

Józef Bańka

Możliwości estetyki recenztywistycznej

Folia Philosophica 10, 7-33

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wstęp

Przedmiotem dociekań tego artykułu będzie zagadnienie możliwości uprawiania estetyki przy założeniach systemu recentywizmu. Recentywizm to taki pogląd, który wyklucza możliwość, że jakiegokolwiek doświadczenie, zdarzenie, dzieło lub uczucie jest dane i powtarzalne, możliwe i przewidywalne: wszystko przejawia się jako pierworażne, świeżo kreowane, tak iż niczego nie można rozpoznawać, że było, lub przewidywać, że będzie; można tylko poznawać po raz pierwszy, że jest teraz. W teorii poznania chodzi o pogląd, iż opis jakiegoś zjawiska, acz możliwy we wszystkich czasach, jest prawdziwy tylko w czasie terażniejszym. Wyraża to łacińska zasada: *Veri cognitio a recentiori in nobis oritur!* W ontologii odpowiada temu pogląd, iż wszelki byt istnieje tylko aktualnie — *ens et recens convertuntur!*¹

Czym zatem jest recentywizm w estetyce? Na to pytanie trzeba dopiero odpowiedzieć. Termin „estetyka” wprowadził Aleksander Baumgarten w pracy *Aesthetica* (1750—1758) na oznaczenie nauki o pięknie odbieranym przez zmysły, a więc związanym bezpośrednio ze swoistymi wrażeniami zmysłowymi. Jako synonimy estetyki stosował Baumgarten wyrażenia: *scientia cognitionis sensitivae*, *gnoseologia inferior*, *ars pulcre cogitandi*, *ars formandi gustum*. W zestawieniu z koncepcją czasu terażniejszego estetyka jawi się jako tzw. estetyka „te-raz”, czyli teoria piękna w świetle ontologii *recens*. Czym charakteryzują się odwieczne pytania stawiane sztuce przez ontologię *recens* i dlaczego odpowiedzi na te pytania nie zadowolają człowieka po dziś dzień? Jakie



JÓZEF BAŃKA

Możliwości estetyki
recentywistycznej



¹ Zob. J. Bańka: *Recentywizm w teorii poznania praktycznego Teraźniejszość jako czynnik recepcji kulturowej*. Katowice 1983.

doświadczenia wewnętrzne kryją się za tymi pytaniami i za tymi odpowiedziami? Jak bogaty materiał stanowi podstawę do ich skonstruowania? Tego będziemy usiłowali dociec w niniejszym artykule.

Artykuł podzielony jest na dwie części, z których pierwsza dotyczy skenologii, a więc sztuki rozumianej jako obraz sceny, druga zaś — kaletcii, czyli odkrycia piękna, które pojmowano od czasów Plotyna jako pierwiastek boski w ludzkim obrazie świata.

Skenologia — sztuka jako obraz sceny

Sztuka jako scena

Oto, co musimy powiedzieć, jeżeli przemyślimy oddziaływanie piękna dzieła sztuki na człowieka w każdej epoce: sztuka to kreowanie zjawisk, tj. pewnej sceny przez nie konstytuowanej, dla nie zaistniałych zdarzeń, a więc idei. Jak bowiem pisze E. Lèvinas: „Funkcja elementarna sztuki, którą odnajdujemy w jej przejawach pierwotnych, polega na dostarczeniu wizerunku rzeczy w miejsce samej rzeczy.”² W naszym naukowym i przednaukowym obcowaniu z dziełem sztuki pytanie więc brzmi: Jak odbywa się to inscenizowanie zjawisk, a więc pewnej rzeczywistości konkretnej, dla nie zaistniałego (i tylko takiego) zdarzenia? Zanim odpowiemy na to pytanie, winniśmy mocno podkreślić, że inscenizuje się to, co naprawdę nie istnieje, że więc wykluczamy z naszych rozważań bierne odwzorowanie, protokolarne sprawozdanie z widzianej rzeczywistości, jakkolwiek by ona nie była.

Dla uporządkowania toku narracji naszych rozważań wymienimy trzy kategorie implikowane przez pojęcie inscenizacji: inscenizator, scena (miejsce inscenizacji) oraz inscenizacja sama, czyli kreacja. Znamienne, że kreowanie poszczególnych zjawisk dla tego samego zdarzenia, i czynienie tego wielokrotnie, jest możliwe pod warunkiem, iż kreujemy zjawiska dla zdarzenia nigdy przedtem nie zaistniałego. Jak pisze wspomniany E. Lèvinas, piękno jest zdarzeniem, które urzeczywistnia się przez wyobrażnię: „Świadomość przedstawienia polega na wiedzy, że przedmiot jest tutaj nieobecny.”³ Tak np. możemy miłość, jako związek dwojga osób, kreować wielokrotnie i za każdym razem inaczej, jeśli opisujemy samą miłość (jej ideę), nie zaś konkretny przypadek miłości.

Postaram się przedstawić najpierw intencję, potem kształtowanie się tego typu rozumowania, wreszcie jego konsekwencje. Otóż gdyby w sztuce chodziło

² E. Lèvinas: *De l'existence a l'existant*. Paris 1947, s. 83.

³ Idem: *Réalité et son ombre*. „Revue des Sciences Humaines” 1982, Nr. 185, s. 110.

o kreowanie zjawisk dla zaistniałego zdarzenia, a więc o konkretny przypadek zdarzenia (tzw. zdarzenie-zdarzenie), to nasze możliwości inscenizowania wokół niego różnych perypetiów byłyby ograniczone tym właśnie przypadkiem konkretnym. Gdy natomiast chodzi nam tylko o miłość jako temat, a więc motyw wzięty bez zaistniałego zdarzenia, wówczas stawiamy się w sytuacji, w której my sami taki konkretny przypadek kreujemy (nazwijmy go „konkretnym przypadkiem II”). Powstaje wtenczas niecodzienna sytuacja, jako że w dokonywanej przez nas inscenizacji zdarzenie zamieniamy na temat, fakt na motyw faktu. W rezultacie tej permutacji zamiast „zdarzenia-zdarzenia” otrzymujemy „temat-zdarzenie”, a konkretny przypadek I bierzemy w globalny cudzysłów, co oznacza, że uzyskany „konkretny przypadek II” pozwala nam uchwycić dystans wobec zawartej w nim treści i całkowitą swobodę opisu. Tęgo rodzaju dystans byłby niemożliwy do osiągnięcia wobec opisu „konkretnego przypadku I”, jako że nie ma odstępów między zaistniałym zdarzeniem a „konkretnym przypadkiem I”. Poprzez zdarzenie estetyczne chwytny dystans wobec samego siebie, stajemy się „sobowtorem i cieniem”, pozorem własnego istnienia. To właśnie w sztuce — jak pisze E. Lèvinas — „był ma dystans wobec samego siebie”, opóźnia się w stosunku do samego siebie, „przekształca się we własną alegorię”⁴.

Tu skupiają się te pierwiastki naszego rozumowania, które mają doprowadzić do wyjaśnienia istoty aktu twórczego. Oto uzyskaliśmy dystans wobec „konkretnego przypadku II”, który jest naturalnym dystansem wobec zdarzenia nie zaistniałego. Gdy zatem oddalimy inspirujące ukradkiem ontologię realną roszczenie „konkretnego przypadku” o to, że jest zjawiskiem zdarzenia zaistniałego rzeczywiście, wówczas również to, co w dziele sztuki jest treścią opisu, owo roszczenie oddala. Oto więc, co w ten sposób ustaliliśmy dotychczas:

1. Do ontologii realnej, obowiązującej poza dziełem sztuki, należy odnieść zdarzenie zaistniałe, a więc „zdarzenie-zdarzenie”, i przysługujące mu zjawisko jako „konkretny przypadek I”.

2. Do ontologii kreacyjnej dzieła sztuki należy odnieść zdarzenie nie zaistniałe, a więc „zdarzenie-temat”, i przysługującą mu inscenizację zjawiska w postaci „konkretnego przypadku II”.

3. Przyjmuje się, że „zdarzenie-zdarzenie” i „konkretny przypadek I” tworzą ścisłą całość, tak iż nie jest możliwe wytworzenie między nimi dystansu, a więc ich separacja.

4. Przeciwnie natomiast, „zdarzenie-temat” i „konkretny przypadek II” wyprowadzają immanencję na zewnątrz, tzn. że wytwarza się dystans między nimi; inaczej bowiem niezależny opis zjawisk, nie będących przypadkiem konkretnym żadnego zdarzenia rzeczywistego, okazałby się niemożliwy.

⁴ Ibidem.

5. Jeżeli przyjrzymy się dokładnie rozwojowi inscenizacji, to zauważymy, że jest ona możliwa i że zachodzi tylko w sytuacji, kiedy jednocześnie wystąpią: „zdarzenie-temat” wraz z „konkretnym przypadkiem II” oraz dystans, który wytwarza się samoczynnie między nimi.

6. W akcie kreacji nasza wiedza nie wymaga konfrontacji z rzeczywistymi stanami, z czego jednak nie wynika, że ontologiczne przesłanki czy rozwiązania muszą być mylące. Kreacja w sztuce bowiem jest inscenizacją twórczą miejsc niedomkniętych (dystansu) w rzeczywistości kreowanej na linii „zdarzenie-temat” — „konkretny przypadek II”.

Proscenium — prospekt — scena

Spróbujemy teraz dojść do scenicznej lokalizacji nie zaistniałego zdarzenia. Jeśli bowiem kreowane zjawiska przychodzą z peryferiów nieobecnego (nie zaistniałego) na scenie zdarzenia, to możemy wyróżnić trzy miejsca, w których lokują się kreowane zjawiska:

- proscenium, czyli miejsce określone jako „przed”: „tu, skąd” przychodzi świat przedstawiony;
- prospekt, czyli miejsce określone jako „po (za)”: „tam, dokąd” odchodzi świat przedstawiony;
- scena, czyli miejsce, w którym świat toczy się „teraz”: „tu, gdzie” spostrzegany świat jest przedstawiony.

Proscenium dzieła sztuki. W tym miejscu odwołujemy się jedynie do tego, że i zdarzenie zaistniałe, i nie zaistniałe niemal na tych samych warunkach pomijają jakiegokolwiek rozpatrywane „co” przedmiotów reprezentowanych w dziele sztuki, a więc pomijają „co” tego wszystkiego, za czym ukrywają się motywy realistyczne, i dopuszczają — jako jedynie możliwe — inscenizowanie ich epistemologicznego „jak”, którego geneza mieści się w głębokiej warstwie swoistego proscenium „przed”. Jeśli bowiem przedmioty reprezentowane w dziele sztuki symbolizują pewien typ rzeczywistości, o którym wiadomo, że odpowiadają mu zdarzenia nie zaistniałe, to przestrzeń, na której one występują, musi być rozdzielona na to, co jest „przed” i bytu realnego nie ma, oraz to, co aktualnie jest i ten byt posiada. Obowiązuje tu ścisła selekcja *quasi*-zdarzeń, aby ratować jedność przedstawienia. „Bo — jak mówi Arystoteles — nawet w życiu jednego bohatera zdarza się nieskończona ilość różnych rzeczy, z których nie wszystkie tworzą jakąś jedność.”⁵

Tak więc to, co jest „przed” i bytu realnego nie posiada, oraz to, co jest aktualnie i ten byt posiada, to są dwie nie przystające połówki. I właśnie owo „przed” stanowi proscenium dzieła sztuki, jego duszę, której nie widać,

⁵ Arystoteles: *Poetyka*. Wrocław—Warszawa 1983, s. 24.

ale która dzieło sztuki ożywia, tchnąc z głębi życie w przedmioty reprezentowane na powierzchni sceny.

Prospekt dzieła sztuki. Powstaje w wyniku aktu twórczego inscenizacji zjawisk na nie istniejące zdarzenie. Trzeba tylko przyjąć, że podstawę aktu twórczego stanowią ludzkie afekty i stany wewnętrzne, i przez ich analizę sceniczną dotrzeć do eschatonu jako kategorii, która w prospekcie dzieła sztuki składa się na jej podwójny zaświat: „zaświat I”, dotyczący czasu, w którym widz szuka swego kresu, i „zaświat II”, obejmujący przestrzeń, w której jego wyobraźnia poszukuje bezkresu. Tu o czasie trzeba powtórzyć za Plotynem, „że wpraw, zanim zrodził owo »pierwej« i popadł w potrzebę owego »później« razem z nim, spoczywał w bycie, bo nie był »czasem«, lecz w bycie »tamty« także sam trwał w spokoju”⁶.

Ostatecznie między ujmowaniem „kresu” w czasie a znajdowaniem się w „bezkresie” w przestrzeni zachodzi istotna różnica. Kres prowokuje wyznaczenie bezsensu naszego istnienia samego w sobie, „bezkres” wzywa do poszukiwania sensu tego istnienia. Z chwilą jednak gdy sens zostaje ukazany, zniesieniu podlega istnienie samo w sobie jako „samo w sobie”, przedstawione na scenie; jest to odtąd istnienie „dla czegoś” lub istnienie „dla kogoś”. Nie wynika z tego, że dzieło sztuki jest trójwymiarową (w sensie proscenium — prospekt — scena) mnogością światów lub mnogością wyobrażeń. Bo popatrzmy: proscenium zdradza inklinację do wyobrażenia (wskrzesza rozciągłość), scena — inklinację do przeżycia (prowokuje naoczność), prospekt zaś skłania do bezwyobraźniowej kontemplacji (szukania tożsamości z losem). Nie ulega wątpliwości, że w tym trzecim przypadku kulminacja dzieła sztuki realizuje się w prospekcie, bo los, który go określa, jest najbliższy pojęciu eschatonu. Ujmuje to trafnie E. Lèvinas: „To, co w tej chwili jest niepowtarzalne i przejmujące, bierze się z faktu, że nie można przeminąć. W umiarności dany jest horyzont przyszłości, lecz nie jest dana przyszłość jako obietnica nowej teraźniejszości.”⁷

Scena dzieła sztuki. Skoro świat obrzeżny sceny, zarówno ten pozytywnie, jak i negatywnie wartościowany, został już pod względem ontologicznym ogólnie scharakteryzowany, rozważenia wymaga kategoria gotowego systemu: scena. Czym jest przestrzeń i „nieprzestrzeń” sceny? Dopiero teraz bowiem — gwoli konkretyzacji — należałoby to pojęcie wprowadzić. Przede wszystkim scena dzieła sztuki nie jest przestrzenią, jest przestrzenią sceny: jest skończona i ograniczona jako przestrzeń sama w sobie, ale zarazem nieograniczona jako przestrzeń sceny, jako że poza tę scenę, już jako nieprzestrzeń, wystaje. „Realność — pisze F. W. J. Schelling — przechodzi tutaj znów w idealność. Ale ta idealność musi

⁶ Plotyn: *Enneady*. III, 7, 11.

⁷ E. Lèvinas: *Réalité et son ombre...*, s. 115.

przecież w całości być porządkowana realności i dyferencji, ponieważ chodzi o jedność idealną w obrębie realnej.”⁸

Nawet jeśli w sztuce nie wspomina się, jakoby poza sceną jakakolwiek przestrzeń istniała, nie można przecież powiedzieć, że poza wycinkiem przestrzeni ograniczonej deskami kończy się świat. To właśnie tam — poza przestrzenią desek — istnieje świat, który rozgrywa się tu; owo „tu” musi być realne, by przez nie można widzieć, co jest „tam”. Ów świat „tam” nie jest przestrzenią otaczającą scenę („tu”); to przestrzeń, do której się wchodzi tylko jako widz przez scenę, ale nie wychodzi z niej wtedy, gdy opuszcza się teatr. Tę sytuację opisuje Plotyn w swoich *Enneadach*: „Zaprawdę, ponieważ do duszy należała jakaś moc niespokojna, a pragnąca to, co »tam« widziała, wciąż przenosić w inne, więc dusza nie chciała mieć wszechwystępnego naraz w terażniejszości.”⁹

Bycie wizerunkiem „tamtego”, tzn. czasowość przestrzenności, stanowi skrytą podstawę obecności sceny. Jest to więc przestrzeń obecności, która poza tą Plotyńską obecnością ginie i traci sens; to zarazem przestrzeń sensu, która zawiera pozytywnie odpowiednie stany umysłu (ducha), ale nie jest przedstawiona pozytywnie przez odpowiednie stany rzeczy. Przestrzeń obecności nie urywa się wraz z przestrzenią przedstawionego na scenie pokoju, bo „konkretny przypadek II”, aczkolwiek zlokalizowany „tu” jako odpowiedni stan rzeczy, nabiera sensu pod warunkiem, że „konkretny przypadek I”, odpowiadający lokalizacji zdarzenia nie zaistniałego „tam” (tj. zdarzenia-tematu), wchodzi w skład sceny jako odpowiedni stan umysłu.

Piękno w proscenium „przed”

Jedyną teorią poznania, która dziś mogłaby zachować swą ważność w odniesieniu do dzieła sztuki, jest teoria oparta na owej banalnej prawdzie: widz stanowi część składową przestrzeni sceny. Nie jest bowiem tak, jakoby w dziele sztuki działały na siebie wyłącznie fizyczne realności — w dziele sztuki kreuje się zjawiska dla nie zaistniałych zdarzeń, tzn. nie mających miejsca także w przeszłości. To bowiem, co mogłoby się dzieć „przed”, jest po prostu przyczyną, występującą „teraz”, dla inscenizowanego „po”. A wówczas chodzi nie tyle o przyczynę w sensie fizycznym, ile o pretekst psychologiczny dla owego „po”. Stąd Arystoteles pisał: „Perypetia i rozpoznanie powinny zaś wyrastać na zasadzie konieczności lub prawdopodobieństwa z samego układu fabuły jako wynik poprzednich zdarzeń. Ogromna to przecież różnica, czy jedno zdarzenia są wynikiem innych, czy tylko po nich następują.”¹⁰

⁸ F. W. J. Schelling: *Filozofia sztuki*. Warszawa 1983, s. 190.

⁹ Plotyn: *Enneady*. III, 7, 1.

¹⁰ Arystoteles: *Poetyka...*, s. 30.

To, co mogłoby się dzieć „przed”, nie jest przedstawione jako „konkretny przypadek I” zdarzenia z przeszłości, ale jako „konkretny przypadek II” zdarzenia nie zaistniałego „teraz”, będącego wszakże „teraz” modelem (zdarzeniem-tematem) przyczyny. Plotyn pisał na temat sceny wieczności: „A także tego »było« nie będzie w sobie posiadać wieczność, bo cóż dla niej »było« i przeminęło? Nie będzie posiadać także tego »będzie«; bo cóż »będzie« dla niej? Pozostaje jej tedy tylko to, żeby »być w byciu tym, czym jest doraźnie«.”¹¹ W tezę tę wbudowane są jednak pewne warunki. W dalszych, zmierzających do konkretyzacji wywodach, będziemy się starali wykazać, że przeszłość — podobnie jak u Plotyna — musi na scenie wystąpić „teraz”, ale nie z przeszłości czerpie swoje sceniczne życie. Na scenie bowiem cokolwiek było, jest teraz i tylko teraz, z tym wszakże, że to „teraz” nie ma charakteru ontologicznego: jest takim „teraz”, któremu przysługuje funktor czasotwórczy „przed”. Oznacza to, iż przedstawienie przeszłości jest przedstawieniem życia scenicznego za pośrednictwem aktualnie (teraz) działającego iscenizatora sceny; tą sceną może być „przed”, a jego inscenizatorem — jakies „teraz”. Twierdzenie to świadczy wyraźnie o tym, że dzieło sztuki broni się przed uznaniem — w płaszczyźnie ontologicznej — samodzielnej co do swych praw przeszłości scenicznej. Dlatego Arystoteles powiada, że „perypetia jest to zmiana biegu zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci”¹². Kiedy na scenie kreujemy życie przodków, funktor czasotwórczy „przed” odpowiada — w toku inscenizacji sceny — ich terażniejszości. Jest odpowiednikiem ich terażniejszości, nie zaś ich przeszłością, jako że w takim historycznym „przed” musi być zawarte sceniczne „teraz”, co oznacza, iż dla widza owo „teraz” równa się „przed”, które nie zawierało „nic nigdy z niebytu.”¹³

Trzeba naprawdę zrozumieć, że ani widz, ani aktor, ani ich działania nie są wpisane w akt inscenizacji sceny w czasie, lecz — na odwrót — czas, jako konkretną charakterystykę przestrzeni sceny, tworzą rekwizyty dzięki swej pierwotnej temporalizacji. Tym elementem zawartym w inscenizacji sceny, który staje się wyzwalczem funkтора czasotwórczego „przed”, jest zatem rekwizyt w podwójnym znaczeniu. Raz jako rekwizyt bytu, który odsyła nie do zaistniałego zdarzenia, lecz do zjawiska tego zdarzenia, a raz jako rekwizyt czasu, który odsyła nie do zjawiska zaistniałego zdarzenia, lecz do jego daty. Mamy więc tutaj do czynienia z rzeczywistością, która pojawia się bądź w proscenium „przed”, gdy działa funktor czasotwórczy, bądź na scenie „teraz”, gdy w grę wchodzi funktor scenotwórczy. Oba funktory — odmiennie akcentowane, bo wyrastają z odmiennych cech rekwizytu — stanowią subiektywne formy inscenizacyjne, powołane do wyeliminowania tego, co ontolo-

¹¹ Plotyn: *Enneady*. III, 7, 3.

¹² Arystoteles: *Poetyka...*, s. 31.

¹³ Plotyn: *Enneady*. III, 7, 4.

gicznie obiektywne. Tak więc funktor czasotwórczy „przed”, wyzwalany przez rekwiżyt bytu lub czasu, nie obejmuje całego dzieła sztuki, lecz dotyka jedynie warstwy podmiotowej. Natomiast funktor scenotwórczy „teraz” (pozwalający być odpowiednikiem czyjejś terażniejszości) dotyka warstwy przedmiotowej dzieła sztuki. Ten ostatni — funktor scenotwórczy — jako odpowiednik czyjejś tarażniejszości, musi być współczesny życiu widza, bo tylko wówczas pełni funkcję junktymalną, tj. ułatwia przeniesienie „teraz widzowego” w jakieś „teraz bohaterskie”, którego istotą jest „nie-teraz” właśnie.

Jeśli zatem słowo sceniczne „rzeczywistość” nie jest rzeczywistością, i nie jest nią również sceniczne pojęcie rzeczywistości, to o jakiej rzeczywistości mówimy na scenie, używając słowa „rzeczywistość” i posługując się pojęciem rzeczywistości? Mówimy wtedy nie o przedstawieniu rzeczywistości (w sensie „jak w życiu”), lecz o rzeczywistości scenicznej (w sensie „teraz”, ale tak, jak „było dawniej”). Owa rzeczywistość, życie sceniczne, wywołane przez funktor czasotwórczy „przed” w postaci „jak było dawniej”, staje się dla widza zrozumiałe, kiedy zadziała funktor scenotwórczy i przekształci „przed” w „teraz”, a więc — *mutatis mutandis* — owo „jak było dawniej” w bliższe widzowi „jak to bywa dziś”. Wtedy życie sceniczne przetwarza się w psychice widza w jego życie współczesne, a więc przedstawienie przeobraża się w „przedstawienie życia”. Tutaj funktor czasotwórczy „przed” działa za pośrednictwem stanu rzeczy (rekwiżyty), a funktor scenotwórczy „teraz” — stanu duszy (ducha) widza. W umyśle widza rezyduje samodzielne „ja” czasu, według którego dokonuje się wszelkie jego mierzenie¹⁴.

Piękno w prospekcie „po”

Postaramy się wykazać, że wszystko, nawet postsceniczna przestrzeń sceny, musi mieć psychologiczną podstawę. Jeśli więc poszukujemy zjawisk (sceny) dla zdarzeń nie mających także zaistnieć w przyszłości, to wówczas to, co mogłoby się stać „po”, jest po prostu skutkiem występującym „teraz” dla zainscenizowanego „przedtem”. Trzeba dodać: takim skutkiem, który nigdy nie wystąpi, ponieważ owo „teraz”, chociaż występuje, nie jest „zdarzeniem-zdarzeniem”, lecz jedynie „zdarzeniem-tematem”. Dlatego Plotyn pisał: „Co ma natomiast tę cechę, iż nie potrzeba mu nawet owego »potem« [...], oto jest to, czego jasny uchwyt pojęciowy jest celem pragnień.”¹⁵ Czym więc jest piękno w prospekcie „po” i co stanowi jego ontologiczną podstawę, jeśli przypisać mu znaczący charakter w przeżyciu widza „teraz”?

Zacznijmy od zagadnienia podstawowego: piękno stanowi utrata poczucia rzeczywistości przez aktualnie przeżywającego je widza. Dzieje się tak, ponie-

¹⁴ Ibidem. II, 7, 12.

¹⁵ Ibidem. III, 7, 6.

waż piękno w prospekcie „po” — to piękno „przed-stawiane” (*pro-spectare*), nie zaś piękno „po-kazywane”. Owo „po” nie ma tu sensu ontologicznego, lecz znaczenie „potem” w stosunku do „teraz”, które dla owego „potem” nie jest zdarzeniem, lecz tylko tematem. Przedstawiające stany rzeczy istnieją w scenicznym „teraz” w tym samym planie ontologicznym, co „przed-stawiane” jakieś „po” — tyle tylko, że w obu przypadkach jest to plan zawsze *quasi-ontologiczny*. O ile jednak przedstawiające stany rzeczy, istniejące w scenicznym „teraz”, są doprowadzone do tego, że zostają rzeczywiście naocznie uchwycone, o tyle „przedstawiane” stany rzeczy (z jakimś „po”) eliminują taką naoczność, są więc doprowadzone do tego, że zostają pozornie zaocznie uchwycone. Wówczas to uchwycenie naoczne płynie ze stanów rzeczy w scenicznym „teraz”, uchwycenie zaoczne płynie zaś ze stanów umysłu uchwyconych w psychologicznym „teraz” widza jako patos. Arystoteles pisze: „Patos zaś jest to bolesne lub zębne zdarzenie, takie jak: przedstawione naocznie zabójstwa, męki, zranienia i inne tego rodzaju rzeczy.”¹⁶

Tak oto — w ogólnych zarysach — sceniczne „teraz” znajduje przedłużenie w psychologicznym „teraz”, gdzie prospekt „po” znajduje miejsce chwilowe. Znaczy to, że dla jednego scenicznego „teraz” możemy wytwarzać (w widzu) wielokrotne „po”, tj. wielokrotne psychologiczne „teraz”. Aktorzy grają w scenicznym „teraz”, widz odbiera ich grę w „teraz” psychologicznym, w którym przebywa nawet „po” zmianie dekoracji w postaci stanów rzeczy, łącząc z terażniejszym czasem także czas miniony. Dlatego w prospekcie „po” dzieła sztuki niezbędny jest jeszcze jeden szczególny czynnik — naoczne przygotowanie stanów rzeczy, mających wzbudzić zaocznie stany ducha w umysłowym „teraz”, które zawsze stanowi kontinuum „teraz” scenicznego. Ten czynnik przejścia od naoczności scenicznego „teraz” do prospektu „po” dzieła sztuki to tzw. wzbudzenia.

Dotąd pokazaliśmy proces owego wzbudzenia z perspektywy obserwatora sceny. Trzeba teraz uzupełnić ten proces w taki sam sposób od drugiej strony — od strony inscenizatora sceny. Tutaj jest on, naturalnie, bardziej uwikłany w sprzeczności. W dziele sztuki powinny być „po-kazane” zjawiska nie należące do warstwy peryferyjnej zdarzenia „przed-stawianego”. Są one właśnie „po-kazane” w ten sposób, że inscenizator sceny (aktor) niejako „każe” widzowi przedstawić sobie „po” tym, co pokazane, jakiś przedmiot nie pokazany. Tak więc „po-kazać” to tyle, co wzbudzić przez rzeczy dane — rzeczy (lub stany) nie dane. Dopiero bowiem w akcji wzbudzenia rodzi się cała zawartość dzieła sztuki, którą jako widz biorę „za” jego „wartość”. Jeśli byłem na spektaklu sztuki, to muszę z niego wynieść coś więcej, niż wiem z przeczytania wzoru literackiego.

¹⁶ Arystoteles: *Poetyka...*, s. 33.

Rezultatem wzbudzenia stanów ducha w prospekcie „po” jest zatem wyniesienie zawartości dzieła sztuki ponad jego „realny” plan, a więc wyniesienie zawartości dzieła do rangi jego wartości. Sposób zaś, w jaki zawartość dzieła musi być dana, aby ujawniła się jego wartość, polega na dostosowaniu jego zawartości treściowej nie do scenicznego „teraz”, lecz do prospektu „po”, danego w „teraz” psychologicznym widza. Jest to więc dostosowanie nie do właściwości pierwotnego spostrzeżeniowego doświadczenia inscenizatora sceny, lecz do wzbudzonego spostrzeżeniowego doświadczenia widza. Stałe i trwale rysy zjawiska muszą tu zostać zniesione, aby procesy zachodzące wewnątrz indywiduum psychicznego widza mogły być *ex post* wzbudzone jako rysy zmienne i niepowtarzalne. Chodzi bowiem nie o wartości, które dzięki zawartości dzieła widz „zna”, lecz o wartości, które dzięki jego scenicznej realizacji odczuwa (tj. „ma”) jako własne. W ten sposób wartości dzieła sztuki idą „po” jego zawartości i stanowią wobec sceny prospekt psychiczny. Ruch do tego, co widz „zna”, jest ruchem do świadomości; ruch do tego, co „ma” on w głębi — ruchem do nieświadomości¹⁷.

W badanym przez nas aspekcie zagadnienia zarówno przesłanką, jak i następstwem jest konstатовany przez wielu autorów fakt, iż proces wzbudzenia znosi stałe i trwale struktury zjawiska, a więc jego naoczne danie za pośrednictwem mediacji inscenizatora sceny, buduje zaś pośród zawartości dzieła zjawiska nie prześledzone — lecz przez widza wysledzone — a przez to całkowicie indywidualne. We wzbudzeniach więc rzecz spostrzeżona jako sceniczna dochodzi w widzu do psychoprezentacji. Rzecz spostrzeżona jako sceniczna ma charakter dydaktyczny: poucza nas o swej zawartości, lecz sama przez się nie skłania do wyniesienia z niej wartości; i dopóty pozostaje obca (zewnątrzna) wobec „ja” doznającego widza, dopóki widz nie wysledzi w niej wartości dla siebie. Zawartość dzieła sztuki znajduje się „tam”, w przestrzeni scenicznej, jej wartość zaś — po jej odwrotnej stronie, tj. w prospekcie sceny, której kresem realnym jest widz, jego autonomiczne wnętrze. Rzecz przedstawiona nie pozostaje w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie, co stan rzeczy przedstawiający, „lecz ponadto — jak pisze Kant — rozszerza jeszcze nasz umysł, każąc mu niejako przeczuwać coś, co leży jeszcze poza owymi zmysłowymi przedstawieniami”¹⁸.

Piękno jako sceniczne „teraz”

Wszystko co jest zawartością dzieła sztuki, musi zostać ontologicznie odwartościowane, aby dzięki temu to, co transcendentne, można było ująć w formie nazywanej inscenizacją, lecz w rzeczywistości stanowiącej w najwyż-

¹⁷ F. Fordham: *An Introduction to Jung's Psychology*. Pelican Books 1959, s. 18.

¹⁸ I. Kant: *Krytyka władzy sądzenia*. Warszawa 1964, s. 320.

szym stopniu subiektywny i abstrakcyjny ogląd estetyczny. Ten ogląd estetyczny nazywa Kant sądem estetycznym czystym: „Sądy estetyczne podzielić można tak samo jak teoretyczne (logiczne) na empiryczne i czyste. Pierwsze to te, które o pewnym przedmiocie lub sposobie jego przedstawienia orzekają, że jest przyjemny lub nieprzyjemny, drugie zaś to te, które orzekają, że jest piękny.”¹⁹ Gdy więc poszukuje się zjawisk kreujących dzieło sztuki, czyli zjawisk dla zdarzeń nie zaistniałych, to trzeba dodać, że chodzi o zdarzenia nie zaistniałe także w naszym „teraz” realnym.

Przypomnijmy, iż przez zdarzenie rozumiemy, istnienie pozbawione trwania, przez zjawisko zaś — istnienie któremu trwanie przysługuje. Skoro w dziele sztuki same zdarzenia są nierzeczywiste (nie zaistniałe), to również nierzeczywiste muszą być zjawiska i nierzeczywiste musi być ich trwanie, bo nierzeczywiste zjawiska nie trwają. Tak więc to, co się w sztuce już od początku eliminuje, to jest właśnie trwanie. Zdarzenia rzeczywiste są z istoty pozbawione trwania, ale są rzeczywiste — są istotą rzeczywistości. Zjawisko rzeczywiste jest tym, czemu trwanie przysługuje; zjawiska, o których mówi się, iż są nierzeczywiste, po prostu nie trwają. Zjawiska nierzeczywiste to są te zjawiska, które są peryferiami nierzeczywistego zdarzenia, a więc nierzeczywistego „teraz” — czyli „teraz” scenicznego. Zdarzenia sceniczne, w których uczestniczą przedmioty przedstawione jako peryferia tych zdarzeń, są z istoty swej czasowe, natomiast peryferia zdarzeń scenicznych z istoty swej następują po sobie, ale są *quasi*-czasowe, ich czas nadbudowany jest na „nie-czasie” zdarzeń.

Peryferia zdarzeń scenicznych dotyczą, inaczej mówiąc, zdarzenia-tematu, toteż ich czas nazwiemy czasem tematycznym. Następują one po sobie, ale z punktu widzenia przysługującego im czasu tematycznego są jednoczesne w stosunku do siebie i w stosunku do „teraz”, które jako „nie-czas” przysługuje zdarzeniom-tematom. Jak pisze E. Lévinas: „W życiu lub raczej w śmierci posągu chwila trwa nieskończenie: wiecznie Laokoon będzie duszony przez węże, wiecznie Gioconda będzie się uśmiechała.”²⁰

Jest rzeczą jasną, że między peryferiami zdarzeń scenicznych ustanowiony jest porządek czasowy, ale jest to porządek tematyczny, którego osnowę stanowi zawsze czas tematyczny peryferiów „teraz”, gdzie fakty następują po sobie, ale są jednoczesne wobec scenicznego „teraz”. W taki sposób otrzymujemy czas tematyczny peryferiów „teraz” i tematyczne „teraz” „nie-czasu”, które następstwu peryferiów odbiera czas rzeczywisty „zdarzenia-zdarzenia” i jest niejednoczesne wobec tego następstwa; niejednoczesne, ponieważ przesuwają się ono jak smuga światła po towarzyszącym mu cieniu. Możemy więc za Plotynem powtórzyć pytanie: „Czy więc czas jest także w nas? Zaprawdę,

¹⁹ Ibidem, s. 95.

²⁰ E. Lévinas: *Rzeczywistość i jej cień*. „Sztuka i Filozofia” 1990, nr 2, s. 231—232.

w każdej duszy takiej i tak samo w nas wszystkich, i wszystkie dusze są jedną. Toteż czas nie dozna rozdarcia.”²¹

Porządek czasowy tematyczny powoduje, że poszczególne peryferia — momenty tematyczne „teraz” scenicznego — stają się równoczesne wobec „zdarzenia-tematu”, wyznacza je każdorazowe „teraz”, ale bardziej jako składniki jego sensu (tematu) niż jako przyczyny i skutki. Podobnie znajdujące się w poszczególnych peryferiach przedmioty — choć następują po sobie, nie znikają ze sceny, ponieważ osią sceny jest czas „terazowy”, który swoje peryferia trzyma na uwięzi „zdarzenia-tematu”; przedmioty te nie znikają, lecz gromadzą się jak wątki tematyczne. „Niełatwo też jest dostrzec — pisze Arystoteles — czy chwila obecna, która jakby oddziela przeszłość od przyszłości, jest zawsze jedna i ta sama czy wciąż inna. Bo gdyby była wciąż inna i gdyby żadna część następstwa czasowego nie współlistniała z inną (chyba że jedna część obejmuje, a druga jest obejmowana, tak jak dłuższy czas obejmuje krótszy), i gdyby »teraz«, które aktualnie nie istnieje, a które było przedtem, musiało przestać być w pewnym momencie, to również i chwile terażniejsze (τα νῦν) nie mogłyby nawzajem współlistnieć, lecz wcześniejsze »teraz« musiałyby stale ginać.”²²

Ale nawet wzięwszy pod uwagę wszystkie te bardzo istotne różnice, można powiedzieć: jedyną dynamiczną jednostką czasu jest tu „teraz” sceniczne, wszelkie zaś następstwa są po prostu na tej osi niesione; czasu nie ma, jest tylko pozór upływu czasu. Upływ czasu zostaje winscenizowany przez widza ze swego „ja” w sceniczne „ja” aktora. Widz traktuje swoje „ja” jako korelat „Ty” aktora (bohatera) i — jak by powiedział M. Buber — świat tego „Ty” jest „otwartością, permanentnym przebywaniem w Teraz”. Widz zdaje się mówić do aktora (bohatera): „Tylko przez to, że Ty jesteś obecny, istnieje terażniejszość.”²³ Taśma czasu jest tu dana scenicznie, my zaś zapisujemy ją wraz z upływem naszego przeżycia i w miejsce czasu upływającego otrzymujemy czas przeżywanego. Na scenie występują wówczas fazy czasu („przed” i „po”) przedstawionego, które są identyczne z każdorazowym momentem czasu przeżywanego („teraz”) we wnętrzu widza. Nie chodzi przy tym o to, by z upływu czasu uczynić coś psychicznego, lecz o to, by fazom następstwa nadać dynamikę i tchnąć w nie życie, tj. skonstruować dla nich oś upływu czasu identyczną z „ja” widza.

Tak oto — jest to jedynie ontologiczne podsumowanie naszych dotychczasowych rozważań — „ja” widza, które nosi „konkretne przypadki I”, zamienia się pod wpływem sceny w oś *ego*, które niesie sukcesywnie ujęte „konkretne przypadki II”, a więc przypadki zdarzenia nie zaistniałego. Na osi *ego*, które równa się scenicznemu „teraz”, zawieszony zostaje „pusty” czas świata nie istniejącego, któremu w „ja” widza (tożsamym z osobowym „teraz”)

²¹ Plotyn: *Enneady*. III, 7, 13.

²² Arystoteles: *Fizyka*. W: idem: *Dzieła wszystkie*. T. 2. Warszawa 1990, s. 104.

²³ *Le Schriften über das dialogische Prinzip*. Heidelberg 1973, s. 16.

odpowiada konkretny czas świata istniejącego subiektywnie. Poprzez to wmontowanie „ja” osobowego w *ego* sceniczne sprawiamy, że powstaje czas intersubiektywny. W efekcie to, co wszyscy wspólnie oglądamy, zaczyna płynąć w czasie, w którym wszyscy wspólnie żyjemy.

Kaleteja — odkrycie „boskości” w ludzkim obrazie świata

W naszych dotychczasowych rozważaniach zmierzaliśmy do wykazania scenicznej zależności prymatu, przyznawanego w dziele sztuki teorii poznania przed ontologią, od owego psychologicznie ważnego kompleksu problemowego, którego pierwszą genetycznie znaczącą postacią stanowi odkrycie piękna. Sztuka jest bowiem nie tylko sceną piękna, ale także jego odkryciem. Dla tego właśnie rodzaju pojęcia sztuki tworzymy słowo „kaleteja” (od gr. *καλός* — piękny, *αληθής* — nie ukryty, prawdziwy), które dosłownie znaczy ‘odkrycie piękna’.

Czym jest to „odkrycie piękna” i jakie drogi prowadzą do jego odsłonięcia? Oto temat drugiej części niniejszego artykułu.

Trwanie

Przyjeliśmy już definicję, zgodnie z którą przez zdarzenie rozumiemy istnienie pozbawione trwania, a przez zjawisko — istnienie, któremu trwanie przysługuje. Recentywizm stara się uchronić własną ontologię od wszelkich błędnych rozstrzygnięć, także w kwestii zdarzeń i przysługujących im zjawisk, obdarzonych trwaniem. Oczywiście, tego rodzaju neutralności — w płaszczyźnie estetycznej — nie można nigdy konsekwentnie utrzymać. Chwytając piękno, chwytaamy byt świata z odjętym od niego zdarzeniem, a więc odkrywamy go na nowo, chwilowo (*a recentiori*) — poza jego trwaniem. Widząc piękno w odkrywaniu zjawisk bez ich zdarzeń (domniemanych centrów), ujmujemy owo piękno w obrębie tzw. recencjału egzystencjalnego, tj. ontycznej totalności, w której „teraz” stanowi centrum, a „przed” i „po” — jego peryferia zjawiskowe. Przesuwając tedy piękno z peryferium recencjału egzystencjalnego do jego centrum, uwalniamy je tym samym od trwania zjawisk, przesuwamy w kierunku istoty rzeczy, której nie przysługuje trwanie. „Wiadomo zresztą — pisze F. W. J. Schelling — że istocie rzeczy nie można przypisywać trwania. Możemy przecież powiedzieć, np. o pojedynczym lub konkretnym kole, że trwało ono przez taki czy inny czas, nikt jednak nie może powiedzieć o istocie czy idei koła, że ona trwa lub też np. obecnie trwa dłużej, niż trwała na początku świata.”²⁴

²⁴ F. W. J. Schelling: *Filozofia sztuki...*, s. 37.

Oto więc, co się dzieje w rezultacie przesunięcia (metastazy) piękna z peryferium do centrum recencjału egzystencjalnego: piękno traci trwanie i zajmuje miejsce przeznaczone dla bytu, chociaż samo bytem nie jest. Przypomnijmy: zdarzenie jest pozbawione trwania, zjawisku trwanie przyśluje. Wynika z tego, że zjawisko pełni funkcję przejawiania zdarzeń dzięki trwaniu w nim zawartości tego, co jako zdarzenie znika. Zdarzenia pozbawione są z jednej strony trwania, z drugiej zaś — mogą być kombinowane z ekstensywnym trwaniem współbrzmiących zjawisk, które wchodzą już w jawne trwanie. To jawne trwanie peryferiów pozwala za każdym razem rozgraniczyć złudę od rzeczywistości.

Przesunięcie wartości estetycznych (piękna) z peryferiów do centrum recencjału egzystencjalnego sprawia, że w dziele sztuki wszystkie wartości mają trwanie niejawne, pytanie zaś dotyczy tego, co trwa niejawnie w dziele sztuki, aby można je wielokrotnie spostrzegać, a co trwa jawnie w psychice odbiorcy, kiedy kieruje swą uwagę na dzieło. Innymi słowy, w dziele sztuki istnieją takie wartości, które trwają niejawnie (intensywnie) i są podstawą jego tożsamości, lecz mogą być w psychice widza kombinowane z ekstensywnym trwaniem współbrzmiących zjawisk, które wchodzą już w jawne trwanie. Oczywiście, ujawnienie wartości ma swoje konsekwencje, dzieło sztuki bowiem nie kryje już w sobie wartości estetycznych, ponieważ to właśnie widz je teraz konstytuuje, zależnie od typu dzieła i rodzaju jego zawartości.

W obrębie jednego i tego samego niejawnego trwania wartości dzieła współlistnieją różne wartości estetyczne, których jawne trwanie w odbiorze widza może stanowić o stylu, epoce, modzie, interpretacji, kierunku konstytuującym się na podłożu występujących w dziele niejawnych trwał wartości estetycznych. Niejawne trwanie wartości dzieła sztuki przeistacza się oto w jawne trwanie doznań, choć czas doznania jest sam trwaniem — trwaniem doznaniowym dzieła sztuki. I właśnie to trwanie nie ma nic wspólnego z trwaniem zdarzeniowym (lub też odzdarzeniowym) zjawiska. W trwaniu doznaniowym dzieło sztuki zamienia się w stan, który trwa krócej niż dzieło sztuki, ale bez którego trwanie dzieła nie byłoby aktywne. Owa mnogość możliwych stanów dzieła sztuki, przejawiająca się w mnogości trwał doznaniowych, nie ma charakteru ontologicznego. Nie tylko dlatego, że trwania doznaniowe nie stanowią części składowych dzieła, lecz także dlatego, że trwania doznaniowe nie odsyłają do zdarzeń poza dziełem ani do zjawisk kreowanych w samym dziele, lecz głównie do stylu trwania, określonego w odbiorze widza przez konwencję (resp. instrukcję) krytyczną, która wokół trwał doznaniowych wytwarza coś w rodzaju aury i atmosfery salonu. „Krytyka — pisze E. Lèvinas — istnieje jako sam sposób bycia publiczności.”²⁵

²⁵ E. Lèvinas: *Rzeczywistość i jej cień...*, s. 222.

Wraz ze zmianą konwencji krytycznej dzieła zmienia się jego „salon” — dzieło idzie do piwnic, do lamusa. Przeciwnieństwem salonu bowiem jest dla dzieła sztuki lamus, kiedy to dzieło — na skutek zmiany konwencji krytycznej — traci aurę, a jego trwanie jawne i związane z tym trwania doznaniowe zanikają. Wtedy mówimy, że dzieło trwa znowu niejawnie i oczekuje zrodzenia nowej konwencji krytycznej, nowej przychylniej mu aury, by po takiej „kwarantannie” wyjść ze swego lamusa i wkroczyć do odnowionego salonu. W odniesieniu do dzieł dramatycznych salonem jest scena, a lamusem — biblioteczny pył.

Trwanie i tchnienie

Jednym z najważniejszych zagadnień metodologicznych ontologii dzieła sztuki jest izolowanie kategorii piękna od wszelkich określeń wywodzących się z peryferiów hyletycznych nie zaistniałego zdarzenia. Zachodząc bowiem w miejscu zdarzenia, tj. w centrum recencjału egzystencjalnego, piękno pozbawia owo centrum treści (materii), stając się w rezultacie czystą formą — bytem niehyletycznym. To niehyletyczne centrum recencjału egzystencjalnego zostaje więc natchnione czystą formą, pierwiastkiem boskim, staje się enteateczne (od gr. *ἐντεατικός* — czuję natchnienie), a sam recencjał egzystencjalny przeobraża się w enteadę, tj. byt natchniony, której część centralna zostaje wypełniona pierwiastkiem boskim, a jej peryferia, czyli zjawiska, przestają się wiązać ze zdarzeniem, co oznacza, że tracą trwanie hyletyczne, a zaczynają się wiązać z pierwiastkiem boskim i otrzymują boskie tchnienie. Stąd dla Schellinga sztuka „jest narzędziem bogów, zwiastunką boskich tajemnic, wyjawicielką idei.”²⁶

Tak więc jak recencjał egzystencjalny przekształca się w enteadę, tak trwanie hyletyczne przeobraża się w tchnienie enteateczne. Istnieją szczególne, proste jakości, które cechuje na peryferiach recencjału trwanie hyletyczne i wtedy są przedmiotem trwań doznaniowych, oraz istnieją jakości pochodne, które plasują się na peryferiach enteady i są przedmiotem tchnień enteatecznych.

Oto zestawienie przedmiotów doznań trwaniowych i odpowiadających im przedmiotów tchnień enteatecznych:

| przedmioty doznań trwaniowych | przedmioty tchnień enteatecznych |
|-------------------------------|----------------------------------|
| ofiara | wzniosłość |
| zdrada | podłość |
| kłęska | tragiczność |
| los | strasliwość |
| tajemnica | demoniczność |
| czyn | aktywność |
| obrzęd | świętość |

itd.

²⁶ F. W. J. Schelling: *Filozofia sztuki...*, s. 7.

Obserwujemy tu przejście od jakości twardych (zarysowanych wyraźnie) do jakości rozmytych, a więc nawrót od zmysłowej naoczności do duchowej nieokreśloności, i to nawrót dokonujący się niezauważalnie. Tak więc „piękno konstytuuje się wszędzie tam, gdzie to, co szczególnie (realne), tak odpowiada własnemu pojęciu, że to pojęcie, mając nieskończony charakter, wchodzi w skończoność i staje się dostępne naoczności *in concreto*”²⁷. I istotnie, przedmiotem doznań trwaniowych są właściwości pewnych zjawisk, którym przysługuje trwanie, przedmiotem zaś tchnień enteateycznych są cechy pewnych stanów psychicznych, którym przysługuje tchnienie. Szczególna ich atmosfera, przenikająca naszą psychikę, jest pozbawiona treści i nie dotyczy danej rzeczy (hyletycznie), lecz danej idei (enteateycznie). Na przykład mściwość poznajemy niekoniecznie w związku z danym zdarzeniem; zdarzenie możemy sobie wymyślić, mściwość musimy przeżyć sami.

Powiedzmy to inaczej: trwania doznaniowe obejmują w naszym życiu codziennym praktyczne cele i konkretne rzeczy, jako że w nich właśnie życie płynie bez celu, a przedmioty trwają bez sensu. Z kolei tchnienia enteateyczne pojawiają się w naszym życiu, wychodząc z tajemnych głębi, i są jakby wcieleniem wrodzonego nam archetypu. Dlatego Schelling uważał, iż artystą jest ten, w kogo wstąpiło boskie tchnienie: „Kto potrafi, slyszyć pytające głosy, mówić godnie o owym boskim impulsie, nakazującym artyście działać, o owym tchnieniu duchowym, ożywiającym jego dzieła, jeśli nie ten, kto sam goreje tym świętym płomieniem?”²⁸ Tchnienia enteateyczne spowijają te poszczególne momenty, które zdołały się wydrzeć z głębi naszej psychiki i zaczynają inscenizować wokół nas niewidzialny świat.

Owo „wokół” jednak nie oznacza już żadnych peryferiów zdarzeń „przed” i „po”, lecz psychiczny moment „teraz”, który staje się dla nas „darem łaski”. Tchnienia enteateyczne nie są już zdarzeniem (zewnątrznym), lecz „darzeniem się” (wewnętrznym) naszego „ja” i jego krystalizacją w „ja enteateczne”. Zależy nam przy tym głównie na właściwym poznaniu zdarzenia i „darzenia się”, kiedy to przedstawiamy sobie już trwanie jako zniesione. W tchnieniu bowiem zdarzenie samo pozostaje tożsame, ale nie trwa. Taka zaś koncepcja zanikania trwania prowadzi do rewizji kategorii nastawienia. Zdarzenie nastawione jest na zjawiska hyletyczne, tj. na swoje peryferia, w których znajduje kres, czyli trwanie. Zdarzenie „darza się” wręcz „z” peryferiami zdarzającego się zdarzenia. Każde z peryferiów „przed” i „po” leci wówczas do „teraz” jak ćma do płomienia — a po osmaleniu skrzydeł pełźnie do tego centrum z powrotem. Tymczasem „darzenie się” nastawione jest na enteateczne „się” jako boskie tchnienie poprzez nasze „ja”, w którym trwanie ustępuje.

²⁷ Ibidem, s. 45.

²⁸ Ibidem, s. 9—10.

Szczególne jakość tego „darzenia się” boskiego tchnienia w naszym „ja” ma dwa aspekty związane z ustaniem trwania: z jednej strony trwanie ustaje na skutek urzeczenia jakościami, które nie potrzebują trwania (świętość nie potrzebuje świętego, lekkość nie potrzebuje ruchu), z drugiej strony trwanie ustaje w nas na skutek zapomnienia siebie (o swoim „się”), między innymi w stanach ekstazy i *katharsis*. Jeżeli przy tym urzeczenie skierowane jest jakby na zewnątrz, to jednak my zostajemy „czymś” urzeczeni. I podobnie, chociaż zapomnienie o sobie skierowane jest do wewnątrz, to jednak to, co podlega zapomnieniu („się”), okazuje się „nami”, jako że zapominamy o „sobie”, a nie o „czymś”. To zapomnienie o sobie stanowi tedy schronienie się naszego „ja” przed umysłem świadomym — właśnie w oddzielnej, nieświadomej części królestwa umysłu²⁹.

Tchnienie i uniesienie

Koncepcja świata jako pozbawionego trwania (ani nie trwającego, ani nie sprzecznego z trwaniem) ma duże znaczenie dla rozumienia wartości estetycznej. Będziemy teraz mówili właśnie o tym, że „boskie tchnienie” budzi w duszy uniesienie, a tym, co trwa w uniesieniu, jest odtąd piękno. Jak pisze Schelling: „Wszystko skupia się w tym, że poezja lub poeta unosi się nad całością jak wyższa, niczym nie dotknięta istota. Tylko wewnątrz okręgu, jaki opisuje jego wiersz, jedno napiera na drugie i z nim się zderza, zdarzenie ze zdarzeniem, namiętność z namiętnością; sam poeta nie wchodzi nigdy w jej krąg i dzięki temu staje się bogiem i najdoskonalszym obrazem boskiej natury.”³⁰ W naszej terminologii powiemy to inaczej: kiedy zjawiska, będące peryferiami enteady, tracą swe trwanie hyletyczne, uzyskują zaś tchnienie boskie, wtedy dochodzi do oderwania duszy od zjawiska (od rzeczy-ciała); boskie tchnienie budzi w duszy uniesienie ponad zjawiska (*μετὰ τὰ φυσικά*), kiedy to byt enteatyczny przekształca się w podmiot ekstatyczny. Inaczej mówiąc, zjawiska, które są peryferiami tego, co boskie (*entheos*), są uniesieniem. Trwanie staje się w tym wypadku uniesieniem w rozumieniu „trwania w uniesieniu”, tak iż teraz tym, co trwa właśnie, jest już nie zjawisko, lecz uniesienie, tym zaś, co „trwa w uniesieniu”, jest piękno.

Mamy tedy formalną definicję piękna: jest ono trwaniem w uniesieniu! Ale piękno trwa dopóty, dopóki trwa uniesienie, co oznacza, że trwanie nie odnosi się tu już do zjawiska, lecz do piękna. Kiedy oglądamy obraz, jego piękno trwa w naszym uniesieniu, tak iż po odejściu od obrazu trwanie piękna (w naszym uniesieniu) ustaje, tym zaś, co pozostaje nadal w trwaniu, jest wtedy tylko rzecz-obraz. Piękno więc — to oderwanie trwania

²⁹ L. L. Whyte: *The Unconscious before Freud*. New York 1962, s. 25.

³⁰ F. W. J. Schelling: *Filozofia sztuki...*, s. 358.

w nas od rzeczy-ciała, i oderwanie w dziele sztuki od rzeczy-obrazu. Dlatego powiemy, że estetyka sprowadza się do odkrycia aktualnego momentu piękna, które trwa w akcie uniesienia (tak długo, jak długo trwa uniesienie) i w tym akcie się zmienia. Otwarte pozostaje pytanie: W jaki sposób enteateczne tchnienie przekształca się w metafizyczne uniesienie?

Tej mieszaniny tchnienia i uniesienia, a także sprzeczności z uniesieniem, nie należy interpretować teleologicznie, brak w niej przecież jakiegokolwiek z góry wyznaczonego kierunku. Tchnienie enteateczne niesie „to, co boskie” (*entheos*), a przez to budzi w duszy uniesienie się (wzniesienie się) ponad zjawiska fizyczne, co oznacza, że ma charakter metafizyczny. „Dzięki temu sztuka uzyskuje wyodrębnione, zamknięte postaci, a w każdej jeszcze totalności całą boskość.”³¹ Ważne jest, że jakości enteateczne, występujące w dziele sztuki, w ogóle unoszą nas ze sobą ponad świat zjawiskowo-fizyczny i że wskutek tego warstwa enteateczna (tchnieniowa) dzieła może pełnić funkcję metafizycznego nośnika wartości estetycznych. Warstwa enteateczna dzieła sztuki nie jest zatem czystym celem dla siebie, musi bowiem zaistnieć we wszystkich dziełach, w których obecne są wartości metafizyczne.

Wartości metafizyczne analizowane w aspekcie dzieła sztuki są po prostu momentami recentywistycznymi uniesienia podmiotu percypującego dzieło, konstytuującymi strukturę uniesienia metafizycznego. Stąd Hegel pisze, że „dzieło sztuki tylko wówczas jest wyrazem Boga, jeżeli nie ma w nim żadnego znaku subiektywnej szczególności, lecz treść obecnego w podmiocie ducha została poczęta i wydana na świat bez żadnej domieszki jako nieskalana związana z nią przypadkowością”³². Ale problem wartości enteatecznych spoczywa głębiej — gdy pójść o jeden krok dalej w konkretyzacji — w podatności wartości metafizycznych na uniesienie metafizyczne (w sensie etymologicznym „ponad zjawiska”). Po prostu, jakości enteateczne rodzą w warstwie przedmiotowej dzieła wartości metafizyczne, wartości metafizyczne zaś, które nie stanowią odrębnej warstwy dzieła sztuki, lecz tylko czynnik uniesienia metafizycznego podmiotu, noszą w sobie wartości estetyczne, zastępują im trwanie, co oznacza, że stanowią podstawę ujawniania się tych wartości. W takim wypadku zjawisko zostaje wyręzione ujawnieniem wartości, a treść zjawiska zastąpiona sensem tego ujawnienia, tj. metafizycznym uniesieniem. Wówczas — jak pisze Hegel — „geniusz artystów i widzów, z całym właściwym mu sposobem odczuwania i wrażliwością, czuje się swojsko oraz znajduje zaspokojenie i wyzwolenie we wzniosłej boskości, którą udaje się wyrazić za pośrednictwem dzieła sztuki”³³.

³¹ Ibidem, s. 56.

³² G. W. F. Hegel: *Encyklopedia nauk filozoficznych*. Warszawa 1990, s. 561.

³³ Ibidem, s. 563.

Już samo nazwanie zjawiska pociąga za sobą ujawnienie się wartości, które — z chwilą ujawnienia się — staje się tchnieniem, oderwanym od czegokolwiek, ale skierowanym do kogokolwiek, w kim rodzi się uniesienie metafizyczne, będące sytuacją percepcji piękna. Trudność polega na tym, że już samo uniesienie ruguje możliwość nazwania wartości, które niesie. Oznacza to, że „świadomość może sama skupić się w swej obecności, zanim rozrzuci swe znaki w przestrzeni i w świecie”³⁴. Powstaje tu jakby dualizm ważności: dla zjawisk fizycznych ważne jest, by je nazwać, dla wartości metafizycznych — by „tchnąć” je w ludzkiego ducha. Jednak i tutaj *tertium datur*, bo dla ludzkiego ducha, percypującego te właśnie wartości, ważne z kolei jest, by je nie nazwane „unieść” ponad horyzont nazwanych zjawisk.

Dopiero więc współdziałanie jakości enteateycznych z wartościami metafizycznymi pozwala na ukonstytuowanie się uniesienia metafizycznego, co sprawia, że warstwa enteateyczna dzieła sztuki spełnia funkcję odsłaniania wartości metafizycznych i tworzy sytuację metafizycznego uniesienia podmiotu. Należy tylko dodać, że funkcję tę może spełniać warstwa enteateyczna wtedy, gdy w podmiocie zadomowią wartości metafizyczne, a sam podmiot okaże się zdolny do uniesienia metafizycznego ciężaru tych wartości. Dokonuje się to dzięki odciążeniu jakości od ich materii (treści), odcięciu wartości od ich trwania, uwolnieniu tchnienia enteateycznego od jego „kresu”, wreszcie dzięki trwaniu w uniesieniu poza jego pozostawaniem w czasie, ograniczonym peryferiami momentu recentywistycznego „teraz” w postaci jakiegoś „przed” i jakiegoś „po”.

Uniesienie i szaf

Co kategoria uniesienia wnosi do ujaśnienia ontologii piękna? Na pierwszy rzut oka odpowiedź na tak postawione pytanie jest jedna: kategoria ta prowadzi do zamętu w podstawowych składnikach przeżycia piękna. Metastaza piękna do centrum recencjału egzystencjalnego odrywa zjawisko od zdarzenia, uruchamiając zarazem chaos zjawisk, które przestają być peryferiami zdarzenia i tracą z pola widzenia ogarniające je centrum. Można przypuszczać, że zjawiska te są skazane na „wieczny powrót” do swego źródła (centrum), ale wówczas chaos i tak okazuje się stanem, od którego świat człowieka nie może się oderwać. Nietzscheański „wieczny powrót — pisze Deleuze — nie jest rezultatem Tożsamego, panującego nad światem, który stał się podobny; nie jest zewnętrznym porządkiem narzuconym na chaos świata, lecz — przeciwnie — wewnętrzną tożsamością świata i chaosu, Chaosmosem”³⁵.

³⁴ J. Derrida: *Différance*. Cyt. według: *Drogi współczesnej filozofii*. Wybór i wstęp M. Siemek. Warszawa 1978, s. 394.

³⁵ G. Deleuze: *Różnica i powtórzenie*. „Colloquia Communia” 1988, Nr. 1—3, s. 216.

Ten właśnie chaos zjawisk określimy jako „zimny”, ponieważ nie dotyka duszy, wewnętrznych uczuć odbiorcy dzieła sztuki. Kiedy jednak równocześnie zjawiska zostaną związane z enteaticznym centrum, które wypełnia już nie byt (moment recentywistyczny), lecz „pierwiastek boski”, tj. gdy dochodzi do uniesienia metafizycznego, wtedy to uniesienie — jako oderwanie zjawisk dokonujące się w psychice — przekształca się w chaos duszy, w chaos uczuć. „Chaos — pisze Schelling — jest podstawowym oglądem wzniosłości, bowiem nawet masę, która dla naszego zmysłowego oglądu jest zbyt wielka, jak zsumowanie ślepych sił zbyt potężnych dla naszej siły fizycznej, ujmujemy w oglądzie tylko jako chaos i tylko w tym sensie staje się on dla nas symbolem tego, co nieskończone.”³⁶

Chaos przejawia się w zamęcie zjawisk w ogóle. Zamęt powiększa się jeszcze na szczeblu ducha: chaos duszy jest „gorący” i daje się określić jako szal estetyczny lub — z greckiego — jako entuzjizm (εὐνοῦδιαμός). Uniesienie metafizyczne jest zatem początkiem chaosu w duszy. Kiedy ten właśnie chaos staje się „gorący”, tj. dochodzi do pewnej temperatury psychicznej, następuje zmiana usposobienia, czyli metanoja (μετάνοια). Polega ona na tym, że postać sceniczna objawia się odkrytością losu, podczas gdy obserwator sceny reaguje (objawia się) miłością do prawdy odkrytej w losie bohatera. Objawiając się, bohater sceny jawi się obserwatorowi sceny w ten sposób, że powstała wspólnota odniesienia do zaprezentowanego losu żąda wręcz od obserwatora sceny poświęcenia reszty życia dla utraconej lub uratowanej (w losie bohatera) wartości. Tak to utracona lub uratowana w biografii bohatera scenicznego wartość staje się ostatecznym, jedynym celem, który nie tylko zawiera w sobie, ale przewyższa i spełnia całą nadzieję obserwatora sceny — przepelnia go ona sobą, a więc napelnia entuzjazmem.

Tak przedstawiony, entuzjizm jest rodzajem szału estetycznego, wyrażającego wolną i wynikającą z natury ludzkiej radykalną realizację celu, do jakiego dąży człowiek, i celu, który niesie los. Ten rodzaj szału estetycznego oznacza nastawienie na realizację wartości, dzięki której człowiek, bez reszty zwróciwszy się w stronę wartości, znajduje się w stanie podniecenia, chaosu, entuzjazmu. Zgodnie z panującą w starożytnej Grecji opinią, poeci tworzyli albo pod wpływem chwilowego natchnienia, nazywanego „szalem”, albo z przyrodzonego im talentu. „Dlatego twórczość poetycka — pisze Arystoteles — jest zarówno sprawą talentu, jak i szału. Utalentowani łatwo dostosowują się do wymagań ról, natchnieni natomiast tworzą w uniesieniu.”³⁷

Szał estetyczny to istotna swoistość momentu estetycznego. Przeczuwanie zaś tego rodzaju wewnętrznego szału realizuje się w przyjęciu wolnego i samoczynnego udzielania się losu bohatera sceny jej obserwatorowi. Jak

³⁶ F. W. J. Schelling: *Filozofia sztuki...*, s. 140.

³⁷ Arystoteles: *Poetyka...*, s. 51—52.

pisze Kant, „ten subiektywny stosunek, nadający się dla poznania w ogóle, musi być tak samo ważny dla każdego (podmiotu), a zatem mieć zdolność powszechnego udzielania się.”³⁸ Ponieważ metanoja, zachodząca między bohaterem sceny (bohaterem I) i obserwatorem sceny (bohaterem II), ma charakter dialogu i odpowiedzi, których wewnętrzny żar rośnie z chwili na chwilę, przeto ów gorący chaos duszy i umysłu pojmuje się jako szal estetyczny. Jego istota tkwi w samotranscendencji ku temu, co wyższe (*ipsa transcendentio ad supra*). Samotranscendencja wytwarza stale jakieś homogeniczne medium smaku (medium czystej odczuwalności), za którego pośrednictwem wszystkie przedmioty doznania sprowadzone zostają — pod względem psychologicznym — na jedną płaszczyznę parcia ku temu, co wyższe.

Realizacja samotranscendencji w postaci smaku jest więc bezinteresowną dążnością zbliżania się do istoty, żarliwością intensyfikującą własną substancję doznającego — w odróżnieniu od instrumentalnego dążenia do jakiegoś dobra, służącego tylko jako środek czy moment samopotwierzenia. „Smak — pisał Kant — jest zdolnością do oceniania pewnego przedmiotu lub sposobu przedstawiania na podstawie zupełnie bezinteresownego podobania się albo niepodobania. Przedmiot takiego upodobania nazywa się pięknym.”³⁹ Ten brak zmierzania do zrealizowania się w jakimś dobru decyduje o tym, że samotranscendencję określamy tu jako szal estetyczny, coś w rodzaju ognia, który niczego nie trawi, lecz intensyfikuje się i rozpala sam siebie.

Jeśli zatem owa całkowicie zdająca się na samotranscendencję treść dzieła sztuki została — wraz z tekstem dzieła — wniesiona przez autora na scenę, to z chwilą wybuchu aktu szalu estetycznego staje się ona dla odbiorcy najzupełniej obojętna. Bohater II przeżywa szal bohatera I i jednoczy się z nim, to bowiem w psychice odbiorcy sceny realizuje się możliwość najbardziej wewnętrzznego zbliżenia się do swego bohatera, a nawet utożsamienia się z nim. Tożsamy z sobą widz podwaja się, „jest tym, czym jest, co odsłania się w swojej prawdzie, a zarazem jest podobny do samego siebie”⁴⁰.

Szał i Logos

Szał estetyczny oznacza wyzwolenie od „ja” fronicznego (związanego ze sferą racjonalną) i zwrócenie się do „ja” tymicznego (związanego ze sferą irracjonalną). Chaos zjawisk niszczy strukturę rzeczy, chaos uczuć zaś niszczy duszę i prowadzi do demencji, utajonej w głębinach nieświadomości. Ale w głębinach nieświadomości można dostrzec nie tylko dziedzinę chaosu, lecz także źródła wszelkich form porządku tworzonych przez ludzką wyobraźnię.

³⁸ I. Kant: *Krytyka władzy sądzienia...*, s. 86.

³⁹ Ibidem, s. 73.

⁴⁰ E. Lèvinas: *Réalité et son ombre...*, s. 110.

Bo właśnie w tę krainę, w ten chaos uczuć, spowodowany konfliktem sfery *thymos*, wkracza nieoczekiwanie bezosobowy Logos, zdomowiony w metafizycznej sferze *phronesis*. Logos stanowi tu rodzaj mitu gnostycznego, którego celem jest „odbudowanie zrozumiałej jedności dla wielości jej wyrazów.”⁴¹ Logos — ku naszemu zaskoczeniu — wypiera demencję i wprowadza w enteadę harmonię eutyfroniczną.

Logos wkracza w chaos uczuć przedstawiający się jako „ja” tymiczne, uwolnione z więzi jakiegokolwiek innej prócz estetycznej. Sam zaś jest zakorzeniony w „ja” fronicznym, które w stanie demencji podlega zmniejszonej redukcji, dzięki czemu staje się możliwy powrót „do siebie” i odbudowa struktury logicznego myślenia. Wyraża się już w tym nowa ontologia: jest to ontologia uznająca centralne i najwyższe miejsce „ja” fronicznego (Logosu) w całym systemie kategorii estetycznych, czyli ontologiczną wyższość logicznej określoności dzieła sztuki nad wszelkimi innymi — subiektywnymi, wywodzącymi się ze sfery *thymos* — jego kategoriami. Wszystkie bowiem logiczne elementy struktury dzieła sztuki mają w sobie Logos, który jest zarazem bytem dzieła sztuki, jako że sam byt może w nim zostać wypowiedziany słowem i jest faktycznie przez nie zawsze wypowiedziany: najpierw jako fonetyczne wyrażenie pojęcia intelektualnego, następnie jako poznanie intelektualne, tkwiące w obserwatorze sceny (jego tzw. słowo wewnętrzne).

Między słowem fonetycznym zewnętrznym realizatora sceny a słowem wewnętrznym obserwatora sceny występuje transcendencja tchnienia enteateycznego, czyli „tchnienie słowne”, umożliwiające ujęcie w słowach tego, co nie jest bezpośrednio i obiektywnie obecne w naszym zewnętrznym albo wewnętrznym doświadczeniu. Dzięki tchnieniu enteateycznemu słowo jest tym sposobem, w jaki treść dzieła sztuki staje się dla nas obiektywną daną, a więc daną dla „ja” fronicznego, w odróżnieniu np. od nastroju, muzyki, które są subiektywną daną dla „ja” tymicznego i elementem przeżycia szału estetycznego. „Tchnienie słowne” stanowi więc obiektywne i komunikatywne głoszenie bycia kimś analogicznym do nas, kim nie jesteśmy, ale z kim w istocie się identyfikujemy. W tym głoszeniu „bycia kimś analogicznym” zawiera się sposób bycia, który nie jest sposobem bycia naszego, ale bez wspomnianego „tchnienia słownego” ów sposób bycia byłby niemożliwy do odczytania z samego oblicza świata. „Sposób bycia” odczytujemy więc „po” tchnieniu słownym, czyli już w milczeniu z sobą samym. Tchnienie słowne jest tylko ontologiczną przesłanką, a nie ontologicznym warunkiem realizacji bycia kimś analogicznym do bycia bohatera.

Widać wyraźnie, że „oblicze świata” — zakodowane w dziele sztuki — znalazło swoje urzeczywistnienie w słowie, co ma szczególne znaczenie ze względu na jego transcendentalny charakter. Słowo jest najbardziej istotnym elementem konstytutywnym dzieła sztuki, to bowiem właśnie dzięki słowu

⁴¹ H. Jonas: *The Gnostic Religion*. Boston 1958, s. XVII.

chaos estetyczny może być wypowiedziany, a w rezultacie uporządkowany i ukonstytuowany w byt. Przez to „wypowiedzenie” chaos uczuć, a więc szła estetyczny, zostaje zniszczony, przeradza się w Logos, co oznacza, że przez szła estetyczny dzieło może być dla siebie własnym wyrazem (*sui diffusivum*), a przez wypowiedzenie go słowem — może stać się swoim obrazem. Wtedy wyraz (szła) przekształca się w obraz (Logos) i zostaje pogodzony z sobą.

O ile jednak chaos estetyczny jest „zabijany” w dziele sztuki słowem twórcy, o tyle dzieło sztuki żyje w odbiorcy swoim słowem wewnętrznym. Obserwator dzieła sztuki dotknięty jest szłem estetycznym jako owocem duchowego posiadania słowa i duchowego nieposiadania siebie, co znaczy, że dzieło sztuki jest czymś, co mu się przeciwstawia (resp. jego „ja” tymicznemu) jako szła i jednocześnie pozostaje w nim zachowane (w jego „ja” fronicznym) jako Logos. Logos jest ostoją pośród chaosu zjawisk. „Bo wokół duszy — pisze Plotyn — są inne i znowu inne rzeczy, czasem Sokrates, czasem koń, a zawsze tylko jakiś jeden z bytów, podczas gdy umysł jest wszystkimi bytami naraz.”⁴² U Platona rzeczy są piękne dzięki partycypacji w Idei Piękna. Gdy chodzi natomiast o Plotyna, piękno odnosi się dopiero do pierwszej hipostazy, jaką jest duch, gdyż Prajednia (wieczna Henada) jest ponad pięknem. Schodząc niżej, spotykamy się z coraz mniejszym pięknem, aż do chaosu i brzydoty, jaką jest materia.

Oczywiście, nie znika tu antynomiczność zawarta w koncepcji redukcji szła estetycznego przez Logos. Nie złagodzi jej ostrości i nierozwiązywalności również wzięcie pod uwagę faktu, że „ja” froniczne zmierza tu do określenia swej wyższości z pozycji rozumienia: zniszczenie szła estetycznego nie jest bowiem jego rozumieniem, ale tylko uchYLENIEM. To ostatecznie Logos odbiorcy umożliwia dziełu wyrażenie samego siebie, a w rezultacie samoudzielanie się dzieła sztuki. Jeżeli przy tym samowrażenie się dzieła sztuki przyjmuje formę Logosu swego odbiorcy (jego słowa wewnętrznego), mamy wówczas do czynienia z tym, co nazywa się realizacją słowa sztuki. Właśnie słowo sztuki, ze względu na swój charakter, ma *potentia oboedientialis* bycia tchnieniem słownym, które od strony *thymos* odbiorcy wieńczy szła estetyczny, a w głębi jego *phronesis* — Logos rozumienia. Dlatego imiona bohaterów łączyły się zawsze z immanentnym znaczeniem słowa. Dopiero gdy mamy na uwadze to znaczenie, „można nadać postaciom imiona — pisze Arystoteles — i wprowadzić epizody, przy czym należy uważać, aby były one właściwie dobrane, jak np. w przypadku Orestesa — motyw szła”⁴³. Reasumując powiemy, że szła i Logos współlistnieją z sobą tak długo, aż Logos zabije szła.

⁴² Plotyn: *Enneady*. V, 1, 4.

⁴³ Arystoteles: *Poetyka...*, s. 53.

Logos i wieczność

Miejszem, w którym bytuje Logos, jest wieczność, tak jak miejscem, w którym króluje chaos, jest świat przeżyć. Powróćmy jednak do szczególnego miejsca, w którym realizuje się zniesienie demencji przez bezosobowy Logos. Miejszem tym jest „rozstrzygające teraz” — to ono wypiera peryferia zjawisk, pośród których zagnieździł się chaos. „Przez ogląd chaosu, rzekłbym — pisał Schelling — intelekt przechodzi do wszelkiego poznania absolutu, bądź to w sztuce, bądź to w nauce.”⁴⁴ Tego samego przejścia dokonuje się w poczuciu wieczności od „rozstrzygającego teraz” do eutyfronicznego „teraz”, które zawiera zarówno chaotyczną *thymos*, jak i logiczną *phronesis*.

Ta homogeniczność wieczności i terażniejszości oznacza koncentrację na idei piękna, wypełniającej czyste życie enteady. Jeśli chwila jest terażniejszością, a trwanie wiecznością chwili, to powiemy słowami J. W. Goethego: „Trwaj chwilo, jesteś piękna!” Wraz bowiem z koncentracją na idei piękna Logos przekształca się w wieczność, sama zaś sztuka wkracza w sens metafizyczny. Uniwersalny konflikt między przeżyciem szału estetycznego (*thymos*) a Logosem rozumienia (*phronesis*) rozwiązuje się więc poza nami, w wiecznym trwaniu, które — w tej wiecznej właśnie postaci — przysługuje tylko Logosowi. Egzystencjalny natomiast konflikt w nas, który powodował chaos w duszy i przysługiwał tylko nam, nabiera sensu metafizycznego — otrzymuje swój Logos poza nami.

Sztuka proponuje to wyjście z chaosu, prowadząc nas od szału estetycznego do rozumienia Logosu najpierw w nas samych, a potem poza nami. Gdy przebiega w nas samych, rozwiązuje konflikt egzystencjalny, natomiast konflikt uniwersalny rozwiązywany jest poza nami. W tym ostatnim przypadku rozumienie Logosu zostaje zastąpione jego trwaniem lub inaczej: wolność, która rozwiązuje konflikt egzystencjalny, zostaje zastąpiona wiecznością, która rozwiązuje konflikt uniwersalny. Z tego punktu widzenia „rozstrzygające teraz”, w którym koncentrujemy się na „obecnej chwili”, jest wiecznością postulatywną: „Trwaj chwilo...” Jest to moment „czystego, całkowitego szczęścia, gdy wszelkie wątpliwości, wszelkie obawy, wszelkie zahamowania, wszelkie napięcia, wszelkie słabości pozostały gdzieś z dala [...]. Wszelkie bariery i wszelki dystans świata zanikają, odczuwa się całkowite zespolenie, przynależenie do świata.”⁴⁵ Właśnie ta chwila, która ma trwać, należy do tych konstytuantów, bez których piękno nie byłoby pięknem. Zawiera ona zarówno uniesienie, Logos, jak i trwanie: piękno jest to trwanie w uniesieniu!

Nasuwa się tylko pytanie: Dzięki czemu piękno zostaje zamknięte w chwili „teraz”, w której ma trwać, tak iż niepodobna szukać go dalej? *Prima facie*,

⁴⁴ F. W. J. Schelling: *Filozofia sztuki...*, s. 141.

⁴⁵ A. H. Maslow: *Lessons from the Peak-Experiences*. „Journal of Humanistic Psychology” 1962, Nr. 2.

odpowiedź na to pytanie jest oczywista: dzięki Logosowi, który — jako konstytuanta ładu — zawiera trwanie i kończy wszelki ruch uczuć i myśli. Dzięki Logosowi piękno może odnosić się do wszystkiego, co jest bytem, ponieważ w każdym bycie daje się odnaleźć jakiś niezmiennik, który oznacza nieruchome (substancjalne) trwanie bytu mimo jego zmiany. Według tak pomyślanej ontologii piękno jest w każdym bycie, lecz nie jest całym tym bytem, ale tylko jego Logosem — jego momentem recentywistycznym. To, co określamy w pięknie jako ontologię Logosu, ma również swe korzenie w tym widzeniu świata, wedle którego — jak by powiedział Plotyn — człowiek w swej totalności uwięziony jest w makrokosmosie, duch zaś (*pneuma*) — w mikrokosmosie. Ten „niecały” byt, czyli Logos, reprezentuje piękno, którego źródło leży w poznaniu, ponieważ nie jest to cały byt, ale uniwersalny — byt piękna w momencie recentywistycznym „teraz”.

Z kolei to, co „czyni całym” byt, czyli zjawiska będące peryferiami momentu recentywistycznego (jako *recens quo ante* i *recens ad quem*), reprezentuje piękno, którego źródło leży w afirmacji, a więc w upodobaniu. Ono to właśnie jest wystarczająco różne u różnych ludzi i sprawia, że byt piękna zamienia się na piękno bytu konkretne, tj. indywidualne. Byt jest piękny jedynie jako swój rezultat, toteż z jednej strony byt piękna jest uniwersalny, z drugiej zaś — piękno bytu jest konkretne. I jeszcze to trzeba dodać: byt piękna pojawia się w centrum recencjału egzystencjalnego, piękno bytu zaś — na jego peryferiach. Dlatego Plotyńska Jednia (Henada) jest „tężnią bytu”: w jej obrębie, dzięki zdarzeniu, które ustępuje miejsca zjawisku, dochodzi do zateżenia bytu — jego trwania. Na peryferiach bytu, z którego niejako odparowuje zdarzenie, powstają szczególne właściwości, stwarzając w bezpośrednim otoczeniu obserwatora warunki naturalnego powstawania zjawisk — swego rodzaju inhalatorium fenomenologicznego. Byt piękna znika zatem w niczym, czyli w zjawiskach, pięknu zaś bytu przynależy znikanie w samym bycie.

Tak dotarliśmy do miejsca, z którego bierze swój początek cała problematyka tego, co możemy nazwać antynomią wolności i wieczności. Jest to antynomia między wiecznością uniwersalnego bytu piękna a wolnością do upodobań w konkretnym pięknie bytu, znajdująca swe rozwiązanie w refleksji nad naszym kontaktem z bytem, która stanowi kontekst kaletei — odkrycia aktualnego momentu piękna. Jeśli kontakt z bytem dokonuje się na peryferiach bytu piękna, to peryferia te stanowią naturalny kontekst, na podstawie którego refleksja prowadzi do odkrycia aktualnego momentu piękna i do kontaktu z nim. Jeżeli wszystkie zdarzenia są od siebie niezależne, a wszystkie ich peryferia zależne, to tym, co łączy zdarzenia, może być tylko piękno. Piękno, które w peryferiach jest naszą wolnością, wie dzie więc do piękna, które w centrum recencjału egzystencjalnego jest wiecznością poza nami. I jeśli się od tego aktualnego momentu

piękna później odwrócimy, schodząc ku jego peryferiom, tj. do jego „nie-teraz”, to przecież z refleksji nad naszym kontaktem z bytem piękna pozostanie przekonanie, że u podstaw tego kontaktu leżało coś, co nam się podoba w każdym „teraz”.

Owo odwrócenie się od „teraz” uniwersalnego bytu piękna (od wieczności) do „nie-teraz” konkretnego piękna bytu (do wolności) zakłada zawsze coś wiecznie pięknego jako byt, tak iż samo dowolnie piękne jako fakt jest bezeń niezrozumiałe. Dlatego Plotyn pisał: „Nie należy tedy zespałać bytu z niebytem ani z wiecznością czasu, ani czasowego »zawsze« z »zawsze« wiecznym, ani też nie należy rozciągać nierozciągliwego, lecz trzeba pojąć całość od razu.”⁴⁶ Jedno możemy stwierdzić z pewnością, że „wiecznie piękne” wskazuje na ujęty całościowo duchowo-intencjonalny kontakt człowieka z bytem, gdy tymczasem „dowolnie piękne” stanowi kontekst pozwalający określić, czym jest piękno. „Wiecznie piękne” zakłada ponadto przeżycie piękna zreflektowane jako typ odniesienia poznawczego do Logosu (*phronesis*), „dowolnie piękne” zaś ma charakter spontaniczny i zakłada typ odniesienia emocjonalnego do chaosu (*thymos*). Logos powołuje piękno wieczyste (*pulchra sunt quae pertinent ad recentiora*), chaos — piękno zróżnicowane (*pulchra sunt quae visa placent*). *Recentiora* są wiecznością, *visa* — są wolnością.

⁴⁶ Plotyn: *Enneady*. I, 5, 7.

Юзеф Бянка

ВОЗМОЖНОСТИ РЕЦЕНТИВИСТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Резюме

Предметом исследований является проблема возможности заниматься эстетикой, базирующейся на принципах системы рецентивизма. Рецентивизм предполагает, что описание какого-либо явления возможно во всех временах, однако правдивым оно будет только в настоящем времени. Этот тезис дополняет утверждение из области онтологии, что, если что-либо существует, существует в настоящем времени и только в настоящем времени. В сравнении с такой концепцией настоящего времени эстетика выступает как так называемая эстетика „сейчас”, т.е. теория красоты в свете онтологии *recens*.

Автор пытается ответить на два вопроса, вытекающие из такого сопоставления: является ли искусство изображением явлений для появившихся событий и связано ли открытие актуального момента красоты с традиционным понятием вдохновения или же с онтологическим понятием логоса, присутствующего в мире как порядок? На первый вопрос автор отвечает, что старается найти возможности отобразить явления, которые не представляют собой проявления реальных событий, и только таких событий. С этой точки зрения временные определения „до” и „после” теряют онтологический смысл, так

как расплываются в интерпретации сценического „сейчас”. Ответ на второй вопрос базируется на концепции логоса, который имеет характер онтологического порядка в мире и входит в хаос чувств, который появляется у реципиента произведения искусства под влиянием переживаний. Категория логоса позволяет в этом случае разрешить проблемы хаоса явлений, из которых создается содержание произведения. Здесь логос связывается с понятием вечного „сейчас”, которое в recentивизме получает широкое философское и одновременно эстетическое толкование.

Józef Bańka

FEASIBILITIES OF RECENTIVIST AESTHETICS

Summary

The subject pursued in this article is the problem of the practice of aesthetics basing on the principles of the recentivist system. Recentivism assumes that the description of a phenomenon is possible in all times but is only true in the present time. This thesis is supplemented by the premise from the sphere of ontology, that whatever exists, exists in the present time and only in the present time. In the context of such a conception of present time, aesthetics appear as the so-called “now” aesthetics, that is the theory of beauty in the light of “recens” ontology.

The author endeavours to answer two questions arising from this disposition: Is art the creation of phenomena for existing events? Is the discovery of an actual moment of beauty associated with the traditional concept of inspiration or again with the ontological concept of the logos, present in the world as order? To the first question posed the author replies in this way, that he seeks the possibility of creating phenomena that are not expressions of real events, and only such events. From this point of view the defining of time as “before” or “after” loses ontological sense, merging as it does into the scenic concept of “now”. The reply to the second question will be given on the assumption of the logos conception, which has the nature of ontological order in the world and encroaches into the chaos of feelings aroused in the perceiver of a work of art under the influence of experiences. The category of logos here allows the problem of the chaos of phenomena to be resolved, the phenomena from which the creator constitutes the essence of his work.

Logos is associated here with the concept of perpetual “now”, which in the recentivist system gains a wide philosophical, and at the same time aesthetic, interpretation.