej formie. Konferencję zorganizowali Mark Rudnicki z George Mason University, który wystąpił w charakterze lokalnego przedstawiciela i gospodarza, Kevin Hayes – dyrektor artystyczny wydarzenia i Marek Średniawa – przedstawiciel w Polsce, z lokalną pomocą Marty Gongory z biura Fundacji Kościuszkowskiej w Waszyngtonie. Autor raportu pragnie także podziękować uczestniczkom konferencji, Dorocie Niedziałkowskiej i Małgorzacie Kosmali, za wsparcie przy weryfikacji szczegółów jej przebiegu i pomoc redakcyjną. Planowane jest wydanie materiałów konferencyjnych w języku angielskim.

Marek Średniawa – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

JÓZEF TARNOWSKI

PRZESZŁOŚĆ I PRZYSZŁOŚĆ MIAST OGRODÓW

Adam Czyżewski *Trzewia Lewiatana. Miasta ogrody i narodziny przedmieścia kulturalnego*; Ebenezer Howard *Miasta ogrody przyszłości* Piotr Borman i Adam Czyżewski (tł.) Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Warszawa 2009, 238 stron.

Jest to publikacja nietypowa, bo zawiera dwie książki autorów oddalonych od siebie w czasie o ponad stulecie. Jedną z nich jest pierwsze tłumaczenie na język polski książki Ebenezera Howarda *Garden Cities of To-Morrow* (1902). Autorem drugiej, zatytułowanej *Trzewia Lewiatana. Miasta ogrody i narodziny kulturalnego przedmieścia*, a zarazem redaktorem całości oraz współtłumaczem tekstu Howarda jest Adam Czyżewski.

Treść pierwszej książki jest – przynajmniej w zarysie – powszechnie znana, bowiem jej omówienie stanowi żelazny punkt każdego podręcznika i kursu z zakresu architektury i urbanistyki XX wieku. Jednakże książka ta aż do tej pory praktycznie nie była dostępna dla polskiego czytelnika (polski katalog cyfrowy rejestruje dwa egzemplarze w krajowych zasobach bibliotecznych: jeden w języku angielskim, a drugi w tłumaczeniu niemieckim). Przypomnijmy, że jej pierwsza wersja ukazała się w roku 1898 pod tytułem *Tomorrow: a Peaceful Path to Real Reform*. Podstawą omawianego tłumaczenia było jej drugie, poprawione wydanie, które ukazało się pod zmienionym, przytoczonym powyżej tytułem. Obecnie znany jest głównie aspekt architektoniczno-urbanistyczny koncepcji Howarda, znacznie mniej zaś jego program reformy społecznej z tą koncepcją związany, dlatego cenne jest udostępnienie całego dzieła polskim czytelnikom.

Mniej znane są również pierwsze, a jeszcze mniej następne zrealizowane miasta ogrody i osiedla ogrody inspirowane tą koncepcją. Palma pierwszeństwa przypada podlondyńskiemu Letchworth Garden City (początek inwestycji w 1904), w Europie Środkowej – Hellerau Gartenstadt (budowanemu od 1908), a w odrodzonej Polsce – Żoliborzowi Oficerskiemu (budowanemu od 1918). Z wymienionych jedynie Żoliborz ma swoją monografię w języku polskim, znakomitą, ale wydaną marnie i niewznowioną, stanowiącą dziś nie lada rarytas na rynku wtórnym.

Książka Czyżewskiego jest po części wprowadzeniem do koncepcji Howarda, przynosi cenne informacje historyczne dotyczące samego Brytyjczyka, ruchu reformatorskiego, któremu patronował, oraz budowy Letchworth Garden City. Na recenzję książki Czyżewskiego jest już za późno, bo jest ona w zasadzie powtórzeniem pojedynczego wydania z roku 2001. Wspomnijmy tylko, że nie stanowi ona jedynie wprowadzenia do działa Howarda, gdyż ambicje autora są znacznie szersze. Po pierwsze, nakreślony w niej został obraz przedmieść przemysłowych („strasznych przedmieść"), stanowiących negatywny kontekst cywilizacyjny reformy Howardowskiej, a także budowy tytułowych kulturalnych przedmieść wielkich metropolii, przy czym nie jest tak, że owe kulturalne przedmieścia są przetworzeniem idei i praktyki miast ogrodów, było odwrotnie, a potem oddziaływanie było wzajemne. Po drugie, książka zawiera także omówienie późniejszych realizacji, szkoda, że ograniczone do wczesnej fazy ruchu nowoczesnego i nieuwzględniające modernistycznych blokowisk, które były przecież intencjonalnie zmodernizowaną i umasowioną wersją idei miast ogrodów. Po trzecie, zawiera omówienie ewolucji koncepcji Howardowskiej, a następnie – po czwarte – jej zdegenerowaną totalitarną mutację, która w połączeniu z rasową eugeniką i higieną społeczną przerodziła się w nazistowską architekturę zagłady. W zakończeniu autor robi przeskok czasowo-problemowy od idei *garden--cities* do koncepcji *sustainable development*. Parantela jest jak najbardziej zasadna, szkoda tylko, że ledwie napomknięta. Zasadniczy tekst uzupełniony jest dwoma suplementami: pierwszy zawiera rozważania nad utopijnością koncepcji Howarda, drugi dotyczy miast ogrodów w Polsce.

Na zakończenie tych lakonicznych uwag warto wspomnieć o formie narracji Czyżewskiego – eleganckiej i eseistycznej. Książka jest przyjemna w lekturze, zawiera wiele historycznych cymesów, jak choćby ten przypomniany przez autora za „Architektem" (dostępnym obecnie online), że Howard przyjechał do Krakowa w roku 1912 z okazji światowego Kongresu Esperantystów i zwiedził odbywającą się tam właśnie *Wystawę architektury w otoczeniu ogrodowym*. Miejscowe środowisko architektów oczekiwało na światłe rady z ust wielkiego gościa, atoli jego opinie wywołały konsternację. Nie zważając bowiem na – oczywiste dla miej-

scowych specjalistów – trapiące miasto problemy: higieniczne, komunikacyjne czy urbanistyczne, Howard uznał, że Kraków jest miastem ogrodem w jego naturalnym rozwoju. Relacja ta świetnie egzemplifikuje przepaść, jaka może dzielić umysł teoretyczny od praktycznego.

Omawiana książka w moim przekonaniu powinna być lekturą obowiązkową dla historyków architektury, kulturoznawców i estetyków. Iżby się tak jednak stało, musiałaby być łatwiej dostępna – tańsza i w większym nakładzie wydana.

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

BEATA ZGODZIŃSKA

OTTO FREUNDLICH
I JEGO PIERWSZA WYSTAWA W POLSCE

Wystawa Ottona Freundlicha, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 2008.

Przez trzy letnie miesiące 2008 roku w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku prezentowana była wystawa Ottona Freundlicha – jednego z pionierów sztuki abstrakcyjnej. Freundlich urodził się 10 lipca 1878 roku w niemieckim Stolp in Pommern, czyli w Słupsku. Tutaj spędził dzieciństwo i wczesną młodość. Po raz ostatni odwiedził rodzinne miasto przypuszczalnie w 1909 roku.

Wszystkie wyeksponowane dzieła są własnością Musée de Pontoise – Donation Freundlich, podparyskiego muzeum posiadającego najwięcej jego prac. Od połowy lat dwudziestych Freundlich mieszkał w Paryżu, cały czas pozostając obywatelem niemieckim. Po dojściu Hitlera do władzy nie mógł wrócić do Niemiec – w świetle przepisów był narodowości żydowskiej, w dodatku uprawiał sztukę skrajnie awangardową i nie ukrywał radykalnych lewicowych przekonań. Jego dzieła zostały włączone do potępiającej awangardę wystawy *Entartete „Kunst"*[1], a rzeźba *Nowy człowiek* z 1912 roku znalazła się na okładce towarzyszącego jej przewodnika. Wszystkie 14 prac Freundlicha usunięto z muzeów niemieckich i zniszczono. Jego sytuacja stała się trudniejsza po wybuchu wojny, a zwłaszcza po zajęciu Francji: był internowany, przebywał w areszcie

[1] Właśnie taka forma zapisu *Entartete „Kunst"* występuje na okładce przewodnika. W wielu publikacjach niemieckich, francuskich i polskich, w tym przedwojennych, powszechna jest pisownia *Entartete Kunst*, *Art dégénéré*, *Sztuka zdegenerowana*, zasadniczo zmieniająca sens oryginalnego tytułu, który należałoby raczej tłumaczyć jako *„Sztuka" zdegenerowana* lub *Zdegenerowana tzw. sztuka*.

domowym, ukrywał się w Pirenejach. W lutym 1943 roku został aresztowany, a następnie przewieziony do obozu koncentracyjnego Lublin-Majdanek, gdzie zmarł 9 marca tego samego roku[2].

Zgodnie z jego ostatnią wolą, Jeanne Kosnick-Kloss (malarka i rzeźbiarka, z którą dzielił życie od 1930 roku) zadbała o dzieła pozostawione w paryskiej pracowni. Zatroszczyła się też o szkice, listy i notatki. Z jej inicjatywy w 1957 roku powstało stowarzyszenie Les Amis d'Otto Freundlich. Pierwszym sekretarzem generalnym został Henryk Berlewi, a wśród członków znaleźli się między innymi Jean Arp i Sonia Delaunay.

Kosnick-Kloss zmarła w 1966 roku, pochowana została na cmentarzu w Auvers-sur-Oise, niedaleko grobu van Gogha. Michel Deschiron (wykonawca jej testamentu) oraz René Drouin i Pierre Bourut (członkowie władz stowarzyszenia) zamierzali przekazać do muzeum spuściznę po obojgu artystach. Myślano o Musée d'Art Moderne w Paryżu, jednak zrezygnowano z tego pomysłu, gdyż na wystawie stałej w tak dużym muzeum byłyby pokazywane zaledwie dwie lub trzy prace. Bourut zaproponował przekazanie daru do niedużego muzeum, ale położonego w znaczącym miejscu. Wybór padł na Pontoise – miejscowość leżącą niedaleko Auvers-sur-Oise, gdzie tworzyli Paul Cézanne i Vincent van Gogh, artyści bliscy Freundlichowi. Dzięki szybkiej reakcji Eddy Maillet (ówczesnego kustosza muzeum) oraz mera Adolphe'a Chauvina w 1968 roku dzieła trafiły do Pontoise. W następnym roku odbyła się ich pierwsza prezentacja, której towarzyszył ilustrowany katalog. Od tamtego czasu prace Freundlicha oglądać można na wystawie stałej – ich ilość i zestaw zmieniają się, gdyż dość często są wypożyczane.

* * *

Na słupskiej wystawie pokazano 52 dzieła reprezentujące wszystkie etapy twórczości oraz techniki, w jakich wypowiadał się artysta. Dorobek Freundlicha obejmuje zaledwie około 550 prac, łącznie z zaginionymi i zniszczonymi[3]. Dzięki wypożyczeniu dużego zespołu dzieł z jednej placówki możliwe było wyeksponowanie prac rzadziej prezentowanych. Komisarzem wystawy, autorem scenariusza i aranżacji był Christophe Duvivier.

[2] Ostatnio jako miejsce śmierci wskazywany jest obóz w Sobiborze.

[3] J. Heusinger von Waldegg *Werkverzeichnis Otto Freundlich* [w:] *Otto Freundlich (1878–1943). Monographie mit Dokumentation und Werkverzeichnis* J. Heusinger von Waldegg (oprac.) Köln 1978 s. 75–242 (katalog wystawy w Rheinisches Landesmuseum w Bonn, Kunstverein w Brunszwiku i Neuer Berliner Kunstverein w Berlinie).

Wystawę zaaranżowano w trzech salach o łącznej powierzchni prawie 190 m^2 i wysokości prawie 4 m. Może wydawać się, że to aż za dużo przestrzeni dla pięćdziesięciu kilku dzieł, z których część ma rozmiar kartki papieru, jednak nie odnosiło się wrażenia pustki – każda praca miała dla siebie wystarczająco dużo miejsca, by mogła w pełni „zagrać i wybrzmieć" na tle białej ściany. Prace zostały zaprezentowane zasadniczo w porządku chronologicznym.

Najwcześniejsza była olejna *Kompozycja z postacią* z 1911 roku. Na początku lat czterdziestych Freundlich odtwarzał z pamięci swoje wczesne obrazy. W pierwszej sali dominowały mocne, często dynamiczne formy grafik i rysunku o rytmicznych, silnie skontrastowanych partiach czerni i bieli.

Przestylizowane sylwetki ludzkie są głównymi motywami sześciu odbitek graficznych z teki „Znaki" z lat 1919–1920, wykonanych według rysunków tuszem. Często podkreślane jest zainteresowanie Freundlicha postacią człowieka, dającą się rozpoznać nawet w pracach niefiguratywnych. Tym ciekawsze było odkrycie sylwetek trzech hybrydycznych monstrów „ukrytych" w jednej z prac ze wspomnianego cyklu (fot. 1). Jest to może jedyny przykład zwrócenia się artysty w stronę animalistyki fantastycznej; wydaje się, że dotychczas żaden z badaczy nie zwrócił na to uwagi. Równolegle z pracami figuratywnymi Freundlich tworzył dzieła abstrakcyjne. Jak wielu twórców przedwojennej awangardy, zajmował się sztuką użytkową – około 1930 roku zaprojektował wzór na talerz.

Obrazy powstałe głównie w latach trzydziestych nadały charakter drugiej sali. Olejna *Kompozycja* z 1930 roku to wręcz modelowy przykład typowego dla artysty sposobu budowania dzieła z prostych, pojedynczych figur geometrycznych – tutaj głównie prostokątów i kwadratów, łączących się w większe, zwarte zespoły o jednolitej tonacji barwnej.

Późniejsze obrazy są bardziej dynamiczne, mają też bogatszą kolorystykę. W wielu pracach widoczna jest „lekcja Chartres" – świadome i twórcze nawiązanie do średniowiecznej sztuki budowlanej i witrażownictwa. W 1914 roku Freundlich pracował przy restauracji witraży w tej katedrze. Przez kilka miesięcy mieszkał w jej północnej wieży i jak wspominał, doświadczenie to istotnie zaważyło na jego drodze artystycznej. Odważnym aranżacyjnie zabiegiem było zestawienie monumentalnej *Rozety I* z niedużymi kompozycjami czarno-białymi, które w tym sąsiedztwie nie straciły nic ze swej autonomii, nie zostały wizualnie przytłoczone przez barwny gwasz (fot. 2).

Na przykładzie *Rozety II* z 1941 roku widać głęboką logikę dzieła, pozwalającą na scalenie wszystkich jego elementów. Jak pisze Christophe Duvivier: „Wrażenie względnie arbitralnego rozmieszczenia kolorów,

odczuwalne w pierwszym kontakcie z dziełem, stopniowo zaciera się, pozwalając zauważyć złożony, ale doskonale dający się rozpoznać porządek łączący wymiar geometryczny z wymiarem organicznym, który to dualizm jest w oczach artysty źródłem ciągle odnawiającego się życia”[4].

Nurtujący Freundlicha, a także innych twórców przedwojennej awangardy, problem relacji rzeźby i otaczającej ją przestrzeni ilustrowały dwie prace z połowy lat trzydziestych – *Architektoniczna* oraz *Relief z brązu* (fot. 3). W drugiej sali umieszczone zostały czarno-białe fotografie dzieł zniszczonych i zaginionych oraz zdjęcia Freundlicha, Kosnick-Kloss i wnętrza paryskiej pracowni. Znalazły się tam też plakaty z wystaw.

Najbardziej zróżnicowany charakter miały obiekty eksponowane w trzeciej sali (fot. 4). W serii niedużych rysunków tuszem Freundlich zaprezentował różne warianty wykorzystywane w dziełach niefiguratywnych. Identycznym regułom kompozycyjnym poddane są mozaiki z początku lat czterdziestych.

Analogie zaobserwować też można w witrażach zaprojektowanych około 1940 roku. Witrażem Freundlich interesował się już wcześniej – w 1924 roku wykonał *Postać leżącą*, wtedy też oglądał dawne witraże prezentowane w paryskim muzeum Trocadero. Wręcz anegdotycznie brzmi informacja, iż starając się wówczas o przedłużenie pobytu we Francji, w rubryce zawód podał „witrażysta”. Szczególnie dobrze prezentowały się dwa witraże umieszczone na tle okien, przez które wpadało naturalne światło dzienne.

Gipsowy model *Latarni siedmiu sztuk* wykonany został według projektu Freundlicha z początku lat czterdziestych. Jak pisze Joachim Heusinger von Waldegg: „Zaprojektowana przez artystę w czasie zagrożenia życia jako symbol braterstwa, pokoju i porozumienia stanowi ilustrację jego ideału wspólnoty i może być rozumiana jako jego testament artystyczny”[5].

Uzupełnieniem ekspozycji Freundlicha było sześć prac Jeanne Kosnick-Kloss (1892–1966). Studiowała ona śpiew; poślubiła pianistę Heinricha Kosnicka, z którym występowała w Bauhausie, gdzie poznała Waltera Gropiusa i Paula Klee. W 1925 roku zamieszkała we Francji, malować zaczęła trzy lata później. Jej dorobek obejmuje obrazy, grafiki, tkaniny i rzeźby; w pracach widać wpływy Freundlicha.

---

[4] Ch. Duvivier *Rozeta II* [w:] *Otto Freundlich 1878–1943. Artysta ze Słupska. Malarstwo – rzeźba – rysunek – grafika – witraż – mozaika. Wystawa ze zbiorów Musée de Pontoise – Donation Freundlich* Słupsk 2008 s. 33–35 cytat s. 35.

[5] J. Heusinger von Waldegg *Otto Freundlich – zarys twórczości* [w:] *Otto Freundlich 1878–1943*... wyd. cyt. s. 11–20 cytat s. 20.

* * *

Katalog wystawy to pierwsza w języku polskim książka poświęcona Freundlichowi[6]. Teksty autorstwa dwójki historyków sztuki pozwalają zapoznać się z jego twórczością. Joachim Heusinger von Waldegg ujmuje poszczególne problemy w powiązaniu z biografią artysty, zasadniczo z punktu widzenia tradycji niemieckiej. Christophe Duvivier osadza dzieło i myśl Freundlicha w kontekście sztuki francuskiego kręgu kulturowego, a także postawy artystycznej kubistów oraz pionierów sztuki niefiguratywnej. Opracowana przez Lucjana Hanaka bibliografia obejmuje publikacje obcojęzyczne oraz pozycje w języku polskim, w których mowa jest o Freundlichu.

* * *

Ważnym aspektem pierwszej w Polsce wystawy Ottona Freundlicha było pokazanie, iż należy on do twórców uznanych przez europejską historię sztuki. Oprócz wspomnianych już plakatów widz miał możliwość zobaczenia obcojęzycznych katalogów wystaw, książek i czasopism, a także publikacji polskich, w których malarz jest wspomniany. Oczywiście najlepszym potwierdzeniem rangi tego artysty są jego dzieła, które bronią się same. To, że nie były one zbyt znane w Polsce, stanowiło siłę słupskiej wystawy. Trzeba zauważyć, że trafiła ona w gusta sporej części widzów, przez wielu odebrana została na poziomie czysto estetycznego zadowolenia. Wysmakowane kolorystycznie, starannie i przemyślanie zakomponowane dzieła niefiguratywne podobały się wielu osobom odwiedzającym słupski zamek.

Pozostaje mieć nadzieję, że twórczość artysty zacznie budzić większe zainteresowanie polskich badaczy, a jego nazwisko na trwałe wpisze się w świadomość szerszych grup odbiorców. Słupska wystawa pokazała, że dzieło i myśl Ottona Freundlicha z pewnością warte są uwagi, a kontakt z jego pracami przynosi satysfakcję estetyczną i intelektualną.

Beata Zgodzińska – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

[6] *Otto Freundlich 1878–1943. Artysta ze Słupska. Malarstwo – rzeźba – rysunek – grafika – witraż – mozaika. Wystawa ze zbiorów Musée de Pontoise – Donation Freundlich*, teksty Joachim Heusinger von Waldegg (tł. Robert Kupisiński) i Christophe Duvivier (tł. Beata Zgodzińska), Słupsk 2008 (120 stron, 48 reprodukcji barwnych, 28 czarno-białych, 2 fotografie kolorowe, 16 czarno-białych, format A4).

O. Freundlich, *Z teki „Znaki”*, 1919 (odbitka z 1920, 62 x 78 cm).
Archiwum Musée de Pontoise

Wystawa O. Freundlicha w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku,
fragment drugiej sali, od lewej: *Kompozycja*, ok. 1936 (tusz, papier, 36,5 x 30 cm);
Rozeta I, 1938 (gwasz, papier na płótnie, 208 x 202 cm);
Kompozycja, 1938 (tusz, papier, 24,5 x 21 cm).
Fot. Anna Brochocka

Wystawa O. Freundlicha w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, fragment drugiej sali, po lewej: *Kompozycja*, 1956 (wg studium z 1934, witraż, 56 x 49 cm), po prawej: *Relief*, 1936 (brąz, 67 x 77 x 41 cm), w głębi: fotografie. Fot. Zbigniew Suliga

Wystawa O. Freundlicha w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, fragment trzeciej sali, na ścianie: rysunki i grafiki, na postumencie: model *Latarni siedmiu sztuk* (gips, 35,5 x 37 x 46,5 cm), po lewej: gablota z wydawnictwami, w głębi: fragment drugiej sali.
Fot. Zbigniew Suliga

Roman Bromboszcz – dr, adiunkt w Wyższej Szkole Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa w Poznaniu. Zajmuje się kulturą współczesną, estetyką i nowymi mediami. Autor *Estetyki zakłóceń* (2010) oraz *Ewolucji i wartości. Szkiców o kulturze*.

Jolanta Dąbkowska-Zydroń – dr hab., prof. ASP i WSNHiD w Poznaniu. Zajmuje się problematyką sztuki współczesnej ze szczególnym uwzględnieniem jej kontekstów kulturowych. Specjalizuje się również w badaniach nad surrealizmem i jego współczesnymi kontynuacjami. Jest autorką skryptu *Wybrane metody analizy dzieła plastycznego* (1986) oraz książek: *Surrealizm po surrealizmie* (1994), *Kulturotwórcza rola surrealizmu* (1999).

Bartosz Gałązka – dr, absolwent Indywidualnych Studiów Humanistycznych UAM w Poznaniu (dyplom z filozofii, 2000), w 2005 r. stopień doktora – na podstawie rozprawy *Medycyna hipokratejska a filozofia Platona*; adiunkt w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii UAM.

Anna Z. Jaksender – mgr filozofii i historii sztuki, doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Tomasz Misiak – dr nauk humanistycznych z zakresu filozofii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się problematyką słuchu i dźwięku w kontekście współczesnych przeobrażeń estetyki. Adiunkt w zakładzie kulturoznawstwa WSNHiD.

Marcin Krawczyk – dr, adiunkt w Zakładzie Estetyki UMCS w Lublinie; zainteresowania: estetyka współczesna, filozofia kultury.

Krzysztof Moraczewski – dr hab., pracownik Instytutu Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu. Zajmuje się zagadnieniami teorii i historii kultury artystycznej, zwłaszcza muzycznej, oraz metodologii nauk o kulturze. Autor książki *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury*.

Roman Nieczyporowski – dr, wykłada historię sztuki na ASP w Gdańsku.

Paulina Nowak – mgr filozofii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Lucyna Nyka – architekt, dr hab., od 2008 r. prodziekan do spraw nauki na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej; autorka m.in. *Od architektury cyrkulacji do urbanistycznych krajobrazów* (Gdańsk 2006); redaktor naukowa m.in. *Architektury wobec natury* (Gdańsk 2002), *Water for Urban Strategies* (Weimar 2007), *Culture for Revitalisation – Revitalisation for Culture* (Gdańsk 2010 – wraz z J. Szczepańskim), *Sensing the City – Designing Urban Experience* (Gdańsk 2011 – wraz z J. Borucką).

Agata Pilecka – mgr, absolwentka Instytutu Filozofii Uniwersytetu Zielonogórskiego; doktorantka na Wydziale Humanistycznym w Zielonej Górze; przygotowuje pracę doktorską z zakresu filozofii kultury poświęconą problematyce wczesnej nowoczesności.

Kazimierz Piotrowski – dr, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Sztuki na ASP w Łodzi, autor ponad 160 tekstów z zakresu historii i filozofii sztuki XX wieku, kurator wystaw. Ostatnio opublikował *Krzysztof Zarębski. Erotematy słabnącego Erosa. Przyczynek do dziejów sztuki performance w Polsce i Stanach Zjednoczonych po 1968 roku* (2009).

Robert Rogoziecki – adiunkt w Zakładzie Estetyki i Filozofii Sztuki IFSiD na Uniwersytecie Gdańskim. Zajmuje się procesami estetyzacji życia i egzystencji w świecie współczesnym oraz historią estetyki i filozofii, zwłaszcza filozofią XX wieku.

Józef Tarnowski – dr, historyk estetyki, Uniwersytet Gdański.

Anna Zeidler-Janiszewska – prof. dr hab., pracuje w Katedrze Estetyki i Kultury Artystycznej Instytutu Kultury i Komunikowania SWPS, zajmuje się estetyką w perspektywie kulturoznawczej oraz filozofią i teorią kultury; członkini Prezydium Komitetu Nauk o Kulturze PAN, ostatnio wydała wraz z Tomaszem Majewskim *Pamięć Shoah. Formy reprezentacji i praktyki upamiętniania*.

Dominika Czakon – mgr, doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, interesuje się filozofią sztuki i myślą Hansa-Georga Gadamera.

Katarzyna Krzywiec – magistrantka w Instytucie Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Gdańskiego.

Marcin Lubecki – mgr, doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego; przygotowuje pracę doktorską na temat motywu drogi w filozofii Martina Heideggera; redaktor naukowy tomu *Refleksje na temat ponowoczesności.*

Katarzyna Migdał – mgr, absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim i edytorstwa na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie, redaktorka „Zeszytów Naukowych Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego".

Mateusz Salwa – mgr historii sztuki, dr filozofii; adiunkt w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego; zainteresowania: historia sztuki nowożytnej, dzieje myśli o sztuce, estetyka (zagadnienie reprezentacji).

Marek Średniawa – adiunkt w Zakładzie Estetyki i Filozofii Sztuki IFSiD na Uniwersytecie Gdańskim. Zajmuje się procesami estetyzacji życia i egzystencji w świecie współczesnym oraz historią estetyki i filozofii, zwłaszcza filozofią XX wieku.

Beata Zgodzińska – historyk sztuki, kustosz Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku; komisarz kilkunastu wystaw czasowych; opublikowała około 40 tekstów poświęconych głównie sztuce XIX i XX wieku, w tym kilka dotyczących Witkacego; opracowała założenia do programu „Semper – system ewidencji zbiorów i ruchu muzealiów".